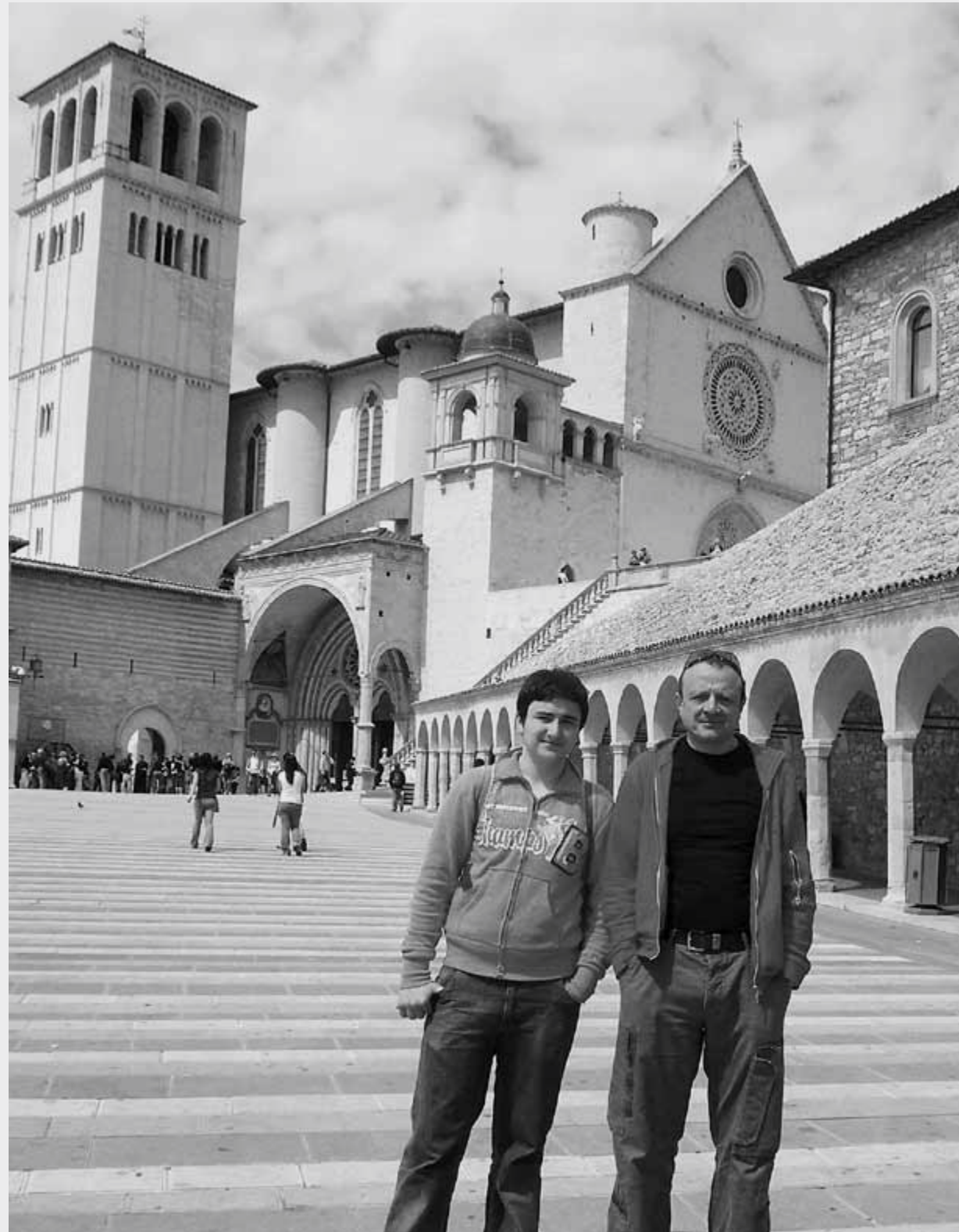


Evgeni Dybsky
Giotto Project

Evgeni Dybsky
Giotto Project



Jeanette Zwingenberger

Evgeni Dybsky, Splitting time

Processes of perception, remembrance, creation

Dybsky's work is like an old mirror that reflects past, present and future times. The cracks and stains testify to the shading and dilation of time. Whereas the picture of Wilde's *Dorian Gray* is a portrait that acts as the *alter ego* of a character, Dybsky is not concerned with depicting a subject but rather immerses us in processes of perception and remembering, in a dialogue with the work of Giotto.

In the beginning was Dybsky's 1988 voyage to Padua, where he first encountered the fresco cycle of Giotto (1266–1337) in the Cappella degli Scrovegni. During a subsequent visit in 2005 he was confronted with the restored works. The frescos had been heavily painted over, the original seemingly obliterated. Dybsky's project addresses the questions: what remains of Giotto's work? What was the experience of those who originally saw it? How is it received today?

This loss is the starting point for Dybsky's anachronological procedure. It takes him from the search for the original colours to a new creative process. The "Splitting time" of the title is an allusion to Gilles Deleuze's distinction between two aspects of time. If we apply this concept to Dybsky's work, Giotto represents the *preserved series of past times* within our *transient series of presents*². This is a simultaneous union of present and past that corresponds to Deleuze's concept of the "crystal image". For Deleuze, if you follow memory on its own terms, then the images stop organizing themselves according to spatial criteria in favour of purely temporal ones. The emancipation of time from space means that the different images no longer follow each other in a sequence; instead, the real co-exists with the virtual.³

At a time when we are deluged with data and images, and digitally-enabled reproduction has made photography and its dissemination on the Internet into a mass phenomenon, Dybsky's work reconsiders the material basis of painting. Unlike today's appropriation art, Dybsky's work lets us join him in his artistic confrontation with Giotto.

The figurative and the abstract

In Dybsky's painting *Translation of Time XVI #12* (270 x 200 x 5 cm, 2009) two tree groups frame a blue surface under a white sky. The smooth purple-gray texture of the two figures striding into the picture from the left contrasts with the flat fresco technique, characterized by an impasto surface in blue and white. The crowns of the trees in turn are reminiscent of palettes of purple-brown, pink and white points of colour. The colour impressions are echoed in the foreground of the painting, but this time the paint has been poured and splashed onto the canvas, giving a different texture.

The scene seems vaguely familiar, but the allusion to *St Francis Preaching to the Birds* (Basilica di San Francesco, Assisi) does

not register until later. In Giotto’s painting the slightly inclined tree on the right takes up the entire right half of the painting, gaining a stature from which it seems to be in dialogue with the holy. In this way Dybsky takes over the interaction of landscape elements and figures in Giotto’s painting.

For Giotto, that interaction relates to the concept of responsibility for creation that St Francis developed in his *Canticle of Brother Sun*. Thus, humankind is no longer the master of nature but rather a part of it. The sun, the moon, the wind, the earth and the animals are kith and kin to the itinerant preacher, who discourses with them. This turn towards nature in its material reality is a harbinger of the Italian Renaissance. For Giotto, the mountains visible in outline are just as much players in the drama of the painting as are the human figures.

A dark mass looms across from a vertical white surface in Dybsky’s *Translation of Time XVI #21* (190 x 200 x 5 cm, 2012), a pattern already found in Giotto’s *The Baptism of Christ*. Like Giotto, Dybsky allows the green expanse of the Jordan river under a blue sky to dominate the centre of the painting. However, the sky itself is rendered as a weathered surface that invokes the ravages of time. The halo of John the Baptist has become a white indentation marked off by an arc of yellow. A further, window-like incision reveals the cross-shaped canvas stretcher and serves as the origin for a shimmering pink tail that evokes the saint’s robe; a reddish-white brushstroke accentuates the flowing movement.

The nearly abstract mountain formations that frame and seem to accompany the human figures in Giotto’s *Flight into Egypt* (Padua, Scrovegni Chapel) have been accentuated in Dybsky’s *Translation of Time XVI #8* (190 x 200 x 5 cm, 2008) and given a rhythmic motion. Mary with the child is a gray silhouette, a counterweight to Joseph’s earth-tone surface. Only the three halos betray the sacred nature of the coloured forms and the angel. In contrast to the calm, broad spatial continuum of these fields of colour, the group of figures on the left is depicted in an agitated impasto of polychrome painting.

Canvas: front and back

Seen from a distance, *Translation of Time XVI #20* (190 x 200 x 5 cm, 2012) displays typical Renaissance arcades, executed in white and gray. These provide the background with perspective and act as a reminder of Giotto’s three-dimensional phenomenal world, against which Dybsky has placed his flat shapes. The shapes make one think of early photographic images, incapable of fixing moving figures and therefore recording only the landscape.

Under Dybsky’s hands, the depicted scene has been transformed into energy-laden fields of colour that take on a life of their own in space, like the nuanced orange and umbra surfaces. The stark reddish-brown and purple brushstrokes, on the other hand, are hemmed in by a fence-like pattern. Dybsky has turned Giotto’s subject, *The Cleansing of the temple* (Padua, Scrovegni Chapel), into a mysterious event in colour. A contrasting note is given by the horizontal green stripe that borders the bottom of the painting.

Closer observation reveals two thick brush strokes in bold red and green, which catapult the structure of the image into the instant of painting. This is the point at which the two levels—that of composition and that of painting—collide. It also accomplishes the reversal of the chronology of the process of painting, as the upper and lower layers trade places.

Dybsky’s *Translation of Time XVI #14* (190 x 200 x 5 cm, 2011) depicts Christ as a white, cylindrical shape with a white spherical head, standing at the tomb of Lazarus; the sky in the background is likewise white. In the shade of the burial hill stands an upright Lazarus, a dark spindle-like figure still swaddled in shimmering gray burial cloth. Earth-coloured silhouettes cluster behind him. In front of the hill, which looms over the various figures, a mysterious fluid red shape stands out. This kind of chance image is an important component in Dybsky’s work: he frequently lays his paintings on the floor while working. A counter-movement is given by the dark-green mass that has swallowed up the group of people in Giotto’s painting. One of them, of whom only a foot remains visible, appears to be trying to disappear into the expanse of paint as well. Dybsky surprises the viewer with unconventional views that alternately emerge from or plunge into the picture.

The canvas has become a three-dimensional body. Dybsky’s work process often begins with the unprimed reverse side

of the canvas, to which he applies paint that will seep through to the front. On occasion he cuts through the front of the canvas, exposing a portion of the stretcher frame. Dybsky uses these incisions in counterpoint, as a deliberately irritating foreign element in the picture’s context.

Concentration—and disintegration

Translation of Time XVI #18 (190 x 200 x 5 cm, 2011): Emerging from the city gates, a procession strides behind Christ in the direction of Calvary. The cross beam forms a symbolic whole with the body of Jesus, which has been reduced to a geometric element. The white circle representing his head echoes a white halo, which corresponds to Giotto’s Mary. Dybsky has replaced Giotto’s halo motif with an indentation that breaks through the two-dimensionality of the image. These abstract relief structures are “mnemosigns” that recall not only Giotto’s *Road to Calvary* (Padua, Scrovegni Chapel) but also earlier icon painting. The abstract white surface counterbalances the action of the colours erupting in the picture. Alexei Parshchikov remarked on the “matte, luminescent orb that contains all colours, not a Black Square, not a White Square, but a white sphere”.⁴ The brilliantly faceted palette has been reduced here to a white zero point, as have the expanses of colour that have a habit of absorbing Giotto’s figures.

Dybsky’s abstract round *tondos* are an allusion to Giotto’s apocryphal “O”. In Vasari’s account⁵, the artist, in response to an emissary of the pope, who wanted him to produce a sample of his work, merely drew a circle, freehand, that was as perfect as if it had been constructed with a compass. In Dybsky’s picture the circle stands in stark contrast to the breaks, signs of aging, and the peeling layers of white paint. The almost organic corporality of the painting is further enhanced by the blood-like trail of colour that originates with the person standing in Christ’s way and flows across the bottom of the picture.

Giotto’s work is concentrated on a *storia*. In Dybsky’s work the *storia* is still there, but the different materials of the picture lead the observer to a physical, haptic level of perception. Oil, tempera, aquarelle, emulsions; surface structures that are as smooth as a mirror and others that are rough or chapped; sharp colour contours and shape outlines and gradual transitions: it is clear that the development is oriented towards a process.

The *Miracle of the Spring* (in the San Francesco church in Assisi) shows the mountain formations that are typical for Giotto. The light-flooded mountain with the saint praying at its foot and its sombre counterpart are to be found also in Dybsky’s *Translation of time XVI #11* (270 x 200 x 5, 2009). There is a surrealistic note in the silhouette and shadow of the prone man drinking at the spring, set off against an oil impasto in green. What at first sight appears to be a face peering through the windowlike cavity just above is in fact a potential image created by chance, from the movement of the emulsion.

Outlines versus surfaces, the superficial versus the deep, the striking versus the subtle, open versus hermetic aspects: all of these co-exist in Dybsky’s works. Their synchronous linkage breaks up the narrative-depictive unity and weaves an intricate nexus of structure and drift.

The body of the painting: a living interface

Giotto has been credited with the invention of a mixed technique of true (buon) fresco und secco work.⁶ In the former, lime-resistant pigments are mixed into limewater and applied to fresh, moist plaster. As it dries and sets, the pigment becomes integrated into the plaster surface, forming a homogeneous crust. In secco work, the paint is applied to dry plaster, giving a less durable result.

The need for speed that characterizes fresco painting and the range of aging processes are themselves an important subject of Dybsky’s paintings. The layer-wise construction of plaster using limestone, fine sand or ground stone, and the possibility of accidents, constitute the physical reality of painting for Dybsky. Another painting, *f-Translation of Time XVI #48* (95 x 150 x 5 cm, 2012), makes this manner of working even clearer: two

clearly contoured figures, one dark, the other green, with plaster thrown on, giving them a plastic presence. Between them, the picture's centre is a radiant red, crystallizing the field of energy between the figures: a constellation of forces, a living substance evolving on its own terms, giving the picture its fourth dimension.

In the drawings, too, Dybsky uses a variety of materials: graphite, charcoal, sanguine, cooking oil. The aging process is invoked with oil that yellows on paper, waxy and dry textures. In these drawings Dybsky develops Giotto's schematic simplification of the lines and his contour approach to composition further into a nearly abstract landscape. Dybsky's aquarelles are a phenomenological take on Giotto's world of colours and its light fields.

The fourth dimension: the process of coming-to-be

Leonardo da Vinci famously commended stains on walls as a source of inspiration.⁷ Dybsky's craquelures are a reflection of the aging process that imbues the body of his painting with a very corporal transience. Cracking and fissuring lends the picture its unfinished, in-process character, a reflection of coming into being but also decay.

This willingness to embrace unpredictability contrasts sharply with the varnished aesthetic of museum exhibits. The craquelure brings out what is hidden below the surface. Like Saint Thomas, who assuages his disbelief by putting his hand into Christ's wound, Dybsky explores the folds of painting by cutting into the canvas and adding his signature 'craters' and relief features. Fissures cover the entire canvas in a network. The body of the painting thus becomes a living, dynamically evolving material. The material reality of the painting, the crust of applied paint, is reminiscent of a weathered wall from which the top layers of paint are starting to flake off, exposing earlier layers.

Paul Valéry wrote that the skin is the most profound thing about a person.⁸ While the skin is commonly understood as the partition that separates the interior from the exterior world, its function as a membrane makes it an active influence in Dybsky's work. The painting gains a tactile dimension. Beyond description and hermeneutics, he takes the observer to a place where colour is experienced directly, as a movement of the senses and as a disruption. His work echoes not only the composition of Giotto's frescos but also the process of decay in the fresco method, which he takes to a further level.

The accidental elements and chance images that characterize aquarelle painting—paint blotting, splashing and diffusion—are all grist for his mill, as are the formations typical of a fresco's lime crust. In an almost biological manner, he guides the different states of matter into a dynamic, flowing process of creation.

Dybsky's encounter with Giotto's work extends to the Italian master's choice of subjects, touching not only on the interaction between humans and nature but also on the themes of numerous other works, including *The Stigmata of St. Francis*, *The Kiss of Judas, Joachim and Anna*, and the *Noli me tangere*. The closeness or distance between individuals takes the form of a layering of varied perspectives. Figures swallowed up in a flood of colour persist through tell-tale traces of paint. Textured paint sinking out of sight or coming into being becomes a "crystal image", reflecting the memory of Giotto.

1 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Oxford World's Classics, 2006.

2 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, p. 103 and p. 112.

3 Oliver Fahlke, "Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze", in: *montage AV* 11/1/2002, Berlin 2002, pp. 97–112.

4 *On Alchemy, Love, and Scale. Evgeni Dybsky talks with Alexei Parshchikov*. Evgeni Dybsky. Exhibition Catalogue Moscow Museum of Modern Art, 2005. p. 74–77.

5 "Giotto's 'tondo' is not only a sign of Giotto's artistic virtuosity but, as image and letter, is also intended as a kind of condensed emblem." Paul Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, The Pennsylvania State University, University Park, 1991, pp. 11–12.

6 Francesca Bertini, *Affresco e Pittura Murale. Tecnica e Materiali*, Edizioni Polistampa, Florence, 2011.

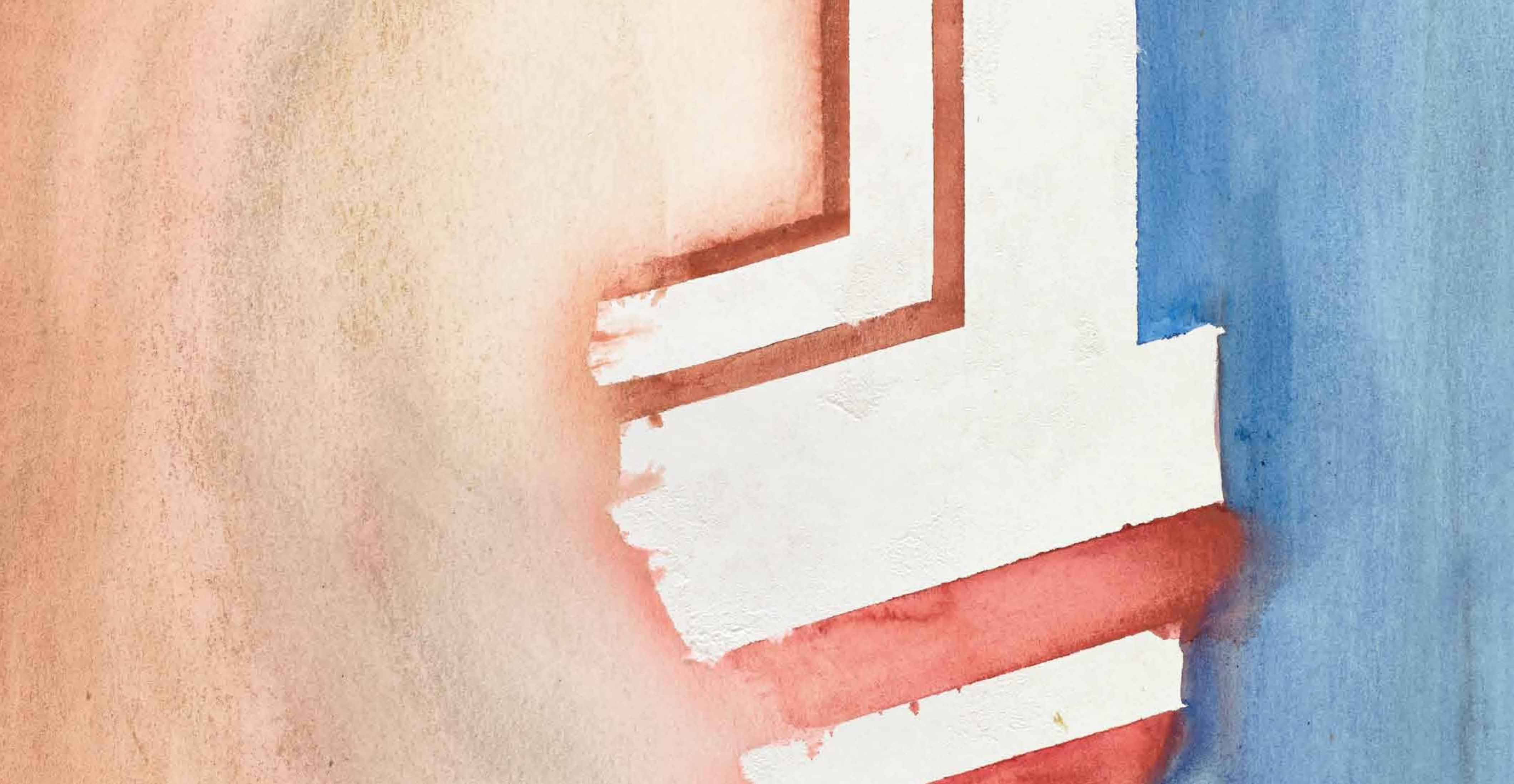
7 Martin Kemp, *Leonardo: Leben und Werk*, Beck, Munich, 2005, p. 19.

8 Valéry, Paul, "L'idée fixe ou deux hommes à la mer", in: *Œuvres*, La Pléiade, 2 (ed. Jean Hytier), Paris, 1960.



f-Translation of Time XVI #1 2007, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm









f-Translation of Time XVI #2, #3, #4, #5 2007, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm





Translation of Time XVI #1 2007, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm

Жанетт Цвингенбергер

Евгений Дыбский. Разрывы времени Процесс восприятия, воспоминания и творчества

Процесс работы Евгения Дыбского подобен принципу зеркала, в котором отражается минувшее, настоящее и будущее. Разрывы и протяженности времени. Если в «Портрете Дориана Грея» Оскара Уайльда¹ речь идет об alter ego личности, то Дыбский не стремится отразить субъективные переживания, а погружает нас в процессы восприятия и воспоминания, в собственный диалог с Джотто.

Дыбский впервые увидел вживую подлинники фресок Джотто (1266–1337) в капелле Скровеньи в свой первый приезд в Падую в 1988 году. Во время одного из последующих посещений в 2005 году, он столкнулся с результатом недавней реставрации. Фрески были так сильно «восстановлены», что ему показалось: оригинала больше не существует. Импульсом для Дыбского стал вопрос: что осталось от работ самого Джотто, какова была их суть и как это воспринимается сегодня? Эта «утрата оригинала» стала отправной точкой ретро- и перспективного метода Дыбского: от поисков изначального колорита фресок – к развитию собственного процесса в будущее.

Название статьи «Разрывы времени» связано с работой Жюль Делеза, который делил время на два потока. Применительно к творчеству Дыбского, работа Джотто относится к потоку «сохраняющихся прошедших времен» в нашем «пробегающем настоящем»,² в simultанном объединении настоящего и прошлого. Суть этого синхронного действия объясняет понятие «образа-кристалла». Делез пишет: «Если искать воспоминание в его собственном поле, то образы располагаются уже не по пространственному, а по временному принципу. Освобождение времени от пространства приводит к тому, что различные образы больше не сменяют друг друга последовательно, а напротив – реальное и воображаемое сосуществуют».³

На фоне потока образов и информации в нашу цифровую эпоху, отличающуюся массовым изготовлением фотографий и их циркуляцией в интернете, творчество Дыбского возвращает нас к осмыслению живописи в ее материальности. Наперекор нынешней страсти к «искусству апроприации» Евгений Дыбский дает нам возможность принять участие в его диалоге с Джотто.

Фигуративность и абстракция

В работе Дыбского *Translation of Times XVI #12* (270x200x5cm, 2009) две группы деревьев ограничивают синее пространство, над которым простирается белое небо. Гладкая серо-фиолетовая поверхность двух силуэтов, входящих слева в пространство картины, противопоставлена осязаемой технике традиционной фрески, создаваемой рельефом белого и голубого. Кроны деревьев написаны в регистре коричнево-фиолетового, розового и белого. Это же восприятие цвета находит продолжение на переднем плане картины, который залит сильно разбавленными пигментами.

Зрителю сцена кажется узнаваемой, вспоминается фреска «Святой Франциск проповедует птицам» (базилика Св. Франциска, Ассизи). Слегка склонившееся дерево во фреске Джотто занимает всю правую половину картины и приобретает особую значимость, позволяющую вести диалог с фигурами. Дыбский перенимает у Джотто эту интерактивность между элементами пейзажа и фигуры. У Джотто она возникает из нового понимания Творения, которое Св. Франциск развивал в своей «Песне о Солнце». Он больше не воспринимает людей как властителей природы, они лишь ее часть. Солнце, Луна, Ветер, Земля и Звери – суть родственные нам существа, с которыми общается странствующий проповедник.

Это обращение к природе в ее материальной осязаемости и определяет начало итальянского Ренессанса. У Джотто очертания горных массивов – такие же участники композиции, как и задействованные в изображенной сцене фигуры.

В работе Дыбского *ТТХVI #21* (190x200x5см, 2012) намечены композиционные доминанты фрески Джотто «Крещение Христа»: симметрия гор, где темная масса контрастирует с белой вертикальной плоскостью. У Дыбского, как и у Джотто, центр картины образуют зеленая поверхность реки Иордан и синее небо над ней. Однако у Дыбского небесная атмосфера разрушается, как бы под действием ветра, поверхностью, свидетельствующей о воздействии времени. В своей работе Дыбский превращает нимб Иоанна Крестителя в белое углубление, очерченное одним полукруглым движением кисти, оставившей след желтой краски. Прорезь на холсте обнажает крестовину подрамника картины. От края «кратера» отходит зеркально гладкий розовый шлейф, напоминающий по цвету одежды святого. Быстрое движение красно-белой краски по верхнему краю «шлейфа» акцентирует это струящееся движение. Почти абстрактно написанные горные образования у Джотто, обрамляющие фигуры, подчинены единому ритму в картине Дыбского *ТТХVI #8* (190x200x5см, 2008), в основе которой лежит композиция «Бегства в Египет» (Падуя, капелла Скровеньи). Фигура Марии с младенцем обозначена простым, слегка моделированным, серым силуэтом, образующим противовес фигуре Иосифа, написанного оттенками землистого цвета. Лишь три нимба-углубления указывают на божественное происхождение персонажей. С плоскостной пространственной протяженностью абстрактных цветowych пятен контрастируют объемная пастозная полихромная живопись фигур в левой части картины.

Лицевая и обратная сторона

В работе *ТТХVI #20* (190x200x5см, 2012) зритель видит на дальнем плане бело-серые аркады, типичные для архитектуры Ренессанса. На этом развивающемся в линейной перспективе фоне, напоминающем трехмерное пространство джоттовских композиций, Дыбский размещает плоские фигуры. Они вызывают в памяти ассоциации со старыми фотографиями, в которых подвижные фигуры размыты, и лишь пейзаж остается незыблемым. Событием картины у Дыбского становится само мощное силовое поле цвета, напрягающее пространство картины и распадающееся на отдельные пятна с оттенками оранжевого и умбры. В противовес ему, дробленные мазки красно-коричневого и лилового образуют цветовую поверхность, ограниченную геометрией забора. У Дыбского композиция Джотто «Христос, изгоняющий торгующих из храма» (Падуя, капелла Скровеньи) превращается в мистическое цветовое явление. Контрастная зеленая горизонтальная полоса ограничивает нижнее поле картины, как аллюзия с обрамлением фресок Джотто. С близкого расстояния зритель обнаруживает два пастозных удара кисти контрастных красных и зеленых цветов, которые акцентируют внимание на живописи, как физическом процессе. Вместе с тем, Дыбский воспроизводит обратную хронологию живописного процесса, в котором поверхности наслаиваются одна на другую – здесь мы видим противоположный процесс: обнажения слоев, «расчистки» поздних записей с целью добраться до оригинала.

В работе Дыбского *ТТХVI #14* (190x200x5см, 2011), прототипом которой является композиция Джотто «Воскрешение Лазаря», джоттовский Христос у гробницы Лазаря из фрески преобразается в объемное белое пятно на фоне белого же гипсового неба Дыбского. В тени холма у гробницы, в виде абстрактной, напоминающей веретено формы, в работе Дыбского нарисован Лазарь, завернутый в отливающие серым погребальные пелены. Рядом с ним охристой пастелью нарисованы контуры толпы. Перед погребальным холмом возвышается загадочная красная текучая форма – случайный образ, магмаобразный слой краски, вылитой художником на холст.

Встречное движение к ней создает темно-зеленое цветовое пятно, поглотившее фигуры из версии Джотто. Персонаж, от которого мистическим образом осталась одна ступня, тоже пытается войти в живописную поверхность. Художник приводит нас в растерянность смешением разнонаправленных перспектив, которые выдвигаются из картины или стремятся проникнуть в нее.

Холст из плоскости становится трехмерным живописным телом. Зачастую во время рабочего процесса Дыбский начинает писать с обратной стороны картины, продавливая сквозь негрунтованный холст краску так, что она проникает

на лицевую сторону картины. Иногда он прорезает лицевую сторону холста и открывает фрагменты подрамника, включая его в композицию и обнажая материальный скелет живописи.

Уплотнение и растворение

ТТХVI #18 (190x200x5см, 2011): За Христом, в направлении Голгофы, следует процессия, выходящая из городских ворот. Балки креста образуют со сведенным к простой геометрической форме телом Христа символическое единство. Белое углубление на холсте, его «голова», перекликается с таким же белым углублением-нимбом, который на фреске Джотто принадлежит фигуре Марии.

Сакральный мотив нимба у Джотто художник превращает в углубления, которые нарушают монотонность плоскостности картины. Эти абстрактные контррельефные конструкции являются образами-напоминаниями, которые одновременно отсылают нас как к джоттовскому «Несению креста» (Падуя, капелла Скровеньи), так и к ранней иконописи. Абстрактная белая плоскость справа образует при этом противовес магмаобразной мизансцене слева. Когда-то Алексей Парщиков увидел в таких построениях «матовый светящийся шар, в котором заключены все цвета, не Черный, не Белый квадрат, а Белый шар».⁴ Это калейдоскопическое богатство красок «схлопывается» к белой нулевой точке отсчета, как и те обширные поверхности цвета, которые шаг за шагом поглощают фигуры на фресках Джотто. Художник все больше удаляется от прототипа.

Абстрактные *Tondo* отсылают нас к легенде об «Окружности Джотто».⁵

Вазари пишет, что когда Папа попросил Джотто показать образец своей работы, художник будто бы нарисовал от руки его посланнику идеальный круг, лучше которого не сделать даже с помощью циркуля. В картине Дыбского идеальный круг противопоставляется покрытой трещинами поверхности сознательно разрушенного живописного слоя. Почти материальной телесностью обладает и кровавого цвета краска, вытекающая из стоящей на пути Христа фигуры и растекающаяся дальше по поверхности холста.

Цикл фресок Джотто сфокусирован на самой *storia*. Однако евангельский сюжет, как таковой, не является предметом живописи Дыбского. Он стремится передать ощущение от фресок, не концентрируясь на сюжете, а обращаясь к восприятию на осязательном, физическом уровне, используя многообразие материалов живописи. Масло, темпера, акварель, эмульсия, шероховатые и растрескавшиеся поверхности, четко очерченные цветовые контрасты и границы формы, а также текучие переходы – все это свидетельствует об интересе к материальной стороне живописи. «Чудо источения воды из скалы Св. Франциском» (церковь Св. Франциска в Ассизи) изображает типичные для Джотто формы гор. Залитая светом гора с молящимся святым находит свое место также и в картине Дыбского *ТТХVI #11*. Лежащая у водного источника сюрреалистичная фигура, пастозно выделенная зеленой масляной краской, отбрасывает нарисованную углем тень. Над фигурой, из «кратера» просвечивает лицо – случайный образ, возникший в процессе высыхания разлитой эмульсии.

У художника сосуществуют рисованное и живописное, плоскость и глубина, звук и тишина, закрытое и открытое. Из этой синхронной цепи складывается изобразительная целостность, сплетающая различные структуры и направления.

Тело картины как живая связь

Джотто впервые применил смешанную технику письма по сырой (*fresco*) и сухой (*secco*)⁶ штукатурке. При использовании техники фрески содержащие известь пигменты смешиваются с водой и наносятся на свежую сырую штукатурку, которая при высыхании образует вместе с пигментами однородную поверхность, похожую на глазурь. В технике *secco* краски наносятся непосредственно на уже высохшую основу. Эта техника менее долговечна. Вынужденная быстрота письма при использовании техники фрески и одновременность процессов старения смешанной техники у Джотто становятся ведущими темами живописи Дыбского. Наслоения из извести, мелкого песка или каменной крошки и возможные при этом «оплошности» Дыбский воссоздает и в «теле» своей живописи.

Следующая работа *f-ТТХVI #48* (95x150x5см, 2012) непосредственно раскрывает рабочий процесс художника: одна из двух фигур с четко очерченными контурами выделена пластикой пролитых на холст капель жидкого гипса.

Раскатанная красным плоскость посередине образует силовое поле между двумя персонажами, «зонами силы» саморазвивающейся живой субстанции – четвертого измерения картины.

Разные материалы сталкиваются, в свою очередь, и в рисунках Дыбского: графит, уголь, сангина, масло. Желтеющие по мере старения следы масла на бумаге, жирные и сухие фактуры сосуществуют во времени и пространстве. В своих рисунках Дыбский развивает присущую Джотто упрощенность линий и контурность композиции до почти абстрактного пейзажа. В акварелях ему удается феноменальным образом уловить особые оттенки цвета и светоносность, отсылающие к цветам и светоносности фресок Джотто.

Четвертое измерение: процесс становления

Леонардо да Винчи восхищался тем, какую силу воображения пробуждают пятна, натолкнувшие его на изобретение самых разнообразных вещей.⁷ Кракелюры на картинах Дыбского – свидетельство процесса «животворящего» старения. Трещины и разрывы придают картине двойственность незаконченного объекта, находящегося в синхронном процессе становления и разрушения. Этот не ограниченный во времени процесс противоположен застывшей герметичности музейных ценностей. Кракелюры разрывают поверхность, раскрывая скрытые внутри живописные слои.

Подобно Фоме, залезающему в рану к Христу, чтобы удостовериться в его Воскрешении, Дыбский исследует ткань материала, разрезая холст, создавая углубления и рельефы, вспыхивающие поле картины. Таким образом, картина становится саморазвивающейся во времени живой материей. Краска, становящаяся «эпителием», вздувается на поверхности и напоминает изъеденные водой и ветром стены, с которых смывается верхний слой.

Как писал Поль Валери: «Самое глубокое в человеке – это кожа».⁸ Разделяя внешний и внутренний мир, у Дыбского она является своеобразной мембраной. Разглядывание картины превращается в опыт тактильного ощущения.

Поверх любых описаний или толкований, Дыбский ведет зрителя в пространство Джотто, заставляя не только вспомнить его композиции, но и проследить время их распада. Вне всяких смысловых и описательных инстанций Дыбский приводит зрителя в регионы сенсорных движений и потрясений внутри цветового поля.

Оплошности или случайности, свойственные работе с акварелью: кляксы, брызги, растекания – Дыбский закрепляет как сложившиеся формы. Работа по сырому акварелью сродни субстанции фрески. Подобно биологу, он направляет различные агрегатные состояния в единый динамичный и текучий процесс «генезиса».

Диалог Дыбского с Джотто – это отклик не только на главную тематику итальянского мастера, в композициях которого всегда присутствует диалог – даже если это диалог человека с природой – но и обращение к отдельным работам: «Стигматизация Св. Франциска», «Поцелуй Иуды», «Йоахим и Анна», «Noli me tangere».

Взаимная близость или удаленность персонажей заменяется у Дыбского сложной материей, слоями, находящими один на другой. В то время как цветовые плоскости «проглатывают» фигуры, едва заметные цветовые напоминания еще позволяют уловить их исчезающий образ. Исчезновение или возникновение фактуры цвета становится тем самым «образом- кристаллом», в котором отражается воспоминание о Джотто.

1. Oskar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, Oxford World's Classics, 2006.

2. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino* 2. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 103, S. 112.

3. Oliver Fahl: *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, In: montage av 11/1/02, Berlin 2002, S. 97–112.

4. Алексей Парщиков-Евгений Дыбский. Об алхимии, любви и масштабе. Каталог выставки в московском музее современного искусства. 2005, с.38

5. Paul Barolsky: *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, The Pennsylvania State University, 1991, *Giotto's „tondo“ is not only a sign of Giotto's artistic virtuosity but, as image and letter, is also intended as a kind of condensed emblem.*, S. 11, S. 12.

6. Francesca Bertini: *Affresco e Pittura Murale. Tecnica e Materiali*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2011.

7. Martin Kemp: *Leonardo: Leben und Werk*, München, Beck, 2005, S. 19.

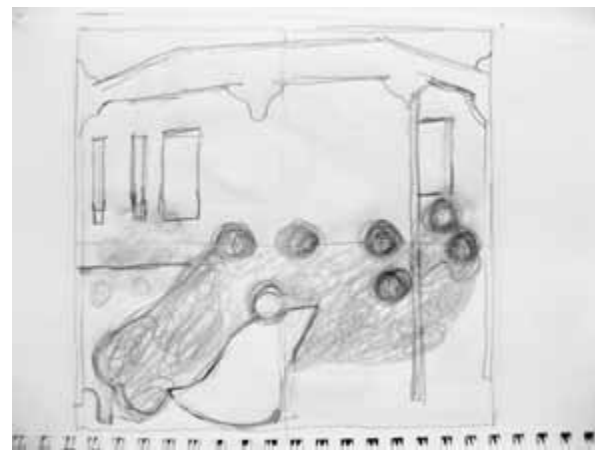
8. Paul Valéry: *L'idée fixe ou deux hommes à la mer*, in: *Oeuvres, La Pléiade*, 2 (Hg. von Jean Hytier), Paris, 1960.



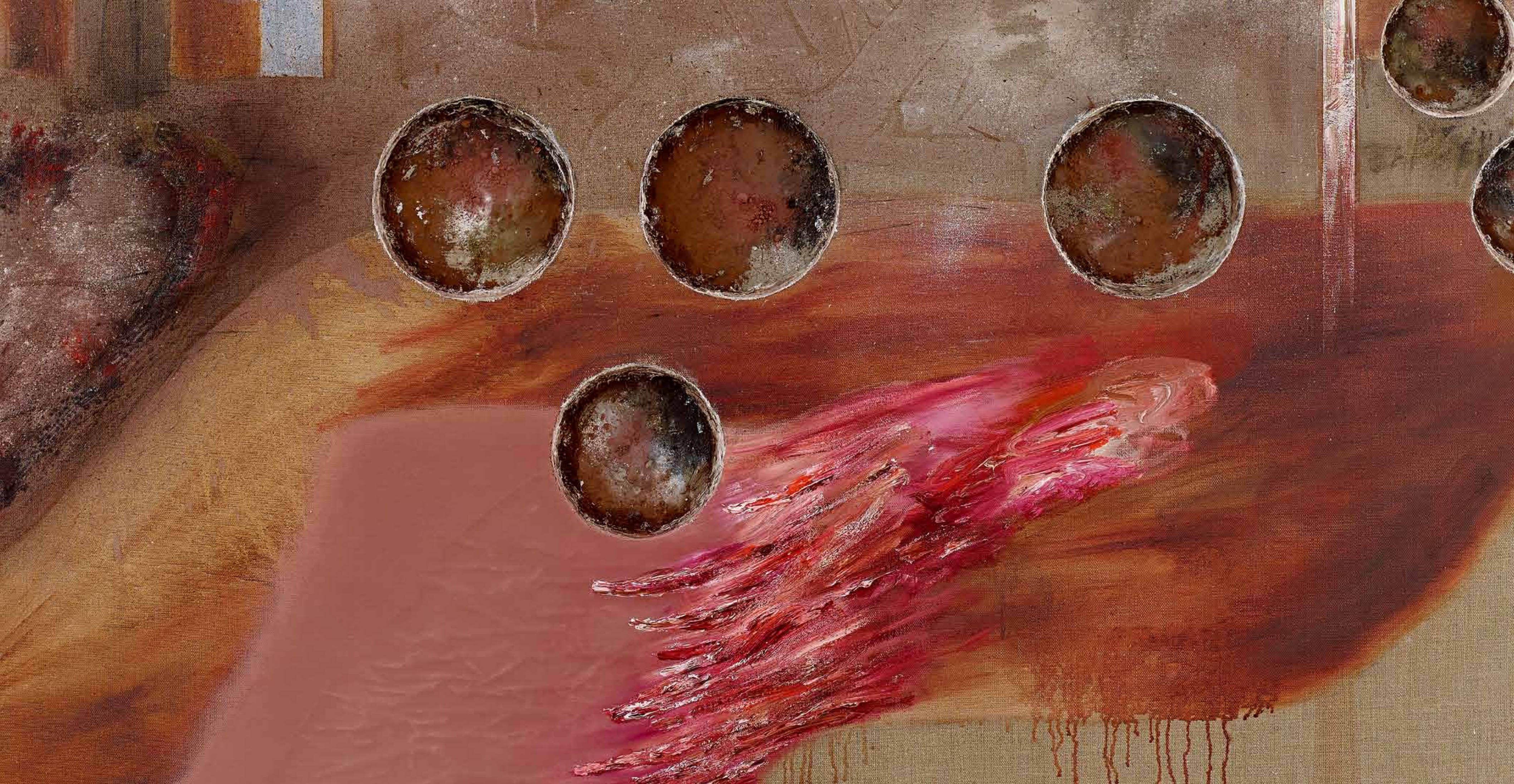
Translation of Time XVI #2 2007, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm



Translation of Time XVI #3, 2008, #4, 2008–2013, #5, #6 2008, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm



Translation of Time XVI #7 2008, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm





f-Translation of Time XVI #6 2007, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm

I came up with a technique to allow those parts of the painting that relate to older themes to age faster than others. Time—the same time that I invoke in the title of the series—literally becomes incarnated in these pieces. It becomes a journal entitled “Translation of time”. The title came to me intuitively as a metaphor, but unexpectedly it has become a reality.

Я “обнаружил” новую технику, позволяющую частям работы, отсылающую к “старым темам” распадаться быстрее, чем другим. Время, то самое время, обозначенное как “трансляция времени”, воплощается в работах буквально. Становится дневником с названием “Translation of Time”. Это название, интуитивно произнесенное как метафора, стало неожиданно реальностью.

Ich habe eine neue Technik entwickelt bei der jene Teile der Arbeit, die an die alten Themen erinnern, schneller zerfallen werden als die anderen Teile. Die Zeit, eben jene Zeit, auf die ich mich mit „Translation of Time“ beziehe, übertrug sich plötzlich im wörtlichen Sinne. Die Zeit wurde zu einem Tagebuch mit dem Titel „Translation of Time“. Dieser Titel wurde auf einmal Realität, auch wenn er ursprünglich eine intuitiv gefundene Metapher war.





Translation of Time XVI #11
2009, oil, emulsion, mixed media on canvas,
270 x 200 x 5 cm







f-Translation of Time XVI #7 2007, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm

Jeanette Zwingenberger

Evgeni Dybsky, Zeitspaltungen

Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Schaffensprozesse

Dybskys Werk lässt sich mit einem alten Spiegel vergleichen, in dem sich vergangene, gegenwärtige und zukünftige Zeiten reflektieren. Die Risse und Flecken zeugen von Schattierungen und Ausdehnungen der Zeit. Handelt es bei dem Spiegelbild von Dorian Gray¹ um das *alter ego* einer Person, so geht es bei Dybsky nicht um die Repräsentation eines Subjektes, sondern er taucht uns in Wahrnehmungs- und Erinnerungsprozesse – in einen Dialog mit Giottos Werk.

Am Anfang steht die Reise Dybskys, 1988, nach Padua, wo er den Freskenzyklus in der Cappella degli Scrovegni von Giotto (1266–1337) für sich entdeckt. Bei einem weiteren Besuch 2005, wird er mit der Restaurierung des Werkes konfrontiert. Die Fresken waren jedoch so stark übermalt, dass das Original nicht mehr zu existieren schien. Dybskys Unterfangen stellt die Frage: Was bleibt von Giottos Werk, wie war das ursprüngliche Seherlebnis und wie wird es heute rezipiert?

Dieser Verlust ist der Ausgangspunkt von Dybskys anachronologischer Vorgehensweise, sie führt von der Suche nach den ursprünglichen Farben zu seinem weiterführenden Schaffensprozess. Der Titel *Zeitspaltungen* bezieht sich auf Gilles Deleuze. Dieser unterteilt die Zeit in zwei Momente: Auf Dybskys Werk übertragen, steht Giotto für die „bewahrenden Vergangenheiten“ in unseren „vorübergehenden Gegenwarten.“² Hier handelt es sich um eine simultane Zusammenführung von Gegenwart und Vergangenheit, die sich mit dem Begriff des „Kristallbildes“ von Deleuze erfassen lässt. Dieser schreibt: „Sucht man aber die Erinnerung in ihrem eigenen Bereich auf, dann ordnen sich die Bilder nicht mehr nach räumlichen, sondern rein zeitlichen Gesichtspunkten. Die Befreiung der Zeit von Raum hat zur Konsequenz, dass die verschiedenen Bilder nicht mehr sukzessiv aufeinanderfolgen, sondern Aktuelles und Virtuelles koexistiert.“³

Angesichts der Daten- und Bilderflut unserer Zeit, der digitalen Reproduzierbarkeit, gekennzeichnet von der massenhaften Herstellung von Fotos und deren Zirkulation im Internet, leistet das Werk von Dybsky eine Rückbesinnung auf die Malerei in ihrer Materialität. Im Gegensatz zu der heutigen „Appropriation Art“ lässt uns Dybsky an seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Giotto teilhaben.

Figuration und Abstraktion

In Dybskys Werk „*Translation of Times XVI*“ #12, (270 x 200 x 5 cm, 2009) rahmen zwei Baumgruppen eine blaue Fläche ein, darüber erstreckt sich ein weißer Himmel. Die glatte grau-violette Textur, der zwei links in das Bild schreitenden Silhouetten, steht im Gegensatz zur planen Freskotechnik, die durch eine pastose, weiße und blaue Farbfläche gekennzeichnet ist. Die Baumkronen gleichen wiederum Paletten von braunviolett, rosa und weißen Farbpunkten. Diese Farbimpressionen setzen sich im vorderen Bildgrund fort, jedoch in einer spritzigen rasch gemalten Textur.

Dem Betrachter kommt die Szene bekannt vor. Erst später fällt ihm die *Vogelpredigt des Heiligen Franziskus* ein, (Basilica di San Francesco, Assisi). Bei Giotto nimmt der leicht gebeugte Baum die ganze rechte Bildhälfte ein und gewinnt dadurch eine Singularität, die im Dialog mit dem Heiligen zu stehen scheint. Dybsky übernimmt Giottos Interaktion von einzelnen Landschaftselementen mit Figuren.

Bei Giotto bezieht sich diese auf die neue Schöpfungsverantwortung, die der heilige Franz von Assisi in seinem Sonnen- gesang entwickelte. Er versteht den Menschen nicht mehr als Beherrscher, sondern als Teil der Natur. Sonne, Mond, Wind, Erde und Tiere sind Wesensverwandte, mit denen der Wanderprediger kommuniziert. Diese Hinwendung zur Natur in ihrer stofflichen Wirklichkeit kennzeichnet den Beginn der italienischen Renaissance. Bei Giotto sind die silhouettenartigen Berg- formationen im gleichen Masse wie die Figuren Akteure des Bildgeschehens.

In Dybskys Werk *TTXVI #21*, (190 x 200 x 5 cm, 2012), steht eine dunkle Masse als Pendant zu einer weißen, vertikalen Fläche diese war schon in Giottos *Taufe Jesu* präsent. Eine grüne Farbfläche, der Jordan und darüber der blaue Himmel, formen wie- derum auch bei Dybsky das Bildzentrum. Die himmlische Atmosphäre wird jedoch bei ihm zu einer verwitterten Bildfläche, als Zeugnis der Zeit. Dybsky verwandelt den Nimbus von Johannes dem Täufer in eine weiße Vertiefung, die ein gelber Farb- radius umgibt. Ein weiterer fensterartiger Ausschnitt legt den kreuzförmigen Keilrahmen des Bildes frei. Von diesem geht ein weiterer glänzend rosafarbener Schweif aus, der an das Gewand des Heiligen erinnert; ein rötlich weißer Pinselstrich akzentuiert dessen fließende Bewegung.

Die fast abstrakten Bergformationen Giottos, die die Figuren einrahmen und zu begleiten scheinen, akzentuiert Dybsky in seinem Bild *TTXVI #8*, (190 x 200 x 5 cm, 2008), das sich auf die *Flucht nach Ägypten*, (Padua, Arenakapelle) bezieht, zu einer rhythmischen Bewegung. Maria mit dem Kind verwandelt sich zu einer grauen Silhouette, die zu der erdfarbenen Farbfläche Josephs ein Gegengewicht bildet. Einzig die drei Nimben verweisen auf die heilige Natur der Farbgestalten, sowie die des Engels. Im Gegensatz zu dem ruhigen, flächigen Raumkontinuum der Farbfelder steht die pastose, bewegte, polychrome Malerei der linken Figurengruppe.

Vorderseite und Rückseite

Im Werk *TTXVI #20*, (190 x 200 x 5 cm, 2012) entdeckt der Betrachter aus der Ferne die in weiß-grauen Tönen gehaltenen Arka- den, typisch für die Renaissance-Architektur. Vor diesem perspektivischen Hintergrund, der an die dreidimensionale Erschei- nungswelt Giottos erinnert, platziert Dybsky zweidimensionale Formgebilde in den Bildraum. Diese wecken Assoziationen an alte Fotografien, in denen bewegte Figuren nicht festgehalten werden konnten und nur die Landschaft bestehen blieb.

Das Bildgeschehen wird bei Dybsky zu Energiefeldern aus Farbe, die sich auf eigenständige Weise im Raum entfalten, so die aus mehreren Farbnuancen bestehenden orange- und umbrafarbenen Flächen. Im Gegensatz dazu stehen die ausdrucks- starken, rotbraun und violetten Pinselstriche, die von der Geometrie des Zaunes abgegrenzt werden. Bei Dybsky wird Giottos Handlung, *Jesus, der die Händler aus dem Tempel vertreibt* (Padua, Arenakapelle), zu einem rätselhaften Farbereignis. Als Kontrastfarbe begrenzt ein grüner, horizontaler Streifen den unteren Bildrand.

Aus der Nahsicht entdeckt der Betrachter zwei pastenartige Pinselstriche von roter und grüner Kontrastfarbe, die das Bild- gefüge in die Augenblicklichkeit des Malaktes katapultieren. Hier stoßen verschiedene Ebenen aufeinander: die der Bildkom- position und der Akt des Malens. Gleichzeitig handelt es sich um eine Umkehrung der Chronologie des Malprozesses, von dem was oben oder unten liegt.

Im Werk Dybskys *TTXVI #14*, (190 x 200 x 5 cm, 2011) erscheint Christus vor der Grabstätte des Lazarus in einer weißen zylin- derartigen Form mit weißem Kugelhaupt vor dem ebenfalls weißen Himmelsbereich. Im Schatten des Grabeshügels steht Lazarus aufrecht als kegelförmige dunkle Gestalt, noch in grau schillernde Grabbandagen gewickelt, hinter ihm gruppieren sich erdfarbene Silhouetten. Vor dem Todesberg, der die verschiedenen Gestalten umfasst, hebt sich eine rätselhaft, rotflüs- sige Formgestalt ab. Diese Zufallsbilder sind wichtige Elemente in der Malerei von Dybsky, der seine Bilder oft auch auf dem Boden gestaltet. Eine Kontrabewegung bildet dazu die dunkelgrüne Farbgebung, die die Figurengruppe aus Giottos Version verschluckt hat. Die Person, von der nur der Fuss übriggebliebenen ist, scheint ebenfalls in die Farbfläche eintauchen zu wol- len. Dybsky überrascht hier mit unkonventionellen Blickpunkten, die aus dem Bild hervortreten oder in das Bild hereinragen. Die Leinwand wird zu einem dreidimensionalen Bildkörper. Oftmals beginnt Dybsky seinen Werkprozess mit der Rückseite

der ungründierten Leinwand, auf die er schon die Farbe aufträgt, so dass sie auf der Vorderseite durchscheint. Manchmal schneidet er die vordere Leinwand auf, um die hintere Rahmenstruktur fragmentarisch bloßzulegen. Als Kontrapunkte setzt Dybsky bewusst diese Einschnitte als irritierende Fremdkörper in den Bildzusammenhang ein.

Verdichtung und Auflösung

TTXVI #18, (190 x 200 x 5 cm, 2011): Aus den Stadttoren kommend schreitet hinter Christus die Prozession in Richtung Golgotha. Der Kreuzbalken bildet mit dem auf eine geometrische Grundform reduzierten Körper Jesu eine symbolische Einheit, sein weißer „Kreiskopf“ steht im Echo zu dem ebenfalls weißen Nimbus, der sich bei Giotto auf Maria bezieht. Giottos sakrales Nimben-Motiv ersetzt Dybsky durch eine Vertiefung, die die Zweidimensionalität des Bildes aufbricht. Diese abstrakten Reliefkonstruktionen sind „Gedächtnis-Bilder“, die sowohl an *Giottos Kreuztragung*, (Padua, Arenakapelle) wie auch an die frühere Ikonen-Malerei erinnern. Die abstrakt weiße Fläche bildet dabei einen Gegenpol zu dem explodierenden, magmaar- tigen „Farbgeschehen“. Schon Alexej Parschikow verwies auf „Eine matt leuchtende Kugel, in der alle Farben enthalten sind, also kein Schwarzes oder Weißes Quadrat, sondern eine weiße Kugel.“⁴ Dieser facettenartige Farbreichtum implodiert hier zu einem weißen Nullpunkt, wie auch die Farbflächen, die immer wieder Giottos Figuren absorbieren.

Dybskys abstrakte runde Tondos verweisen auf die Legende von „Giottos O“.⁵ Der Künstler, schreibt Vasari, habe dem Ab- gesandten des Papstes, der eine Probearbeit von ihm haben wollte, nichts anderes als einen so perfekten Kreis freihändig gemalt, wie man ihn mit dem Zirkel nicht besser hätte ausführen können. Im Bild Dybskys bildet der perfekte Kreis einen Gegenpol zu den gealterten Bruchstellen, den weißen, abgeblätternen Farbschichten. Von einer fast leiblichen Körperlichkeit des Bildes zeugt ebenfalls die blutartige Farbspur, die von der Person, die sich Christus in den Weg stellt, ausgeht und sich auf dem Bildgrund fortsetzt.

Giottos Werk konzentriert sich auf eine storia. Diese ist zwar bei Dybsky präsent, doch führen die verschiedenen Bild- materialien die Wahrnehmung auf eine haptische, physikalische Ebene. Öl, Tempera, Aquarell, Emulsion sowie spiegelglatte, raue oder schrundige Oberflächenstrukturen, hart konturierte Farbkontraste, sowie Formabgrenzungen, als auch fließende Übergänge zeugen von einer prozessorientierten Entwicklung.

Das *Quellwunder des Hl. Franziskus*, (in der Kirche San Francesco, Assisi), zeigt die für Giotto so typischen Bergformatio- nen. Der lichtüberflutete Berg mit dem betenden Heiligen und seinem dunklen Pendant finden sich auch in Dybskys Werk *TTXVI #11*, (270 x 200 x 5, 2009) wieder. Surrealistisch erscheint bei Dybsky die am Wasserstrahl trinkende, niederliegende Silhouette mit dem Schattenwurf, die von einer grünen, pastosen Ölfarbe farblich hervorgehoben wird. Aus der fenster- artigen Vertiefung über ihr erscheint ein Gesicht, doch handelt es sich hierbei um ein aus der Emulsionsentwicklung ent- standenes Zufallsbild.

In Dybskys Werk koexistieren lineare und malerische, flächige und tiefe, laute und leise, sowie geschlossene und offene Aspekte. Diese synchrone Verkettung bricht die erzählerisch darstellende Einheit auf und schafft komplexe Verflechtungen von unterschiedlichen Strukturen und Richtungen.

Bildkörper als lebendes Interface

Giotto erfand eine Mischtechnik von fresco und secco-Technik.⁶ Bei der Al-fresco-Malerei werden kalkbeständige Pigmente in Kalksinterwasser angerührt und auf den noch frischen, feuchten Kalkputz aufgetragen. Beim Trocknen und Festwerden des Putzes entsteht eine glasurartige, homogene Schicht mit den eingebundenen Pigmenten. Bei der Secco-Variante wird die Farbe auf einen bereits getrockneten Untergrund aufgetragen, diese Technik ist jedoch von kürzerer Dauerhaftigkeit. Die zeitliche Begrenztheit des Malprozesses der Freskomalerei, sowie die unterschiedlichen Alterungsprozesse von Giottos Mischtechnik erhebt Dybsky zu seinem Bildthema. Der schichtweise Aufbau des Wandputzes aus Kalk und Feinsanden oder Steinmehlen, sowie die möglichen Unfälle werden bei Dybsky zur physischen Präsenz der Malerei.

Ein weiteres Gemälde *f-TTXVI #48* (95 x 150 x 5 cm, 2012) verdeutlicht diesen Werkprozess Dybskys: Zwei klar konturierte Gestalten, eine Dunkel, die andere Grün, werden durch aufgeworfenen Gips plastisch hervorgehoben. Die rot strahlende Mittelfläche kristallisiert das Energiefeld zwischen Beiden, eine Kräftekonstellation, die sich zusammensetzt aus einer sich selbstentwickelnden, lebendigen Substanz, der vierten Dimension im Bilde.

Auch die Zeichnungen entstehen aus verschiedenen Materialien: Graphit, Kohle, Sanguin, kulinarisches Rohöl. Vergilbung von Öl auf Papier, speckige und trockene Aspekte, zeugen auch hier von einem Alterungsprozess. In seinen Zeichnungen entwickelt Dybsky Giotto's exemplarische Vereinfachung von Linienbewegungen und einer konturartigen Komposition zu einer fast abstrakten Landschaft. Auf phänomenologische Weise erfasst er in den Aquarellen Giotto's Farbwerte, sowie deren Lichtfelder.

Vierte Dimension: Prozess des Werdens

Leonardo da Vinci lobte die Imaginationskraft von Flecken, die ihn zu Erfindungen verschiedenster Dinge anregte.⁷ Dybskys Krakeluren zeugen vom Alterungsprozess des Bildes, der dem Bildkörper eine leibhaftige Vergänglichkeit verleiht. Die Entstehung von Sprüngen und Rissen gibt dem Bild eine Prozesshaftigkeit des Unfertigen, dem Werden und Vergehen entsprechend. Diese unberechenbare Temporalität steht im Gegensatz zu dem versiegelnden Firnis musealer Kunstwerke. Die Krakeluren decken das Verborgene, das darunter liegt, auf. Gleich dem Heiligen Thomas, der ungläubig in die Wunde Christi greift, erkundet Dybsky die Faltungen der Malerei, in dem er die Leinwand aufschneidet, Vertiefungen und Reliefs hinzufügt. Risse verlaufen gleich einem Netzwerk über das ganze Bildfeld. Der Bildkörper wird zu einer sich selbst weiter entwickelnden lebenden Materie. Die materielle Realität des Werkes, der krustenartige Farbauftrag, erinnert gleichzeitig an von Wind und Wetter gekennzeichnete Wände, wo neuere Farbschichten abblättern und frühere frei gelegt werden.

„Was am tiefsten im Menschen liegt, ist die Haut“, schrieb Paul Valéry.⁸ Gilt die Haut als Trennwand zwischen Aussen- und Innenwelt, so inkarniert sie als Membran bei Dybsky ein agierendes Moment. Die Bildbetrachtung wird zu einer taktilen Erfahrung. Jenseits jeglicher beschreibender oder sinnstiftender Instanz führt Dybsky den Betrachter in Regionen von sensorischen Bewegungen und Erschütterungen eines Farbeignisses. An Giotto's Werk erinnern nicht nur die Kompositionen, sondern auch der Verfallprozess der Freskotechnik, die Dybsky weiterentwickelt.

Die Unfälle oder Zufälle, die in der Aquarellmalerei vorkommen können, wie Farbleckse und Spritzer, sich verlaufende Farben macht er sich nutzbar sowie auch die krustenartigen Formationen des Freskos. Gleich einem Biologen steuert er die verschiedenen Aggregatzustände zu einem dynamisch, fließenden Werkprozess.

Dybskys Begegnung mit dem Werk Giotto's findet sich auch in der grundlegenden Thematik der Begegnung im Werk des italienischen Meisters wieder. Diese spiegelt sich nicht nur in der Interaktion des Menschen mit der Natur wieder, sondern auch in vielen Werken wie beispielsweise: *Stigmatisierung des Heiligen Franziskus, Judaskuss, Joachim und Anna, Noli me tangere*. Die Nähe und Ferne der Personen zueinander werden bei Dybsky zu Schichtungen von multidimensionalen Faltungen. Während Farbflächen die Figuren verschlucken, lassen Farbspuren sie noch erahnen. Das Wegsinken oder Werden von farblichen Texturen wird hier zu einem Kristallbild, das die Erinnerung an Giotto reflektiert.

1 Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, Oxford World's Classics, 2006.

2 Gilles Deleuze: *Das Zeit- Bild. Kino 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 103, S. 112.

3 Oliver Fahl: *Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze*, In: *montage av* 11/1/02, Berlin 2002, S. 97–112.

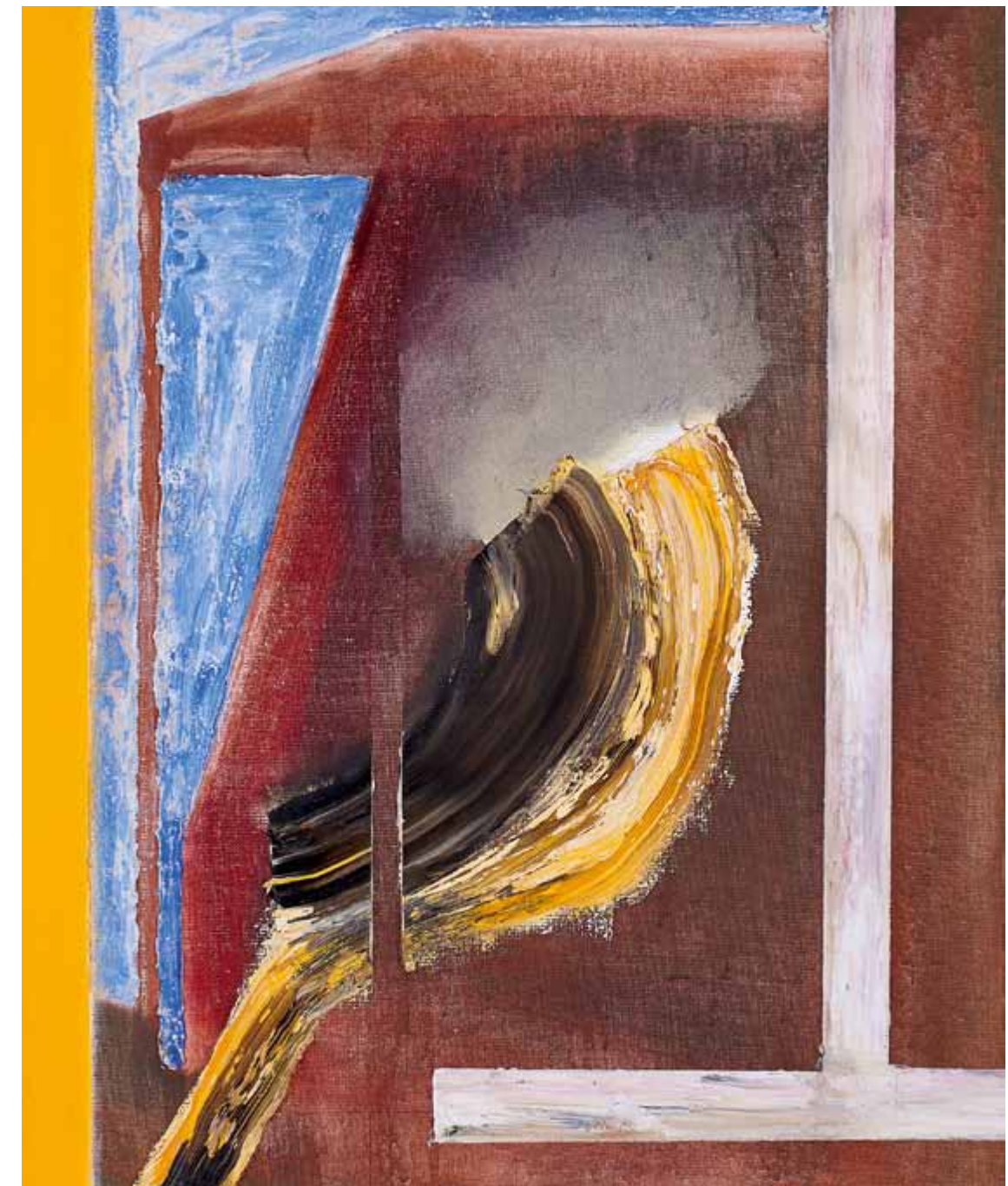
4 *Über Alchemie, Liebe und Maßstab. Alexei Parshchikov spricht mit Evgeni Dybsky*, Ausstellungskatalog, Moskauer Museum für Moderne Kunst, 2005.

5 Paul Barolsky: *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, The Pennsylvania State University, 1991, *Giotto's «tondo» is not only a sign of Giotto's artistic virtuosity but, as image and letter, is also intended as a kind of condensed emblem.*, S. 11, S. 12.

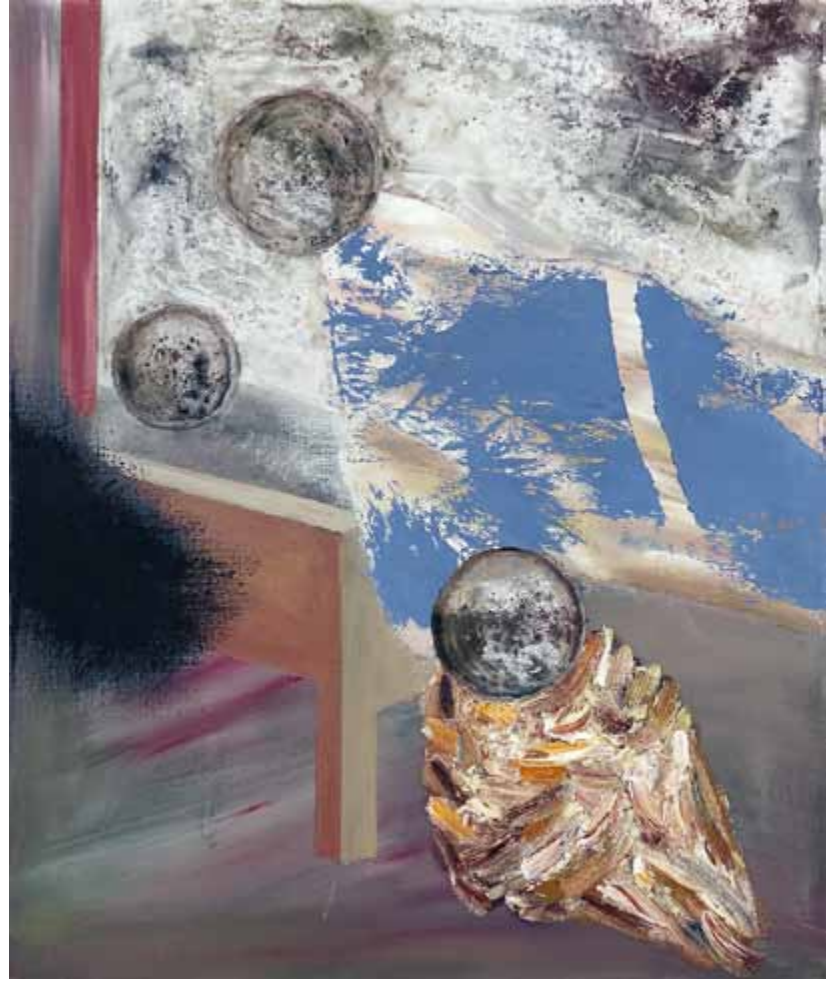
6 Francesca Bertini: *Affresco e Pittura Murale. Tecnica e Materiali*, Edizioni Polistampa, Florenz, 2011.

7 Martin Kemp: *Leonardo: Leben und Werk*, München, Beck, 2005, S. 19.

8 Paul Valéry: *L'idée fixe ou deux hommes à la mer*, in: *Oeuvres, La Pléiade, 2* (Hg. von Jean Hytier), Paris, 1960.



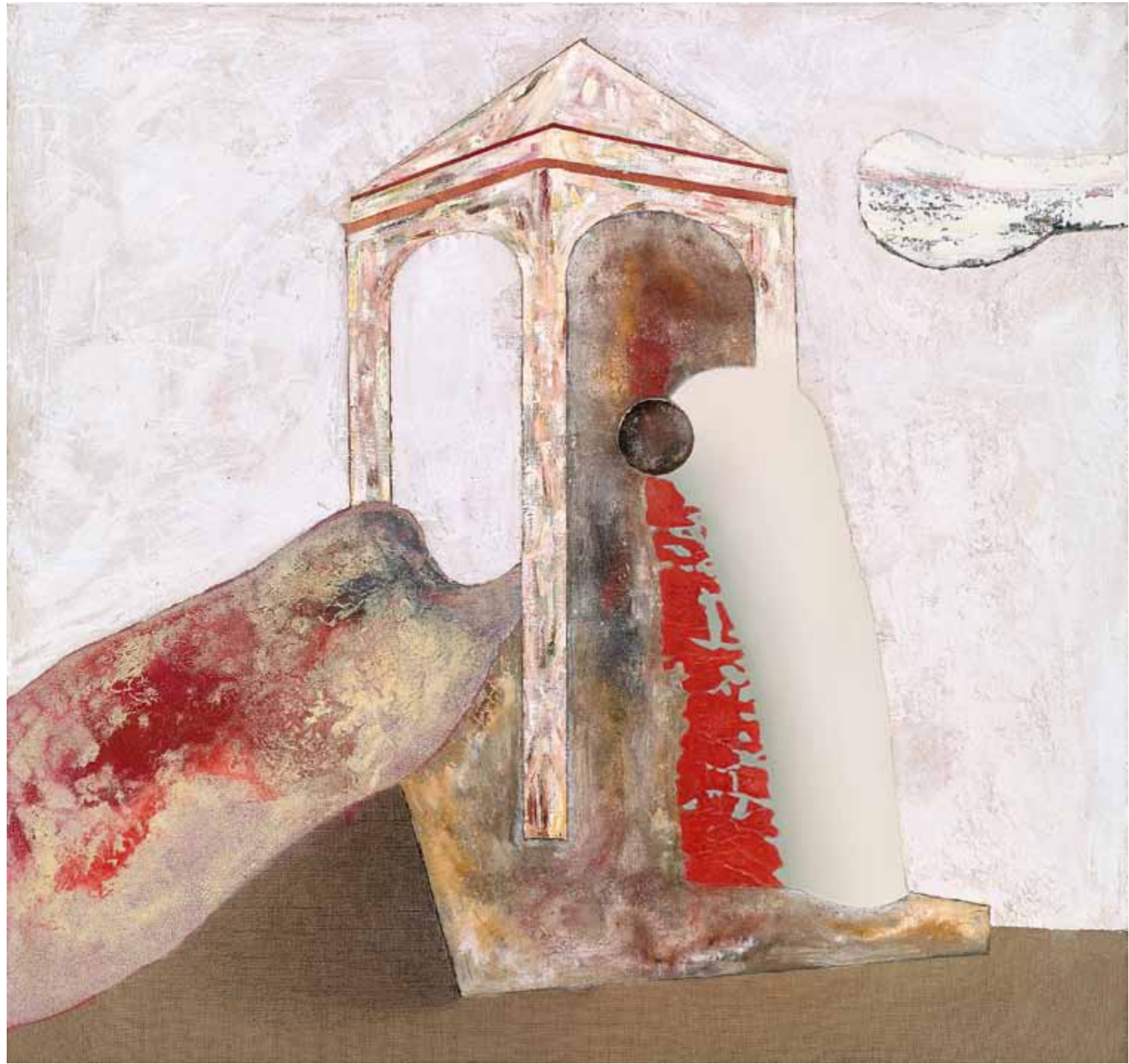
f-Translation of Time XVI #9 2007, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm



f-Translation of Time XVI #8, #10, #11 2007, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm



Translation of Time XVI #12
2009, oil, emulsion, mixed media on canvas,
270 x 200 x 5 cm



Translation of Time XVI #13 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm





Translation of Time XVI #14 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm

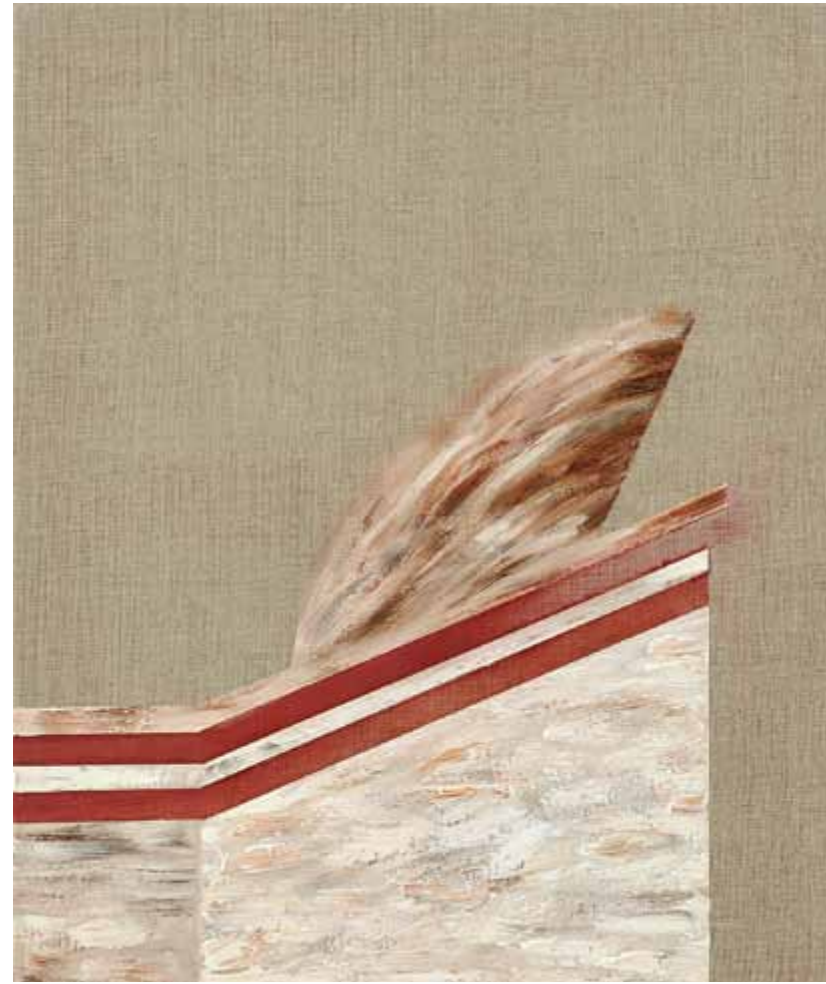


f-Translation of Time XVI #12, #13, #14 2007, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm





Translation of Time XVI #15 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 270 x 230 x 5 cm





For a long time now I have been thinking about the centre, the periphery and the edges of the painting. Where do the physical, temporal and emotional boundaries lie? Where is the centre of the art object?

С давних пор думаю я о центре, периферии и краях картины. Где физические, временные и эмоциональные границы, где центр художественного объекта?

Seit langem denke ich über das Zentrum, die Periferie und die Kanten eines Bildes nach. Wo sind überhaupt die körperlichen, zeitlichen und emotionalen Kanten, wo das Zentrum eines Kunstwerkes?

Translation of Time XVI #16 2012, oil, emulsion, mixed media on canvas, 270 x 230 x 5 cm





Translation of Time XVI #17 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm





f-Translation of Time XVI #18, #19, #20, #21 2009–2013, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm



f-Translation of Time XVI #22 2009–2013, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm

Alena Vogman
Evgeni Dybsky
Yuri Leiderman

Time, space and bodies

YL: The thing that immediately struck me about your work is the absence of faces, including the iconic countenance. You retain the architecture, the architectonics, the landscape of Giotto but you take away the faces. For me this was rather strange and surprising. If I think back to my own first impressions of Giotto—cheap reproductions in a Soviet-era art book from a series called “A brief history of art”—I remember that it was the faces that really grabbed me: the face of Christ, the face of Judas as he kisses him. Their faces packed a tremendous spiritual and iconic charge and at the same time were full of human pathos and psychologism. Come to think of it, it has become a matter of course for any analysis of Giotto to start at this point, with his turn from Byzantium to the Renaissance. It’s the two types of face described in Deleuze’s remarkable treatise: there is the face of Christ the pantocrator, found on Byzantine icons: frontal, perpetually following you wherever you go, penetrating you with its spiritual aura. And there is the face of God the Son, full of authority, passion and pathos, its lines diverging into the distance, like waves at sea. What makes Giotto so powerful is this departure: it is as though he turned the Byzantine countenances so that we started to see them in profile, as persons. This humanism is what we associate with the Renaissance.

Now, the most immediate effect of the absence of faces is the absence of speech, of invocation. There is no “You will save me!” or “You will betray me three times!” in your work, no calling on anyone. No faces, only contours.

ED: We are all aware that Giotto was a transitional figure, an innovator, and we appreciate this fact. He turned his back on the canon. He was a primitivist using unfamiliar means in an attempt to leap outside the framework of the skills he had acquired as Cimabue’s pupil. This is art history, we’ve all studied it. Since then, seven hundred years have gone by. We know what has happened to the face in art during those years: anatomy studies, galvanic stimulation in search of a formula to generate psychological portraits, and then deformations; not to mention the advent of photography. Coming on the heels of this procession of gradations on the theme of the face, I simply have no interest in degrading it further by continuing to paint faces, whether frontally or in profile. I am more interested in *graduating* it, which means finding new ways of working with faces in painting.

In this context, it is interesting to see what Deleuze had to say on one specific aspect of the face—regarding speech—in his work on Francis Bacon: the screaming mouth, the call going forth from the faces depicted by Bacon, the scream as “the operation through which the entire body escapes through the mouth”. He describes all of this as being connected with the body’s striving to “escape from itself through one of its organs in order to rejoin the field or material structure.” All of this happens within the constraints of a single painting, so what we are observing is the attempt to create space within a painting. By contrast, what has interested me for a long time in my work has been questions regarding the space of the entire painting as a body. This is why all the components of my work, independently of their “prototypes”, become “mon-ads” allowing me to build space in a corporal sense. I do the same with the faces of Giotto. Separated from the artist Giotto by a gulf of 700 years, I have other interests. I am prepared to concede that it was possible for him to be interested in the psychology of faces. But it’s no longer possible for me; not in art; and especially not in connection with the art we are talking about now.

YL: The face is what we speak through.

ED: That is to say, in *opening our mouth* we utter phonetic sounds and this becomes language—a language, because there are many. Clearly, the fact that we do so has an effect on phonetics; and, who knows, perhaps on the expressions of our face as well.

Let there be no doubt: for me, the language of words and the language of painting are two separate things.

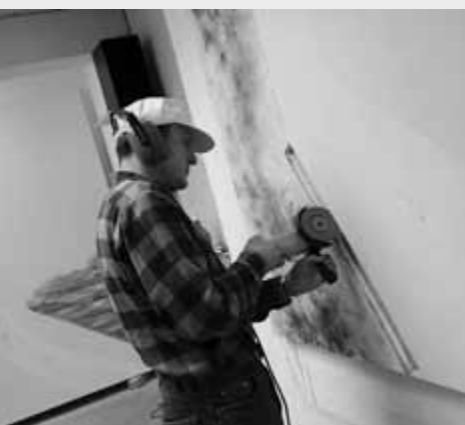
Giotto strove to convey pathos through the expressions on his faces. This is a step towards a break with primitivism, where faces were frozen.

So, from among the primitive faces, we have a painter who comes along and tries to bring life into the frozen lines. For him this issue of expressiveness in psychologism is the challenge. But between Giotto and me there lies a gulf of seven hundred years, during which all of these artistic, anatomical, psychological and even galvanic experiments have already taken place. The tasks I'm interested in are completely different ones. I have always been interested in "borderline" themes, such as the border between the flat, pictorial approach to painting and an approach to painting as a corpus, a body. So these are the interests that determine the approach to the face theme in my work.

AV: I agree with Yuri, it is striking that you have made these figures faceless, considering that it was Giotto who first gave them personality. Let me turn Yuri's question around so that we are looking at it in profile, as it were, and ask about the face, not just as the subject of the act of speech, but as a prerequisite for addressing someone, maybe even the prerequisite for dialogue. The phenomenology of the matter, after all, is this: the face is that part of the body at which our gaze is directed. But its visibility is of a special sort, because it is an expressive visibility, which transcends its own shape and can even be read, although the reading never *exhausts* it. Lévinas wrote that the face of the Other breaks through the subjectivism and egoism of the self, being the invisible and indescribable part of one's own face (Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, Paris, 1961). It is this face of the Other that calls forth a response, which Lévinas in his philosophy of ethics calls responsibility.

So I find your dialogue with Giotto fascinating: being a sort of response to Giotto's art, your work raises the question of the painter's role to a new level; and it does so in a particularly acute way, perhaps, because, apart from anything else, the medium in which this exchange is happening is painting. Can we say that the absence of faces on the figurative level introduces the presence of the *face of the Other*? Not so much the historical painter Giotto, but rather a crack or a fracture that opens up the possibility of a dialogue? If so, I would be interested in the impact that this *presence of the Other*, which creates the possibility for an invocation, has had on your concrete work as a painter.

ED: The *presence* of the Other has always been one of the main riddles in art for me, along with the question, who am I? a medium, an instrument, an oracle, a charmer? It seems to me that the work process brings us (me) into proximity with the Other, sometimes closer and sometimes more remotely. Sometimes contact is lost entirely, but as long as it's there, you can feel it. But there are moments of doubt, when you lose your orientation amidst the explosion of media in our world. Look on it as an attempt to catch a wave.



I think that the idea of authorship was far from distinct in the mind of Giotto, in his time. Many things were ascribed to him. For example, for a long time we considered that he was the author of the frescos in Assisi. But things changed, and it's been a long time since anyone (apart from the Italians) would seriously contend that he actually worked in Assisi himself; the consensus is that the frescos are the work of the *Giotteschi*. I have visited these places several times, and my two most recent visits were very illuminating for me in this regard. In 2006 I was struck, overawed, charmed. Upon finding myself there again in 2010, when I was already embarked on my fourth year of "working with Giotto", I remember noticing that the charm had been lifted; however, I had become acutely aware of the difference between the frescoes: those where I could imagine that Giotto might have painted them, and those where it was clearly someone else.

What I saw was that there were *many* painters. These people didn't worry about who did what. What counted for them was to complete the commission. They didn't sign their work, the *responsibility* was diffuse. You can imagine Giotto visiting and instructing his pupils about how to proceed, and if they didn't understand, taking up a brush himself. But in 2006, before beginning my work, my eyes hadn't been *calibrated* yet. I think that what changed in my emotions between 2006 and 2010 was that I had taken up "painting with" Giotto. I had started to catch the wave.

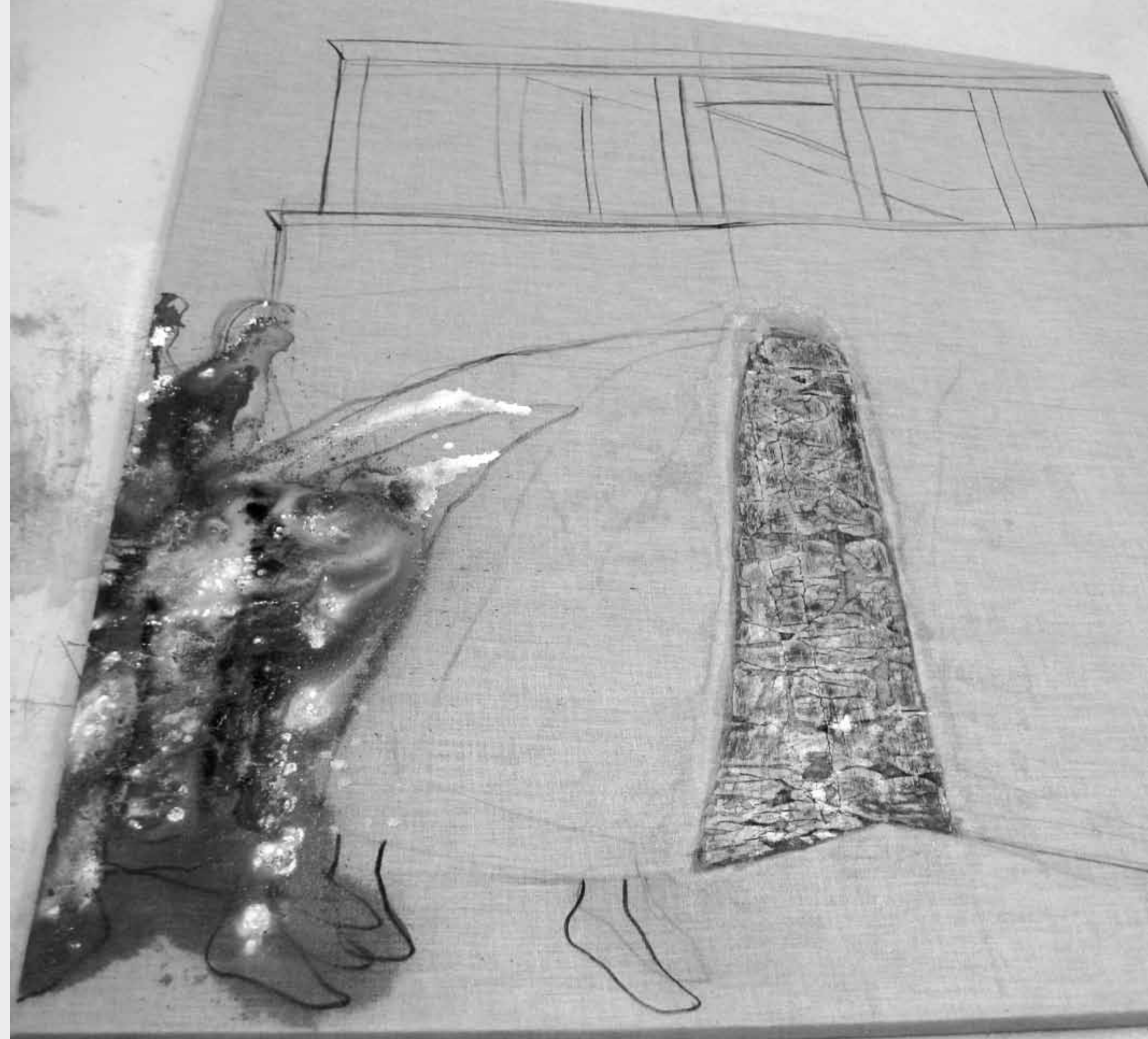
AV: This is interesting, because now, talking about the painter as a legal entity (i.e. the particular individual to whom art historians attribute a painting), we come up against another aspect of your "exchange" with Giotto, which has to do with time: time as a historical parameter, a physical quantity and a philosophical category. It seems to me that here you are dealing with a complex and anachronic time. After all, although Giotto himself is commonly considered a harbinger of the Renaissance in the Western tradition, in his art he actually looked back to Antiquity, working for the figurative depiction and *renaissance* of its aspect, its face. This *return* of the faces of antiquity brings us up against not just the question of time but also that of memory, and how it is translated and transfigured.

This translation comes with an aporeia. On the one hand there is the *impossibility of remembering* a past that not only lies outside personal experience but also outside the limits of historiography, the forms of archival and recording of history at our disposal. On the other hand there is an undeniable *need to remember* the past for the purposes of constructing and interpreting the present.

So Giotto is also interesting as the innovator who changed the received understanding not only of his present but also of the past, transforming it and in the process changing the future.

The jolt you felt upon seeing the newly restored Scrovegni Chapel in Padua, which impelled you to start work on this project, is thus an opening for a new way to view restoration and time. This is why I see you in the role of a restorer, although you would no doubt take exception! And actually I wouldn't call it restoration but rather a sort of re-creation that stands apart from the original. As Didi-Huberman writes, what we call history is in fact a reconstruction, analogous to a dream (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2001). This understanding of history takes into account its fundamental aporeia and therefore does not make any claims about bringing back any reality whatsoever from the past. Its dynamism is rooted in affect (the scandalized and indignant reaction we have upon seeing that a restored object has been sanitized of the signs of the passage of time) and it operates by means of a distortion, like dreams that distort the continuity of our experience and the reality of what we experience, transmitting it according to the logic of disfigurement: symptoms, fragments, ghosts, images.

ED: My indignant reaction to the results of the restoration that had removed the traces of my previous experience of Giotto and which originally led me to start this project, raises the question: where do the affects come from that push us to do something that is new for us?



I remember going to the Crimean resort of Koktebel in May 1985 and starting my *en plein air* paintings of landscapes with trees in flower. In my gouaches, and then in my studio paintings, those flowers became points. And people would say to me: “This is beautiful work. But you should get rid of the points, they only irritate the viewer.” At that time I too was in the borderline zone of understanding and unsure of myself. But ultimately those ‘points’ allowed me for many years to investigate a range of possibilities as far as disfigurement is concerned. I left the points on my paintings and in my consciousness, and that gave me a new origin, a reference point for my understanding of space.

YL: The points are important, they are at the origin of flowering, the centre of the flowering force.

ED: Later on, in my studio work, the “sonnets with points” would become epic poems. The songs would become operas and symphonies.

The spring of 1985 was when I set out on my own path. It wasn’t just the points; there was also the initial, ‘primitive’ and not-wholly-conscious penetration into the space occupied by the painting as a body and the space surrounding it. I started to paint not just on the *face* of the canvas but also on the edges of the canvas mounted on the stretcher, feeling its thickness. Rather than mounting the painting in a frame, I started *painting* a frame; and portions of the landscape began to spill out beyond the frame.

Gradually I supplanted the classic idea of space as the *occlusion* of one object by another—clouds settling over the earth, or over trees, or points marking the corners of a farmer’s field—with optical and haptic elements of the landscape. When you erect a new structure for every spaceborne entity, there is no occultation; rather you are drawing energy contours. So the clouds gained relief, the points began to clear their own force fields in the farmers’ fields, and the latter pressed against the points, turning into a new series of space shifts with each new painting.

In 1990 I abandoned the Crimean landscape for the landscape of Italy. In Moscow I had already begun to produce works on paper, where there were rifts that took you down a layer, or scraps that took you up above the plane of the paper. These were my first three-dimensional objects properly speaking, which drew in not only the edges of the painting but also the back. When I moved into a large studio, I started to experiment with sculpture. But I never stopped being a painter. Colour refused to leave me, but thanks to that experience with sculpture, when I returned to painting, I had changed. I began to insert parts of the landscape, pebbles, into “craters” that I hollowed into my paintings. This led me to change from canvas to masonite panels, very different in terms of rigidity and surface properties.

I “plowed” my landscape physically with a variety of materials. Materials fascinate me as *chemistry*, as *preparations*. Perhaps it’s a family thing: my great-grandfather ran two chemist’s shops in Vitebsk, and I had a grandfather and grandmother who were both pharmacists.

Incidentally, Wikipedia tells us that Giotto in 1320 joined the guild of medical doctors and apothecaries, the *Arte dei Medici e degli Speziali*, which was also the painters’ guild.

YL: It’s evident that when you speak of Giotto, we are dealing with a certain imaginary Giotto: your own, deeply personal one. And you just described for us his genesis: your reaction to a botched restoration. But at the same time we know that an objectively “correct” restoration is an impossibility; the most that can be achieved is a collective hallucination about Giotto that holds currency at a particular point in history. You have this fervent desire to erase the delusion produced by a “gaggle-of-tourists” mentality, replacing it with your own, deeply personal and intimate image of Giotto. To drag the collective image, the colour plate from an art book, to a place of dilapidation that is not anchored in our time, but located at once in the past and the future. Into the time before Giotto became an icon himself, and people started to “restore” his work; before the invention of the cultural tourism industry. And also into the posthumous future, when there will be nothing left hanging on walls, and nothing left to “restore”. This seems to be what you have in mind when you speak of the “translation of time”.

And you seem to me a landscape painter at heart. So your imagined Giotto is about landscapes, and the “landscapization” of Giotto has to do with banishing pathos in favour of landscapes: mountains, caves, hollows. It has to do with this uninhabited aridity, the breaking of the soil and stone of Tuscany, which are intended to replace the passion of Giotto.

ED: I do have a particular affinity for landscapes, *as potential*. Landscapes as a repository of forms.

AV: I have to disagree with Yuri on this point. I don’t believe in the subjectivity and privacy of the imagination. This is an important and complex issue. We started out talking about Deleuze and his conception of the face. But the entire philosophy of Deleuze was a withering critique of psychologism and subjectivity, reasoning from the political, historical, and indeed one might say geological nature of the psyche. Deleuze wrote against the escapism that led to psychoanalysis of archetypes and mythical entities. In *Anti-Edipus* (subtitled *Capitalism and schizophrénia*), he and his co-author destroy the foundations of the false opposition between the family, made up of individuals as subjects, and life in society; they also destroy the pseudo-borders in the relationship between pre-individual desire and social construct.

Where does this leave us?

I think it’s important to understand that, just as Evgeni’s “imaginary” Giotto is not a subjective whim, so also the problem of the normative restoration in Padua cannot be reduced to the personal desires or tastes of any one master art restorer. Deleuze and Guattari argue that what they call desiring machines (*machines désirantes*) do not exist independently of the social machines (*machines sociales*), to which they give form at a higher level; and, conversely, the social machines do not exist without desiring machines, which inhabit them at a lower level. This tells us that any art restoration project involves a higher-order, and at the same time deeper machine, that of naturalism and the anthropomorphization of history, bringing the problem back in a new configuration at every twist in the spiral of history. The restorers’ confidence in a certain realism in Giotto and his painting (“as it originally was”) makes them want to recreate his image and likeness, according to the principle of similarity. But its lower level is power, concerned always with reproducing only itself, and recreating itself normatively.

ED: As a student I bought a book, and my visual confrontation with Giotto took its beginning there. Later on, when I found myself in the chapel in 1988, who was I then? I had become an adoring admirer of Giotto, enhancing his book-based love through the love of the originals. The images I had from the book suddenly gained a coherence that captivated me even more than the book had.

YL: Absolutely! Nothing wrong with the book—but it left no room for you to join in. Whereas the botched restoration gave you an opening to join in, to participate.

ED: (...) It’s true: this was a time when I was able to distance myself from Giotto completely, putting my mind to something else and painting with Giotto *as my subject*. That is to say, Giotto for me had become like the landscape, like the material; and—it might be of interest to look at this from a psychoanalysis point of view—for me it was as though Giotto di Bondone, the actual person whom I had loved, had died. So I took the liberty of treating Giotto in the same way as I would treat a landscape, as I had once treated the Crimea, with its trees in flower; for flowering trees, too, are a fireworks of love and of spring, the subject of rhapsodies by poets, songwriters, composers of symphonies and so on.

This ‘sacral’ time of flowering was what I had taken and turned into points. So now I did the same thing with Giotto: I renounced pathos and started to work with the material. And I became a painter whose work has only a very indirect relationship to the prototype.

YL: From being a tourist, you became a voyager, in your own imagination.

ED: That’s right, I stopped being a tourist and became a voyager.



AV: Perhaps it is the very texture of your paintings that, working as a landscape, penetrating geological strata like a crater, recreate this *body* of Giotto, which was lost in time. And this is a body without a face, because it is not staking a claim on identification with a historical figure, but, on the contrary, transfigures the individual Giotto, operating a spectral cut through the time that separates Giotto from us. This may be what allows your work to turn Giotto into a con-temporary, spectrally, through a geological relief turned into a body. I will return to the subject of the body, but first I want to touch on the notion of *the contemporary*. Regarding the present time, Giorgio Agamben uses the metaphor of darkness (Giorgio Agamben: *Che cos'è il contemporaneo?*, 2008). A contemporary is somebody who, faced with the darkness, sees in it a light that is otherwise inaccessible. And it is only by dividing and accreting (interpolating) time that the contemporary can transform it and put it in relation with other times, so as to read history in them in new ways. Actually he *cites* history, proceeding from an internal necessity that is anything but arbitrary or relative. It is more of an imperative that *demands a response*.

On the basis of this complex notion of time, anachronic and by its nature encompassing a plurality of times, it becomes clear that your paintings translate time into texture and relief. In synchronizing landscapes and their geological strata within a new body of a painting, they turn a plurality of heterogeneous times into contemporaries. On the level of perceptions, too, their body-nature becomes apparent, for at the instant of perception, which opens up into time in the same way as the instant of creation, they lead to the discovery of new organs of perception, as it were: scintillations of haptic and optical elements, the near and the far, the immediate and the drawn-out; they generate an interim body that is intimately bound up with the texture and materials of the painting, but also with the observer and the observer's *emotional experience*.

ED: Giotto... There's no obvious logical connection between my original desire, the painting-as-a-body, and my decision to start working on this theme. A fresco done in a homogenous material, without any edges to the picture. Deleuze talks about the Gothic pictorial line, geometry and figure, and says: "what leads it to seek the elementary forces beyond the organic" — note the word *beyond* — "is a spiritual will". Perhaps this is one reason why my monads are so happy in this "body without organs", "zones" and "levels", why they find it such a hospitable environment. Or perhaps it's a case of opposites attracting each other?

Contrary to a fresco, my paintings incorporate a variety of structures and materials. Each material carries a charge of some sort, whether it be dry or moist, lean or rich. Organic materials at times grip me more than do mineral ones. It's interesting that the "shallow fresco" theme has made my themes deeper and deeper, in strictly physical terms. In assembling the stretcher for the canvas, I am already thinking about depth and structure, without actually knowing how to go about building it. At times I start my painting on the back of the canvas, literally. The stretcher sometimes ends up exposed in the process of the work.

Contrary to a fresco, the execution of which requires planning and speed, my painting processes may take months or even years. It's useful to consider the relation to time of each of the processes: the frescos of Giotto, the pictorial paintings of Bacon (two favourites) and the painting-as-a-body of Dybsky. There's no mystery about the fresco process, it has to be done while wet, no corrections allowed. Bacon worked very rapidly, too. Deleuze's book has an entire chapter called "Hysteria", with something important, I think, about Bacon's process, regarding the artist's "manner" in *anticipation* of the act and *afterward*. His involvement in machine photography, his desire to abandon himself to the image, are as important as the manipulation of brush and paint, "[transmuting] cerebral pessimism into nervous optimism". The *anticipation* isn't so important for me. Regarding the series we are talking about, I can't say that I had a specific idea about which Giotto subject I would start working on next. I took whatever seemed to me, *at that precise moment*, interesting as a potential *start* of the process. I did this knowing that the process would be a long one; and it would include both rapid phases, with structures coming about quickly, and very long phases, involving a lot of pouring, cutting, churning. There would be spontaneous, self-generating structures and there would be carefully honed ones. I might return to them after a short interval or a long time, and it might be necessary to complete or re-do them. Bacon has been known to qualify his paintings as unsuccessful or uncompleted, which may

seem a rather coy thing for a great painter to say. But it is not coyness, he is describing his relation to his own process of painting: rapid and irreversible. The long time I allow for my process rules out such a qualification. If I "fail" to achieve something in a painting, there's no point trying again in another. Bacon has "hystericized all the elements of Velásquez's painting", as Deleuze says. Doing that with Giotto was the farthest thing from my mind (during the anticipation stage).

Thirty years ago Deleuze, in speaking about Bacon, again and again refers to the space of the painting as a flat rectangle. In a discourse marked by references to flesh, the body, the organs, body openings, structures and triptychs, he doesn't once talk about the painting as a body, about its size, about paint as a body, as tissue. And indeed Bacon's paintings are classical in form; even the triptychs are conventionally mounted in separate frames, frequently gilded and under glass. Talking about the *body* of the canvas in this context would be meaningless; nonetheless, one might learn a lot about Bacon's outstanding painting technique through an investigation of paint *as a body*.

In his description of Bacon as a portraitist who paints heads, not faces, Deleuze touches on the question of how the body of a painting is structured, which occupied me at that time. I often felt that working with landscapes only would end up needlessly constraining me, and the idea of the portrait as a genre of art was firmly implanted in my head. I tried a few things out in this direction, but nothing worked, and I didn't understand why. Not at the time. Today, I understand that already back then I had intuitively started to move from a pictorial to a corporal approach, and any "fencing-in" — without which you can't do portraits — doomed my attempts to failure. Take sculpture for example: it accommodates portraits, because they do not do violence to corporality. Those things that, in a painting, you *depict with a brush*, when you do sculpture you have to shape them so that they *take up space*. Any attempt to give "living" eyes to a sculpture — the eyes being considered as the most psychological part of the face — by somehow indicating the iris and the pupil, which are elements of the face that *do not take up space*, is going to turn the body into a drawing, a picture.

This raises the question: wouldn't it be logical at some point to take the next step, and go beyond the painting-as-a-body to the body-without-a-painting? And indeed, I have taken that step. But I find my borderline status more satisfying in painting than in sculpture. Genuine sculpture for me is the deliberate cutting off of everything superfluous, in space, whereas in painting there is an accumulation of various energies, both primary and secondary, which gives me more emotional potential, more possibilities for lingering, disrupting, doubting...

YL: You have brought us neatly to the next point I want to raise. Texture is the most important aspect of your creations. There is a high degree of inventiveness to your textures, as though you were trying to go through all of the possible permutations in the hope that, ultimately, Revelation will ensue. Somewhere behind the façade of peeling paint runs there will emerge your own, personal, shining Giotto. You have undertaken a very special gigantic restoration project, except that rather than closing the fissures, you want to open as many of them as possible, so as to hear a mysterious voice from within.

And so, how can we even talk about Giotto without acknowledging that his painting is religious? How can we talk about Rothko if we ignore what he said about being prepared to do anything for the Church, but not for the synagogue? How can we talk about Barnett Newman if we leave out his preoccupation with the Kabala?

ED: I am not an atheist. So for me, the search for the Absolute through the iteration of endless, ever improving variations is indeed a way, a way to *Possibility*, to Revelation, as you put it.

YL: It's interesting that you bring to Giotto a violent texture that is not there originally. Whereas Rothko, who also drew extensively on Giotto for inspiration, did the opposite, and "ironed" him out. This probably goes back to Greenberg's ideas considering modernism to be about paintings as absolutely flat surfaces, whereas texture, impasto painting were a vehicle of everyday psychologism and kitsch.

Of course there is no right and wrong here, one approach isn't better than another; these are wagers on different ways towards those personal imaginary Giotto's that lie "beyond Giotto". Attempts to harness different forces. For Rothko, say, it would be the force of optical vibrations, the oscillation of optical waves. For you it would be the colloidal forces in the process of setting and thickening. Emulsions, layers, craquelure.

ED: The traditional fresco doesn't have texture in our sense of the word. The *surface* does not vary. Sure, there are differences between the face and the clothes, but only as elements of a *picture*. Physically and chemically you have paint that is applied to a moist plaster *in one go*. It is only with the passage of time that the paint acquires texture, as it begins to peel, or the plaster starts to grey and becomes colourless, or even falls off entirely, revealing a brick—a flamboyant, highly textural irruption—and it's at this point that the battle begins. All of this was suddenly gone, so that was the point where I began my work.

YL: We are talking about *your* works.

ED: We are talking about works and *on that basis* creating an interpretation; the words we are pronouncing here are a separate story. This is a separate process, and each process is important in its own way, so emotions can get rather heated. That's why I think that if I took an assistant or apprentice, it would be as a foil, an irritant: he would do something, and then I would complete or re-do it. The process as such is important, the *way*... No wonder emotions can get heated!

YL: Well, you've taken on Giotto as apprentice! Or at any rate the restorer who "botched" Giotto. The image of a God who corrects things is very important to you. Giotto showing up and correcting the work of the Giotteschi. You, showing up and correcting...

ED: ... the Giotteschi, among others...

YL: ... the restorers. Taking on apprentices so as to be able to continue making corrections and so on...



Translation of Time XVI #18 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm





Translation of Time XVI#19 2012, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm

It's not about creating a series, as such, but about dilating time so that the subject and the energy have time to crystallize. You can't try out all the possibilities or encompass them in one single piece, so I try to work through them in the course of a series.

Создание серии само по себе не самое важное: растянуть процесс во времени, чтобы выкристаллизовалась тема и энергия, – вот что важно. Невозможно в одной работе все объять и испробовать, поэтому все возможные варианты я пытаюсь проработать в серии.

Die Serie an sich ist eigentlich nicht das entscheidende: Wichtig ist für mich die zeitliche Ausdehnung des Prozesses, weil Thema und Energie Zeit brauchen, um sich zu kristallisieren. Innerhalb einer einzigen Arbeit lässt sich nicht alles erfassen und ausprobieren, so dass ich versuche, alle möglichen Varianten des Themas einer Serie durchzuspielen.





f-Translation of Time XVI #23, #24, 2009–2013, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm

f-Translation of Time XVI #25, #26 2009, oil, emulsion, mixed media on canvas, 100 x 200 x 5 cm

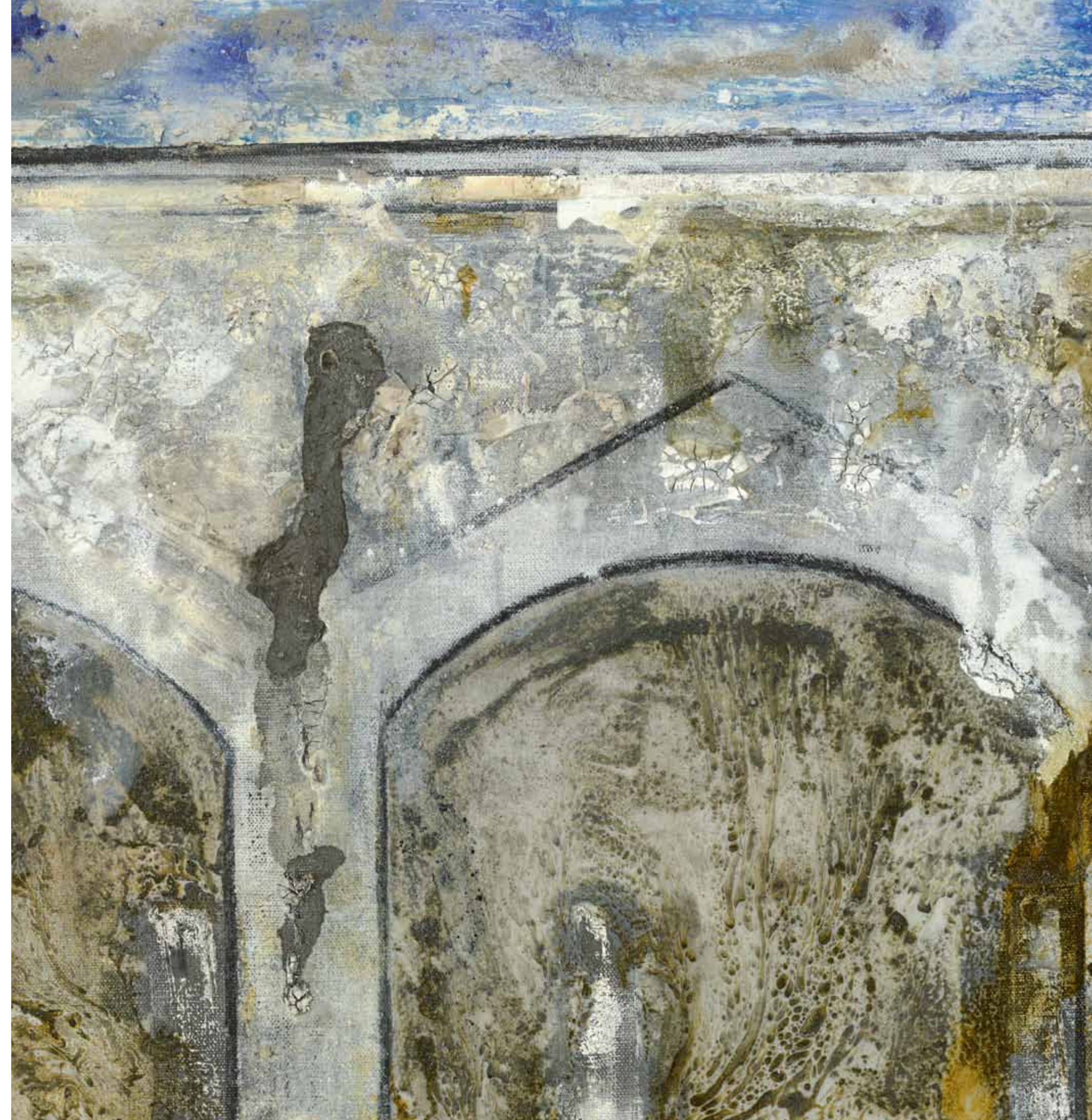


f-Translation of Time XVI #27, #28 2009, oil, emulsion, mixed media on canvas, 70 x 200 x 5 cm

f-Translation of Time XVI #33, #34 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm



Translation of Time XVI#20 2012, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm





f-Translation of Time XVI #29 2012, oil, emulsion, mixed media on canvas, 135 x 200 x 5 cm



f-Translation of Time XVI #30 2012, oil, emulsion, mixed media on canvas, 135 x 200 x 5 cm



Translation of Time XVI #21 2012, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm





Translation of Time XVI #22 2012, oil, emulsion, mixed media on canvas, 190 x 200 x 5 cm



In my 1980s work the reliefs grew directly out of the paintings; the indentations appeared later. The skeleton of the painting, which is what I work with, is accentuated more sharply. The introduction of a third dimension adds a vertical vector to the horizontal flatness of the picture. The entire space around, in front of and behind becomes a 'frame' for the painting.

В то время, как в моих работах 80х годов рельефы вырастают непосредственно из картин, в поздних картинах появляются еще и углубления. Скелет картины, с которым я работаю, обозначен резче. Третье измерение активизирует при этом следующий вектор – не только параллельный, но и перпендикулярный. Все пространство вокруг, спереди и сзади создает "раму" для работы.

Während in den Arbeiten der 1980er Jahre Reliefs aus Bildern herauswachsen, zeigen die spätere Arbeiten auch Vertiefungen. Das Grundgerippe, auf und mit dem ich arbeite, ist schärfer akzentuiert. Nun aktiviert die dritte Dimension einen weiteren Vektor, der nicht nur parallel, sondern auch senkrecht ist. Den Rahmen dieser Arbeiten bildet der gesamte sie umgebende Raum, sowohl vorn als auch hinten.



f-Translation of Time XVI #31 2010, oil, emulsion, mixed media on canvas, 200 x 140 x 5 cm



f-Translation of Time XVI #32 2010-2012, oil, emulsion, mixed media on canvas, 200 x 175 x 5 cm

Алена Вогман
Евгений Дыбский
Юрий Лейдерман

О времени, пространстве и теле

ЮЛ: Что меня сразу поразило в твоих работах – так это отсутствие лиц, Ликов. То есть ты сохраняешь архитектуру, архитектонику, ландшафт Джотто, но убираешь лица. Для меня это было довольно странно и удивительно, потому что, вспоминая свое собственное первое впечатление от Джотто, от дешевых репродукций в книжечке из серии «Малой истории искусств», я помню, что меня прежде всего восхитили лица – лицо Христа, лицо целующего его Иуды. Их чудовищная спиритуальная, иконическая накачка, и в то же время, человеческий пафос, психологизм. Собственно говоря, это самый банальный момент, с которого обычно и начинается анализ Джотто – его поворот от Византии к Ренессансу. Два типа лиц, о которых замечательно пишет Делез. Лицо Пантократора, как на византийских иконах, всегда обращенное к тебе в фас, где бы ты ни был, постоянно за тобой следящее, просвечивающее тебя своим спиритуальным излучением. И авторитарное, страстное, патетическое лицо Бога-Сына, чьи линии расходятся вдаль, как морские волны. Мощь Джотто как раз кроется в этом поворотном пункте, он как бы разворачивает византийские лики в профиль, в персонажность. Гуманизм, который ассоциируется для нас с Ренессансом. И отсутствие лица в первую очередь значит отсутствие речи, отсутствие обращения. Скажем там: «Ты спасешь меня!» или «Ты предашь меня трижды!». В твоих работах этого всего нет. Отсутствие инвективы. Не лица, но контуры.

ЕД: Мы все знаем и ценим, что Джотто был фигурой перехода, исхода. От канона – к бегству от него. Примитивистом, пытающимся еще неведанными ему средствами выскочить за рамки своего умения, приобретенного в классе Чимабуе... Это мы все изучали по истории искусства... Прошло 700 лет. Мы знаем, что происходило с лицом в искусстве за эти годы: изучали его анатомию, подключали к нему электричество, чтобы создать формулы психологического портрета, потом деформировали... Не говоря уже о возникновении фотографии. После такой, трансформированной временем градации лица, мне совершенно неинтересно деградировать его вновь рисованием фасов и профилей. Мне гораздо интересней *градировать*, то есть пытаться найти «варианты» лица в живописи...

Интересно взять в этом контексте один аспект лица, касающегося речи: у Делеза из его работы о Френсисе Бэконе – крик изо рта-«обращение» на лицах, *изображенных* Бэконом, крик-«операция, посредством которой все тело выскальзывает через рот». Все это *описывается* Делезом в связи со стремлением тела «выскользнуть через один из органов, чтобы примкнуть к заливке, к материальной структуре». Все происходит в пределах одной картины, т.е. рассматривается «пикторальная» попытка создания *пространства*. Меня же в моих работах давно интересуют вопросы пространства всего тела картины. Поэтому все элементы моих работ, независимо от их «прототипов» становятся «монадами» позволяющими мне строить пространство по «корпусной» модели. С лицами Джотто я поступаю также. У меня, удаленного от интересов художника Джотто семистами годами, интересы другие. Подозреваю, что его *могла* интересовать психология в лицах. Меня – уже нет. В искусстве – нет. Особенно в связи с искусством, о котором мы сейчас говорим.

ЮЛ: Мы говорим лицом.

ЕД: То есть, *открывая рот*, произносим фонетические звуки и это превращается в язык: то в один язык, то в другой. Что в принципе, влияет точно на фонетику, ну и, может быть, на выражения наших лиц.

Я хочу сразу и категорически разделить язык слов и язык живописи.

Джотто *стремился* выражением лиц передать патетику. Это шаг *отрыва* от примитивизма, где лица застывшие.

И вот из ликов примитива возникает автор, который пытается оживить застывшие черты. Для *него* вот этот момент выражения психологизма – это вызов, Herausforderung, challenge. И вот разница между мной и Джотто в данном случае – в эти семь сотен лет, в которые все эти эксперименты, как художественные, так и анатомические, так и психологические и даже электрические – уже происходили.

Меня интересуют совсем другие задачи. Всегда интересовали меня «пограничные» темы, и мне интересна вот эта линия перехода от плоского, пикторального – в корпусное понимание живописи. И тема лица приобретает в моих работах зависимость от этих интересов.

АВ: Юра коснулся очень интересной детали в твоих работах, действительно, той безликости фигур, ставших у Джотто впервые – персонажами. Мне бы хотелось развернуть Юрин вопрос «в профиль» и затронуть тему лица не только как инстанцию речи, но и как возможность обращения и, может даже, диалога. Ведь лицо феноменологически является той частью тела, куда обращен взгляд. В то же время эта видимость лица особенная, потому что она экспрессивна, то есть выходит за рамки собственной формы, поддаваясь чтению, но никогда не исчерпываясь им... Левинас писал, что лик Другого прерывает субъективность и эгоизм я, будучи той невидимой и неопишуемой частью собственного лица (Emmanuel Lévinas, Totalité et infini, Paris, 1961). Именно этим лик Другого вызывает ответ, что в рамках своей этической философии Левинас называет ответственностью.

В этом смысле мне интересен твой диалог с Джотто: Являясь своего рода ответом на искусство Джотто, твои работы ставят вопрос об авторском субъекте на иной уровень – и особенно остро, наверное, еще и потому, что медиумом общения в данном случае является живопись. Можно ли сказать, что отсутствие лиц на фигуративном уровне вносит присутствие лица Другого, не обязательно того исторического лица Джотто как живописца, а скорее как трещину или разрыв, открывающий возможность диалога? В этом случае мне интересно следствие этого присутствия Другого, дающего возможность обращения, на твою конкретную работу как автора.

ЕД: Присутствие Другого всегда было для меня одной из главных загадок искусства. И кто я: медиум, инструмент, оракул, шептун? Мне кажется, мы (я) в процессе работы подвержены разным *приближениям* к Другому, иногда ближе, иногда дальше, а иногда связь пропадает. Когда связь есть, ее всегда чувствуешь. Но бывают моменты сомнения, когда не понимаешь, где ты в этом «медийном пространстве»... Можно сказать, что мы ловим волну...

Я думаю, что у Джотто в те времена, когда он жил, была такая неразборчивая идея авторства... Некоторые вещи приписывали ему, много лет мы считали, что фрески в Ассизи он сделал... А теперь (давно) говорят (все, кроме итальянцев), что в Ассизи он не работал, а все там нарисовали так называемые «джоттески»... Я несколько раз бывал в этих местах, для меня в этом смысле очень интересен опыт двух последних посещений. В 2006 году, я был поражен, впечатлен, очарован. И потом я оказался там в 2010 году, когда уже четвертый год «работал с Джотто», и я помню, что в 2010 году очарование ушло, но при этом совершенно четко заметил разницу во фресках, где я мог представить себе, что это писал Джотто, а где-то – явно не он. Я увидел *много авторов* там. Для которых эта проблема авторства отсутствовала. Для них было важно сделать заказ... Подписей не ставили, *ответственность* расплывалась. Можно себе представить, что приезжал

Джотто и он говорил ученикам сделать что-то, а если они не понимали – сам рисовал. А в том 2006 году, когда я еще не начал работу, мой глаз не был *калиброван*. Думаю, что основное изменение моих эмоций 2006 и 2010 года было вызвано тем, что к тому времени я уже «живописал вместе» с Джотто... Ловил волну...

АВ: Это интересно, потому что сейчас, говоря об авторе как юридической инстанции (то есть атрибуции авторства в истории искусства), мы невольно сталкиваемся с иной проблематикой твоего «общения» с Джотто, то есть с вопросом времени: с временем, являющемся одинаково историческим параметром, физической величиной и философской категорией. Мне кажется, здесь ты имеешь дело со сложным и анахроничным временем. Ведь если разобраться, уже сам Джотто, ставший в западноевропейской традиции предвестником Возрождения, в своем искусстве обратился к античному прошлому, фигуративно изобразив и возродив его лица. В этом возвращении античных лиц мы касаемся не только вопроса времени, но и памяти, ее трансляции и трансформации.

В этом транслировании есть конститутивное противоречие: с одной стороны присутствует как таковая невозможность вспомнить прошлое, лежащее не только за пределами личного опыта, но и за пределами историографии, современных форм архивирования и записи истории. С другой стороны существует некая необходимость воспоминания для конструкции и осмысления настоящего.

В этом смысле Джотто интересен и как фигура новатора, изменившего представление не только о своем настоящем, но и о прошлом, трансформировав его и вместе с этим изменив будущее.

Негодование, охватившее тебя, Женя, в реставрированной капелле Скровеньи в Падуе и ставшее своеобразным «толчком» для работы над проектом, с этой точки зрения открывает новое понимание проблематики реставрации и времени. Именно поэтому я вижу тебя в роли реставратора, хотя ты, наверное, не согласился бы с этим... И я бы назвала это не реставрацией, а своего рода воссозданием вне наличия оригинала. «То что мы называем историей», писал Жорж Диди-Юберман, «является реституцией, аналогичной сну» (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2001). Концепция истории в данном случае, принимая во внимание ее конститутивное противоречие, не претендует на восстановление какой-бы то ни было реальности прошлого. Ее динамизм спровоцирован аффектом (тем возмущением, негодованием при виде снятия следов времени в реставрированном объекте), он заключен в искажении, подобно сну, искажающему непрерывность опыта и реальность переживаний, передавая ее в динамике деформации: симптомов, фрагментов, спектров, образов.

ЕД: «Негодование» реставрацией, *снявшей следы* моих предыдущих





проживаний Джотто, в результате которой я весь этот проект начал, заставляет задуматься, откуда берутся *аффекты*, толкающие нас заняться чем-то для себя новым.

Вспоминаю, как я приехал в мае 1985 года в Коктебель, где начал писать с натуры пейзажи с цветущими деревьями. И вот цветы на деревьях стали в моих гуашах, а потом и в картинах – точками... А мне потом говорили: «Такие красивые работы. Ну убери ты эти точки, они всех раздражают!» Тогда я тоже был в пограничной зоне *понимания* и сомневался... Потом я еще много лет, благодаря «точкам», исследовал и другие возможности *дефигурации*. Оставив точки на работах и в сознании, я получил новую *точку отсчета* в понимании пространства.

ЮЛ: Точки – это же очень важно. Оттуда же идет расцветание, точка – центр силы цветения...

ЕД: А в мастерской это уже из «сонетов с точками» превращалось в поэмы. Из песен – в оперы, в симфонии. Весна 1985 для меня – начало самостоятельного пути. Тогда возникли не только точки. Возникло начальное, «примитивное», неосознанное проникновение в пространство картины-корпуса и вокруг нее. Я начал писать не только на «лице», но и на торцах натянутого на подрамник холста, осязая его толщину. Начал не вставлять в раму, а *РИСОВАТЬ* ее. А элементы пейзажа начали за раму *выходить*.

Классическое представление о пространстве как о *загораживании* одного предмета другим: облака «садились» на землю и деревья, точки загораживали пашню – сменилось постепенно оптическими и гаптическими элементами в пейзаже. Возведение для каждого *субъекта пространства* новой структуры создает уже не загораживание, а «оконтуривание энергий». «Облака» стали рельефом. «Точки» начали расчищать свои собственные «зоны силы» в «пашне», а пашня «наезжать» на точки, превращаясь в каждой картине в различные пространственные сдвиги...

В 1990-м пейзаж Крыма я поменял на итальянский. Еще в Москве начал делать работы на бумаге, где возникли «срывы» на слой глубже, а «обрывки» превращались в выходы над листом. Первые трехмерные вещи, связанные не только с краями работы, но и с ее обратной стороной. Въехав в большую мастерскую, я начал мои скульптурные опыты. Но я всегда оставался живописцем. Цвет меня не отпускал, но, благодаря опыту скульптуры, я вернулся к живописи другим. Часть пейзажа – камни я начал внедрять в «кратеры»: углубления на картинах. Это обусловило переход с холста на плиты из мазонита, которые имели совершенно другую упругость и поверхность...

Пейзаж я физически «вспахивал» разными материалами. Материалы меня волнуют как *химия, препарирование*. Может это от родственников: мой прадед держал две аптеки в Витебске, дед и бабушка тоже были фармацевтами.

Согласно википедии, с 1320 года Джотто – член Корпорации врачей и аптекарей Флоренции (*Arte dei Medici e degli Speziali*), куда входили также художники...

ЮЛ: Очевидно, что когда ты говоришь о Джотто, мы имеем дело с неким фантазмом Джотто. Твоим, очень глубинным. И сейчас ты описал его стартовую точку: дескать, неправильная реставрация. Но понятно, что объективно «правильной» реставрации быть не может. Это лишь коллективная галлюцинация о Джотто, свойственная тому или иному историческому времени. И у тебя присутствует яростное желание стереть этот групповой, туристический фантазм в пользу своего собственного, глубинного и интимного. Перевести что ли коллективный образ, картинку, репродукцию из альбома к состоянию обветшания, которое находится не в нашем времени, но одновременно как бы в прошлом и будущем. В том времени, когда *еще* не «интересовались» Джотто, не «реставрировали», когда не было этой индустрии культурного туризма. И в посмертное будущее, когда все уже окончательно отвалится от стен и нечего будет «реставрировать». Вот это ты очевидно называешь «трансляцией времени».

Далее, мне кажется, что по натуре ты пейзажист. И твой фантазм Джотто связан с пейзажем. С «пейза-



живанием» Джотто, с изгнанием пафоса в пользу ландшафта – горы, пещеры, выемки. Вот эта безлюдная сухость, крошение тосканской земли, камня, которые возводятся на смену джоттовским страстям.

ЕД: Пейзаж мне ближе. *Как возможность.* Пейзаж как «библиотека форм».

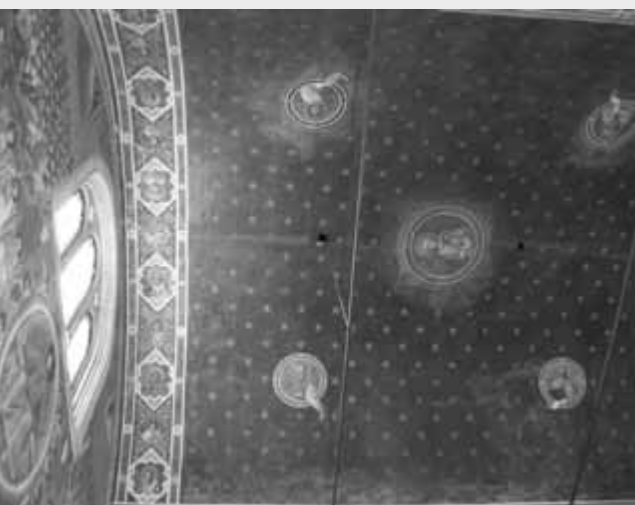
АВ: Здесь я не совсем согласна с Юрой. Я не верю в субъективность и интимность фантазмов. Эта очень важная и сложная тема... Мы говорили о Делезе и его концепции лица. Но ведь вся философия Делеза была мощнейшей критикой психологизма и субъективности, исходя из политической, исторической – и скажем даже «геологической» – природы психики. Делез писал против того эскапизма, который породил психоанализ архетипов и мифических структур. В *Анти-Эдипе* (с подзаголовком «Капитализм и шизофрения») авторы рушат все основания псевдоопозиции между семьей, состоящей из личностных субъектов, и общественной жизнью, так же как и псевдограницы отношений между прединдивидуальным желанием и общественным производством.

Что из этого следует?

Мне кажется, важно понять, что как Женин «фантазм» Джотто не является капризом субъективности, так и проблема нормативной реставрации, проведенной в Падуе, не связана с личным желанием либо вкусом какого бы то ни было мастера-реставратора. Как пишут Делез и Гваттари: «Не существует машин желания вне социальных машин, которые они формируют на более высоком уровне; и не существует социальных машин без машин желания, населяющих их на нижнем уровне». Из этого следует, что в проекте реставрации задействована более глобальная и глубинная машина натурализма и антропоморфизации истории, возвращающая проблему на каждом витке истории в новых конфигурациях: убежденность реставраторов в определенном реализме Джотто, его живописи («такой, какая она была») движет желанием воссоздать его образ и подобие по принципу *схожести*. Но ее нижний уровень – это власть, стремящаяся всегда к собственной репродукции и нормированному самовоссозданию.

ЕД: В студенческие годы я купил себе книжку, с которой началось у меня зрительное общение с Джотто. Когда потом в 1988-м году очутился в капелле, кем я там оказался? Я оказался восторженным почитателем Джотто, который свою любовь по книжке усилил любовью к оригиналам. То есть представления по книжке, они прямо там стали соответствовать и еще больше меня восхитили, чем книжка...

ЮЛ: Ты очень прав! Книжка правильная. Она тебе не давала возможности включаться. А вот эта неправильная реставрация, она тебе



дала возможность включиться, поучаствовать...

ЕД: Действительно это был эпизод, когда я смог отойти совершенно от Джотто, отвлечься и стать автором *на тему* Джотто. То есть Джотто стал для меня как пейзаж, как материал, сам Giotto di Bondone, может быть, для меня – сейчас я не знаю, сейчас это действительно может быть интересно с точки зрения психоанализа рассмотреть – но Джотто для меня как бы умер, да, вот тот, которого я тогда любил. И я позволил себе взять Джотто как пейзаж, как когда-то я брал Крым с этими цветущими деревьями, потому что цветущие деревья – это же тоже фейерверк любви, весны, их воспевали поэты, поэты-песенники, композиторы-симфонисты... Вот это «сакральное» время цветения я взял и в точки превратил. И тут с Джотто я тоже себе позволил... я отринул патетику и начал с материалом работать. И превратился в автора работ, которые имеют к прототипу очень опосредованное отношение.

ЮЛ: Из туриста ты стал путешественником – в своем собственном фантазме.

ЕД: Да, из туриста я стал путешественником.

АВ: Может именно фактуры твоих работ как бы пейзажно, «краторно», через геологические наслоения – воссоздают утерянное во времени *тело* Джотто. И тело это безличное, оно не претендует на идентификацию *исторической фигуры*, а наоборот, *трансфигурирует* личность Джотто, спектрально рассекая время, отдающее Джотто от нашей современности. Может именно этим твои работы, Женя, делают Джотто нашим *со-временником*, именно спектрально, через геологический рельеф, превращенный в тело. Я бы хотела вернуться к теме тела, но перед этим затронуть тему *современности*. Говоря о настоящем времени, Джорджо Агамбен использует метафору темноты (Giorgio Agamben: *Che cos'è il contemporaneo?*, 2008). Современник – это тот, кто видя темноту, ощущает в ней иначе «недоступный свет». И только «с помощью деления и наслаивания (интерполяции) времени он способен его видоизменить и связать с другими временами, чтобы прочесть в них историю по-новому». Он скорее *цитирует* историю и исходит при этом из «внутренней необходимости», далекой от произвола или относительности. Являясь скорее требованием, на которое, как мне кажется, он *не может не ответить*.

Исходя из того сложного понимания времени, анахроничного и по природе своей содержащего множество времен, твои работы фактурно, рельефно транслируют время. Синхронизируя ландшафты и их геологические слои в новом теле картины, они делают множество разнородных времен – современниками. На уровне восприятия тоже можно говорить о их телесности. Ведь в момент созерцания, раскрывающемся так же во времени, как и сам момент производства, они открывают как бы новые органы восприятия: осциллируя между гаптическим и оптическим элементами, между близостью и далью, между непосредственностью и продолжительностью, они создают новое, как бы промежуточное тело, неразделимо связанное с фактурой и материалами картины, но и с самим смотрящим, его *чувственным мышлением*.

ЕД: Да, Джотто... Исходя из стремления моего к картине-корпусу, невозможно определить логически, почему я начал эту тему. Фреска, написанная однородным материалом, не имеющая краев картины... «Готическая живописная линия, ее геометрия и ее фигура» (Делез), как он пишет дальше: «именно духовная воля ведет ее ЗА ПРЕДЕЛЫ (выделено мной. – Е.Д.) органического, на поиск элементарных сил...». Может поэтому, может по-другому, но мои «монады» как-то полюбили это «тело без органов», «зоны и уровни» (Делез), нашли там питательную среду. Или это любовь полюсов?

В отличии от фресок, мои работы многоструктурны и разноматериальны. В каждом моем материале заложена разная сила: я использую материалы сухие и влажные, постные и жирные. Органические подчас захватывают меня больше, чем минеральные. Интересно, что на тему «плоских» фресок мои темы становятся все более и более глубокими в физическом смысле. Когда я собираю подрамник, я уже думаю о глубине





и структуре, не зная еще, как это будет строиться. Иногда живопись начинается в *прямом смысле* с обратной стороны холста. Части подрамника в процессе работы иногда *открываются*...

В отличии от фрески, которая пишется запрограммированно и быстро, мои процессы длятся месяцы, а иногда и годы. Тут интересна связь со временем каждого процесса: фреска Джотто, пикторальная живопись Бэкона (любимые имена) и картина-корпус Дыбского. С фреской все ясно: по сырому и без исправлений. Бэкон писал тоже очень быстро. У Делеза есть в книжке целая глава «Истерия», где, как мне кажется, относительно процесса Бэкона, важно высказывание о «манере» художника в ПРЕДДЕЙСТВИИ и ПОСЛЕДЕЙСТВИИ. Все его контакты с фотоавтоматами, желание отдаться образу – так же важны, как и манипуляции с кистью и краской, когда «живопись превращает мозговой пессимизм в нервный оптимизм». Для меня *преддействие* не имеет такого серьезного значения. Говоря об обсуждаемой серии, мне не важно, какой сюжет Джотто я буду сейчас «обсуждать». Я беру то, что на ДАННЫЙ МОМЕНТ меня интересует как возможность НАЧАТЬ процесс. Зная, что он будет долгий. И в этом процессе будут фазы короткие, когда структуры возникают быстро, и фазы длинные, когда нужно долго лить-пилить-бурлить. Будут структуры стихийные, самопроизводные, а будут долгошлифованные... Будет возвращение к ним через короткое или некороткое время и до- или переделывание. Бэкон оценивает иногда свои работы как неудавшиеся или несовершенные, что кажется кокетством великого живописца. Но это не кокетство, а его отношение к собственному процессу живописи. Быстрому и невозвратному. Мой долгий процесс лишает меня возможности такой самооценки. То, что не «получилось» в одной работе, уже не «получится» у меня в другой. Бэкон, как пишет Делез, «истеризует все элементы живописи Веласкеса». У меня даже и в мыслях (преддействии) не было что-то подобное *гелать с Джотто*... 30 лет назад Делез в разговоре о Бэконе все время говорит о пространстве картины как плоского прямоугольника. Разговаривая о мясе, теле, органах, отверстиях, структурах, триптихах, он ни разу не заговорил



о картине как теле, о ее размере, о краске как теле, мясе... Действительно, картины Бэкона – это классические картины, которые даже в триптихах вставлены в отдельные, часто, золотые рамы и, часто, под стекло. В этом контексте говорить о теле холста было бы излишним, но о превосходной бэконовской живописи можно было бы поведать, исследуя краску *как тело*... Делез приближается в описании Бэкона-портретиста, пишущего «не лицо, а голову» к волновавшим меня тогда проблемам стуктурализации корпуса картины. Я в то время много думал, что работа только с пейзажем ограничивает меня и тема портрета, как одного из жанров искусства, сидела в моей голове. Я что-то пробовал в этом направлении, ничего не получалось, я не понимал, почему. Тогда. Теперь понимаю, что интуитивно уже тогда шел от пикторальности к корпусу и любое «загораживание», без которого не обойтись в живописи портрета, мне не удастся. Возьмем скульптуру: портрет в ней уместен, он не нарушает корпуса. То, что в живописи надо *рисовать* – в скульптурном портрете *лепится в пространство*. Любые попытки сделать в скульптуре «живые» глаза – как говорят, самое психологичное в лице, то есть как-то обозначить радужную оболочку и зрачок, *непространственные* элементы лица – превращает корпус в рисунок, пиктораль...

Возникает вопрос: Казалось бы логичным когда-нибудь перейти от картины-корпуса к корпусу без картины. Ответ: переходил. Но мои «пограничные состояния» в живописи доставляют мне больше удовольствия, чем в скульптуре... Настоящая скульптура – это для меня *волевое* отсечение в пространстве всего лишнего (в то время как в картине есть нагромождения различных энергий, как главных, так и второстепенных), что дает мне больше чувственных возможностей, возможностей пауз, взрывов, сомнений...

ЮЛ: Ты как раз подвел к следующему пункту моих размышлений. Это – фактура, самое важное в твоих работах. Они очень изобретательны, и кажется, что ты будто пытаешься перебрать, исчерпать все фактурные возможности, надеясь, что за ними наконец-то придет Откровение. Там, за фасадом этих шелушащихся подтеков, возникнет твой, и только твой сияющий Джотто. Ты затеваешь особую гигантскую реставрацию, но не заделываешь трещины, а, наоборот, – хочешь открыть все возможные трещины, дабы услышать голос,

какой-то таинственный голос за ними.

Вообще, можем ли мы говорить о Джотто, не обращая внимания на то, что его живопись религиозна? Можем ли мы говорить о Ротко в отрыве от его фразы: «Я сделаю все, что могу для Церкви, но никогда – для синагоги»? Говорить о Барнетте Ньюмене, упуская его занятия Каббалой?

ЕД: Я не атеист. И в этом смысле для меня поиск Абсолютного через нахождение бесконечных вариаций наибольшего качества – это путь к *Возможности*, к Откровению, как это *назвал ты*.

ЮЛ: Интересно, что ты приносишь в Джотто некую несуществующую у него изначально, насильственную фактуру. А тот же Ротко, который во многом тоже инспировался Джотто, напротив, как бы «заглаживал» его к плоскости. Что наверно восходит к идеям Гринберга о модернизме как абсолютно плоской живописи, в то время как фактура, пастозность мазка – являются проводниками обывательского психологизма и китча. Понятно, что здесь нет «правильных» и «неправильных» подходов, лучших и худших. Просто ставка на разные пути к тем личным фантазмам, которые размещаются «за Джотто». Попытки оседлать разные силы. Скажем, силы оптических вибраций, колебания световых волн – у Ротко. Или у тебя – коллоидные силы застывания, загустения. Эмульсии, пленки, кракелюры.

ЕД: Изначально фреска, написанная традиционным способом, фактуры в нашем понимании не имеет. *Поверхность* не имеет разницы, она имеет разницу между лицом и одеждами, но только, в *пикторальном* выражении, потому что в физическом и химическом выражении – это краска, покрывшая *однажды* сырой слой штукатурки. А когда проходит время, то она приобретает так называемую фактуру, т.е. где-то краска облезает, где-то штукатурка становится серой и краски совсем на ней нету, а где-то она облетает вместе со штукатуркой и открывается там какой-то кирпич, а кирпич – это вообще яркое, фактурное вторжение. Это было для меня закрытым. И тут начинается борьба. И тут я и начал работать...

ЮЛ: Мы говорим про *твои* работы.

ЕД: Мы *на основе работ* создаем интерпретацию, текст, который мы сейчас произносим... это другая история. Это другой процесс, и каждый процесс важен, иногда даже патетичен. Вот я думаю, что если бы я себе взял сейчас ассистента-подмастерье, то, скорее всего как раздражающий фактор: т.е. он что-то делает, а я потом домазываю и перемазываю. Процесс как таковой, *путь* – он важен ...это настоящий пафос...

ЮЛ: У тебя подмастерьем стал Джотто! Или, по крайней мере, реставратор, «испортивший» Джотто... Вот этот образ Бога исправления для тебя очень важен. Джотто, который приехал исправлять джоттесок. Ты, который исправляешь...

ЕД: ...джоттесок тоже...

ЮЛ: ...реставраторов. Завести подмастерьев, чтобы можно было исправлять, и так далее...



f-Translation of Time XVI #35 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm



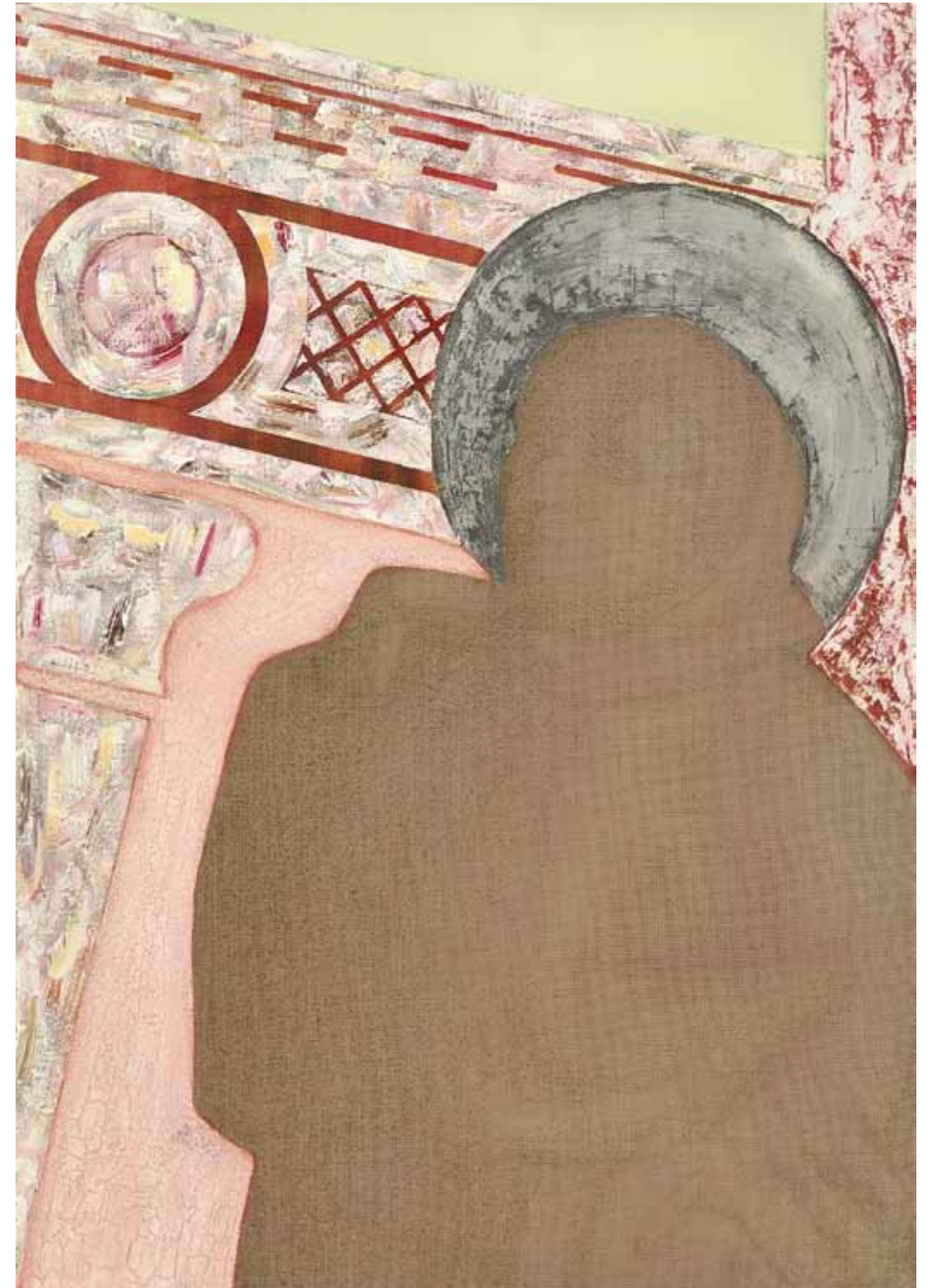


f-Translation of Time XVI #39 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 115 x 80 x 5 cm

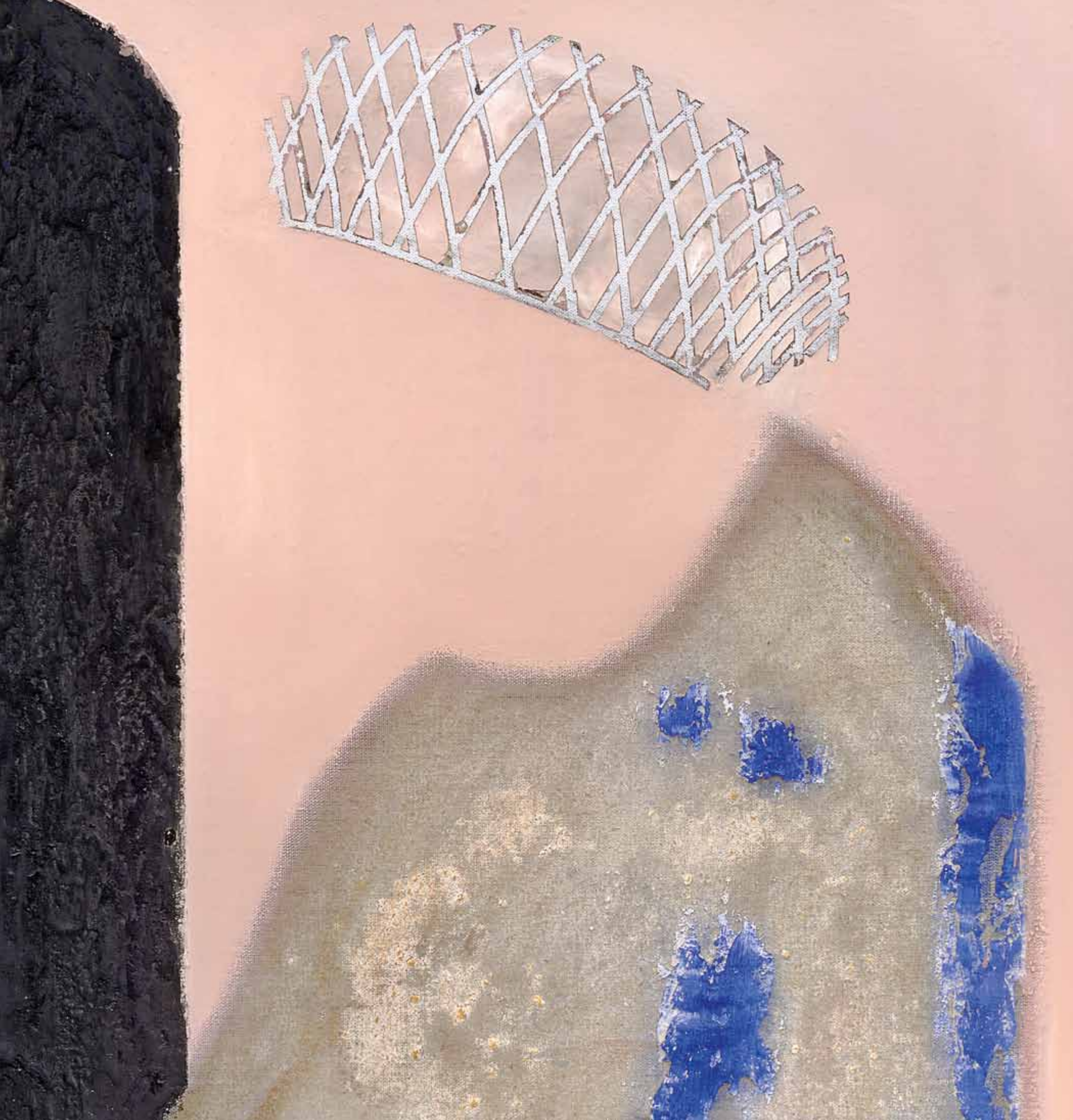


f-Translation of Time XVI #40 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 115 x 80 x 5 cm





f-Translation of Time XVI #41 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 115 x 80 x 5 cm



f-Translation of Time XVI #42 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 115 x 80 x 5 cm



f-Translation of Time XVI #43
2011, oil, emulsion, mixed media on canvas,
95 x 180 x 5 cm



f-Translation of Time XVI #44
2011, oil, emulsion, mixed media on canvas,
95 x 180 x 5 cm



f-Translation of Time XVI #45, #46 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 95 x 80 x 5 cm



f-Translation of Time XVI #47 2011, oil, emulsion, mixed media on canvas, 95 x 150 x 5 cm



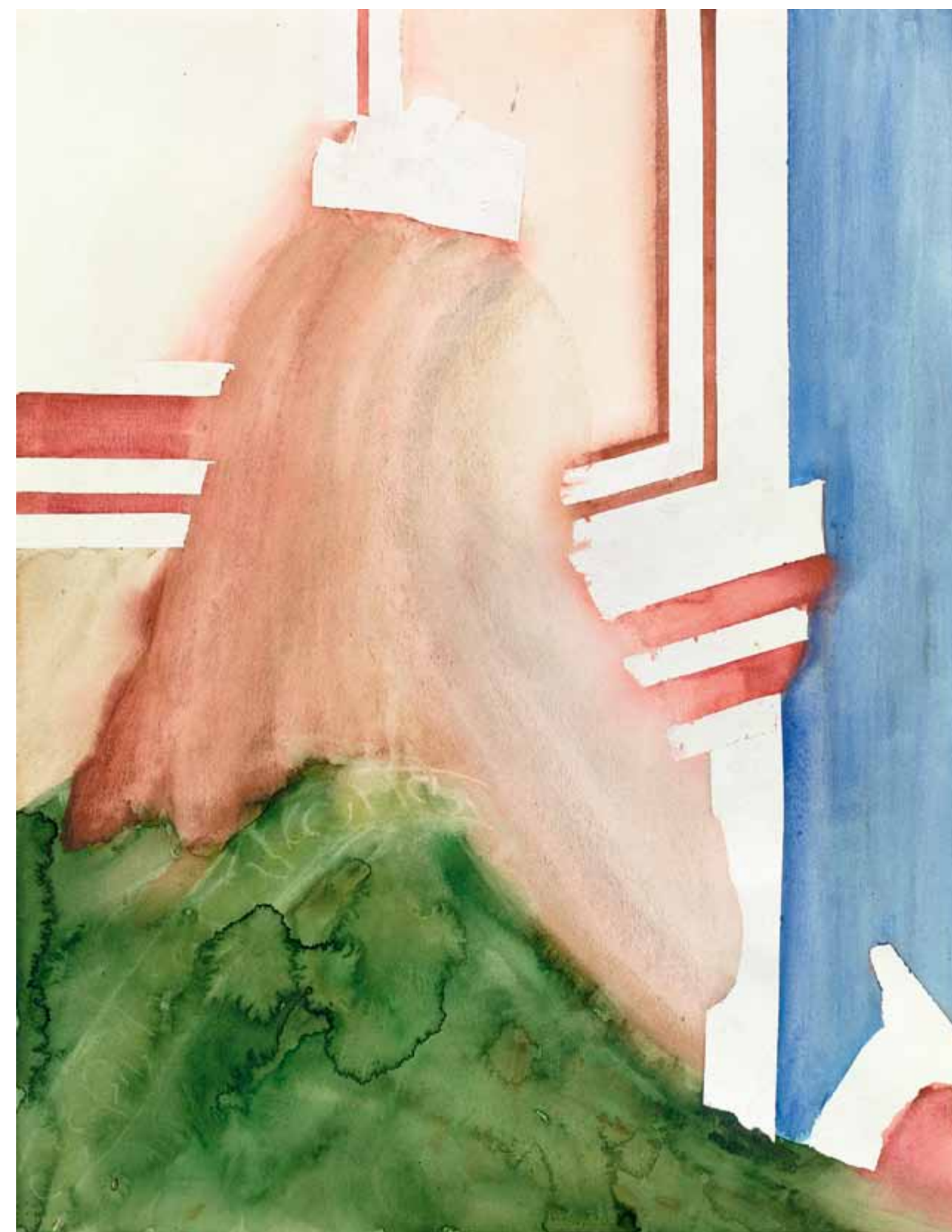
f-Translation of Time XVI #48 2012, oil, emulsion, mixed media on canvas, 95 x 150 x 5 cm



f-Translation of Time XVI #49, #50, #51 2012, oil, emulsion, mixed media on canvas, 60 x 50 x 2 cm







PTTXVI #1, #2, #3 2008, watercolor on paper, 65 x 50 cm







s-PTTXVI #1(1), #1(2), #2(1), #2(2) 2008, watercolor on paper, 24 x 32 cm







s-PTT XVI #7-#10(1-2), #12(1-2), #15-#17(1-2) 2008, watercolor on paper, 24 x 32 cm

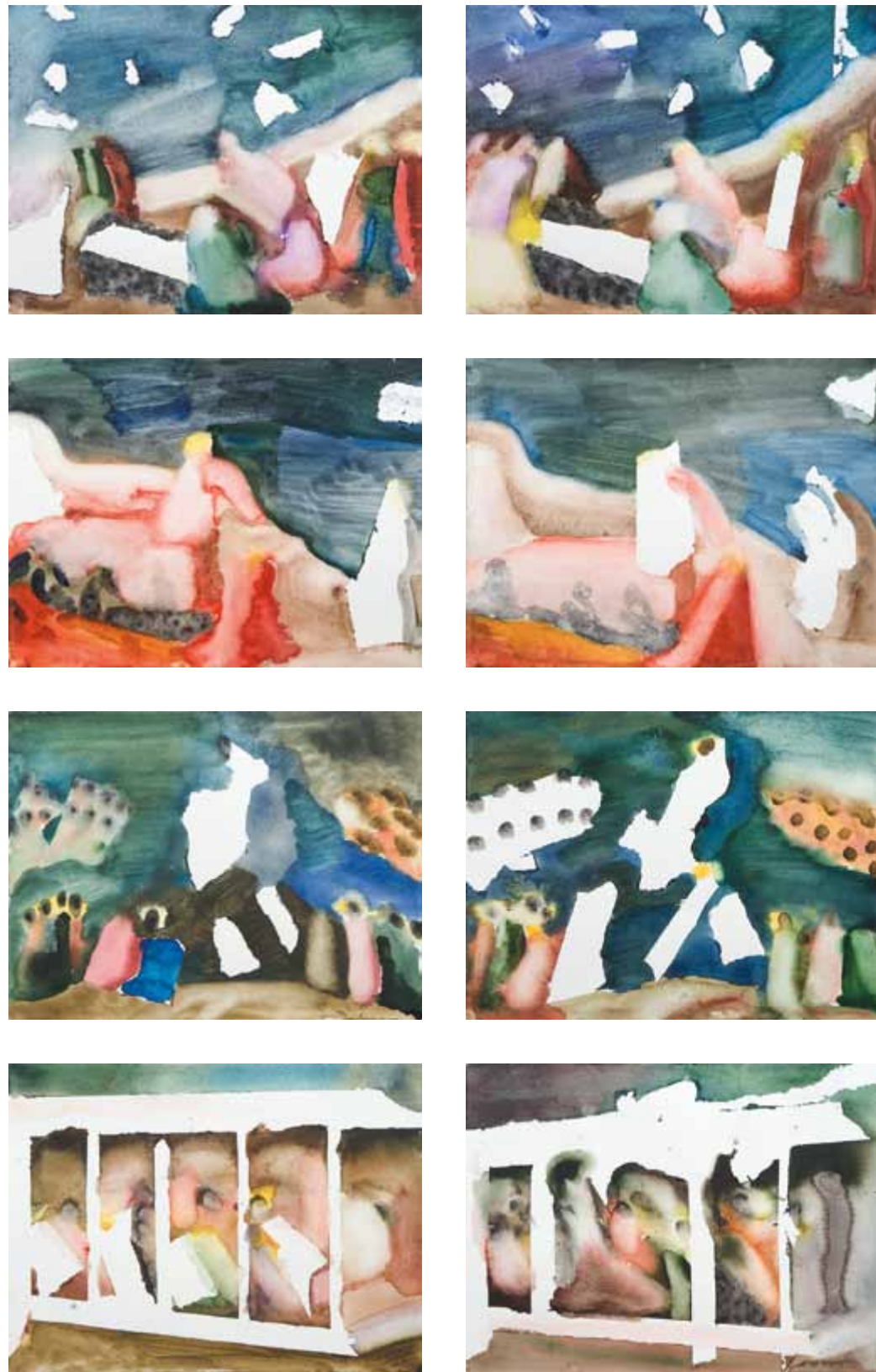


s-PTTXVI #18-#25(1-2) 2008, watercolor on paper, 24 x 32 cm

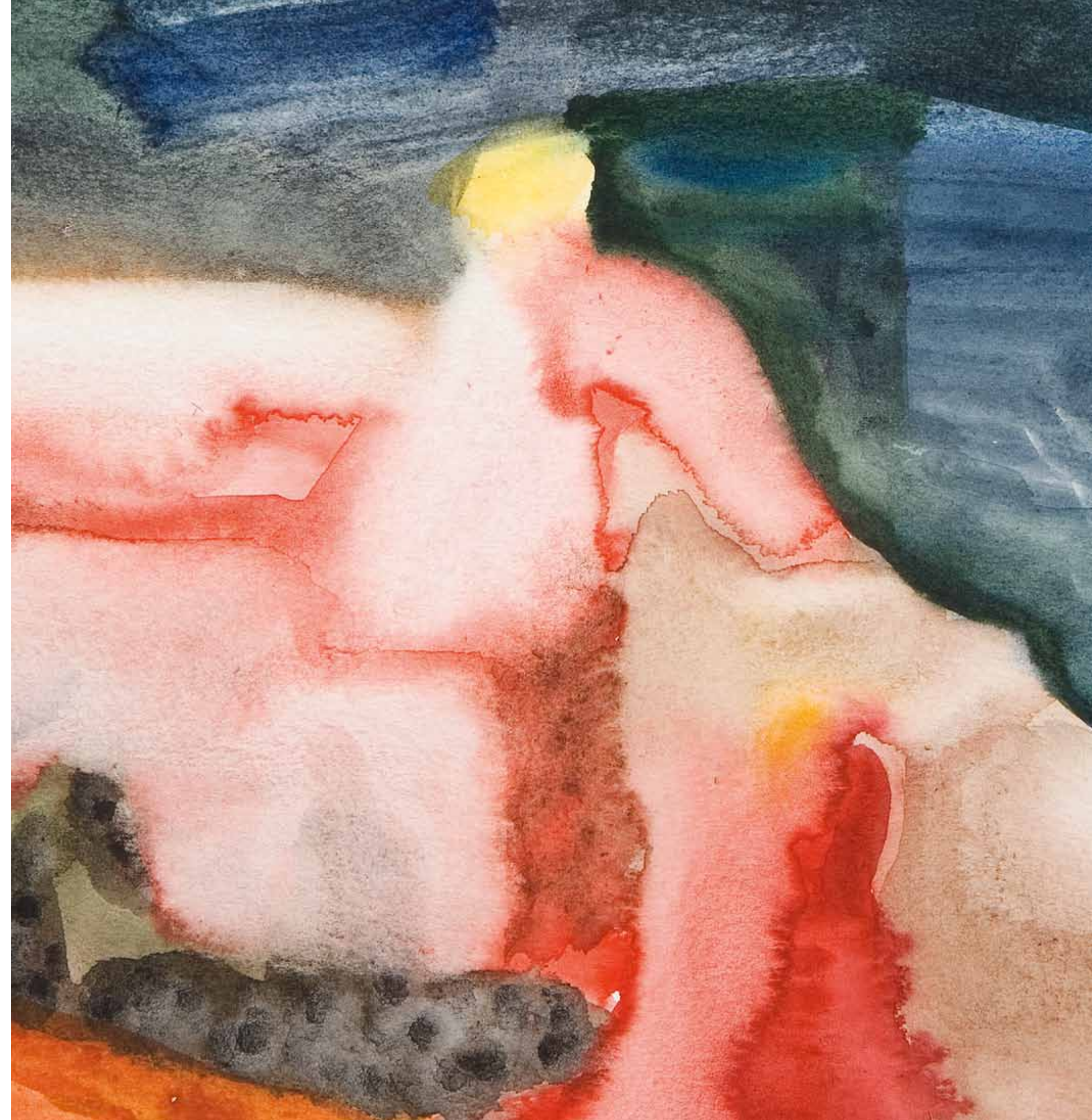


s-PTTXVI #26, #27, #29- #34(1-2) 2008, watercolor on paper, 24 x 32 cm



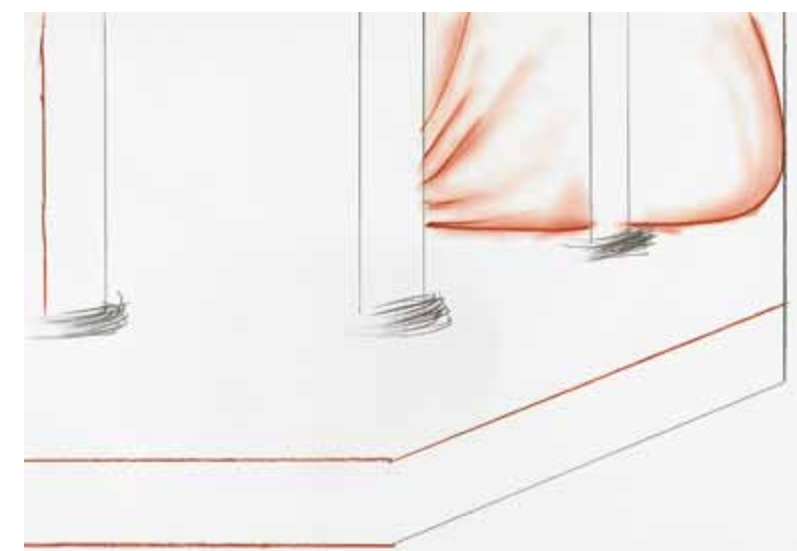


s-PTTXVI #35-#38(1-2) 2008, watercolor on paper, 24 x 32 cm

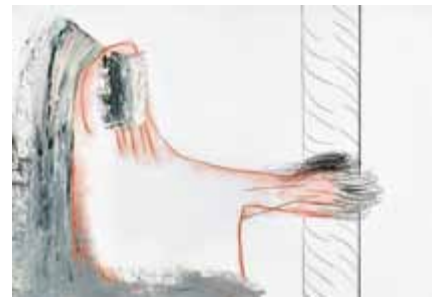
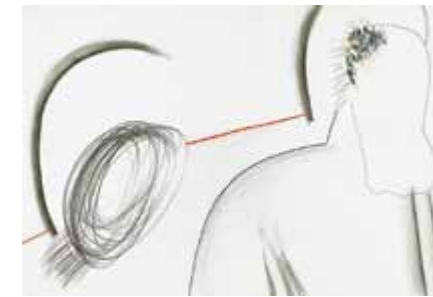
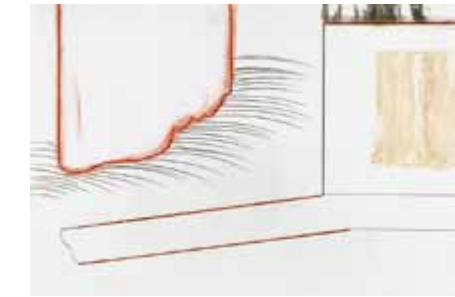




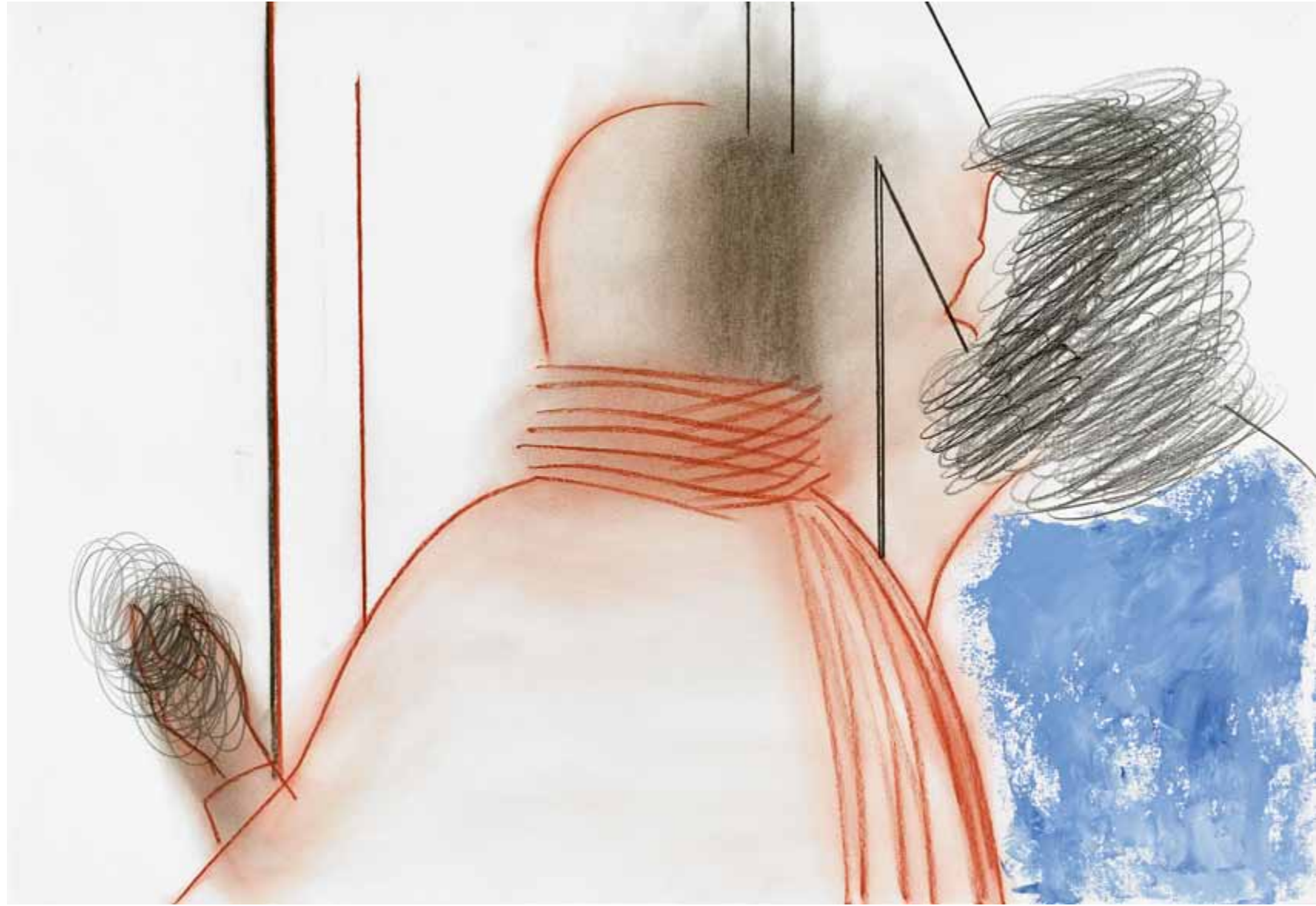
z-PTTXVI #1-#7 2008, tempera, graphite, charcoal, sanguine, oil pastel on paper, 91 x 66 cm



d-PTTXVI #1, #2 2010, oil, graphite, charcoal, sanguine, oil pastel on paper, 44 x 64 cm



d-PTTXVI #3-#16, #19-#25 2010, oil, graphite, charcoal, sanguine, oil pastel on paper, 44 x 64 cm

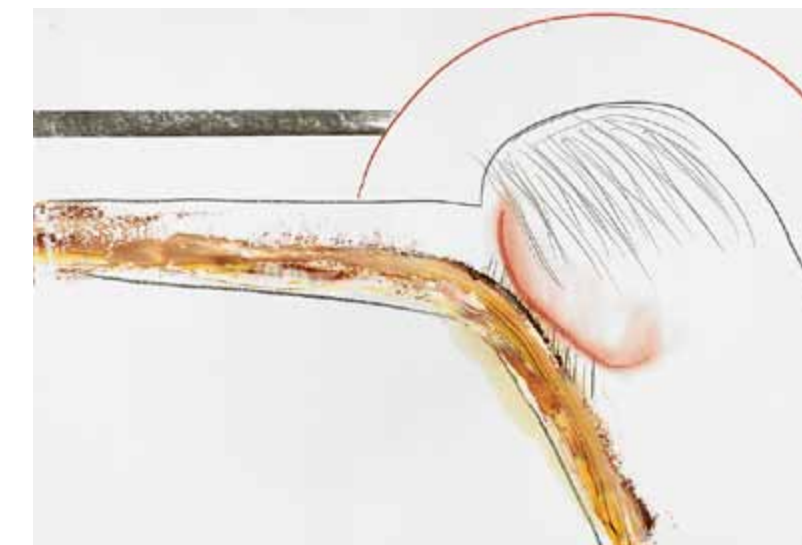
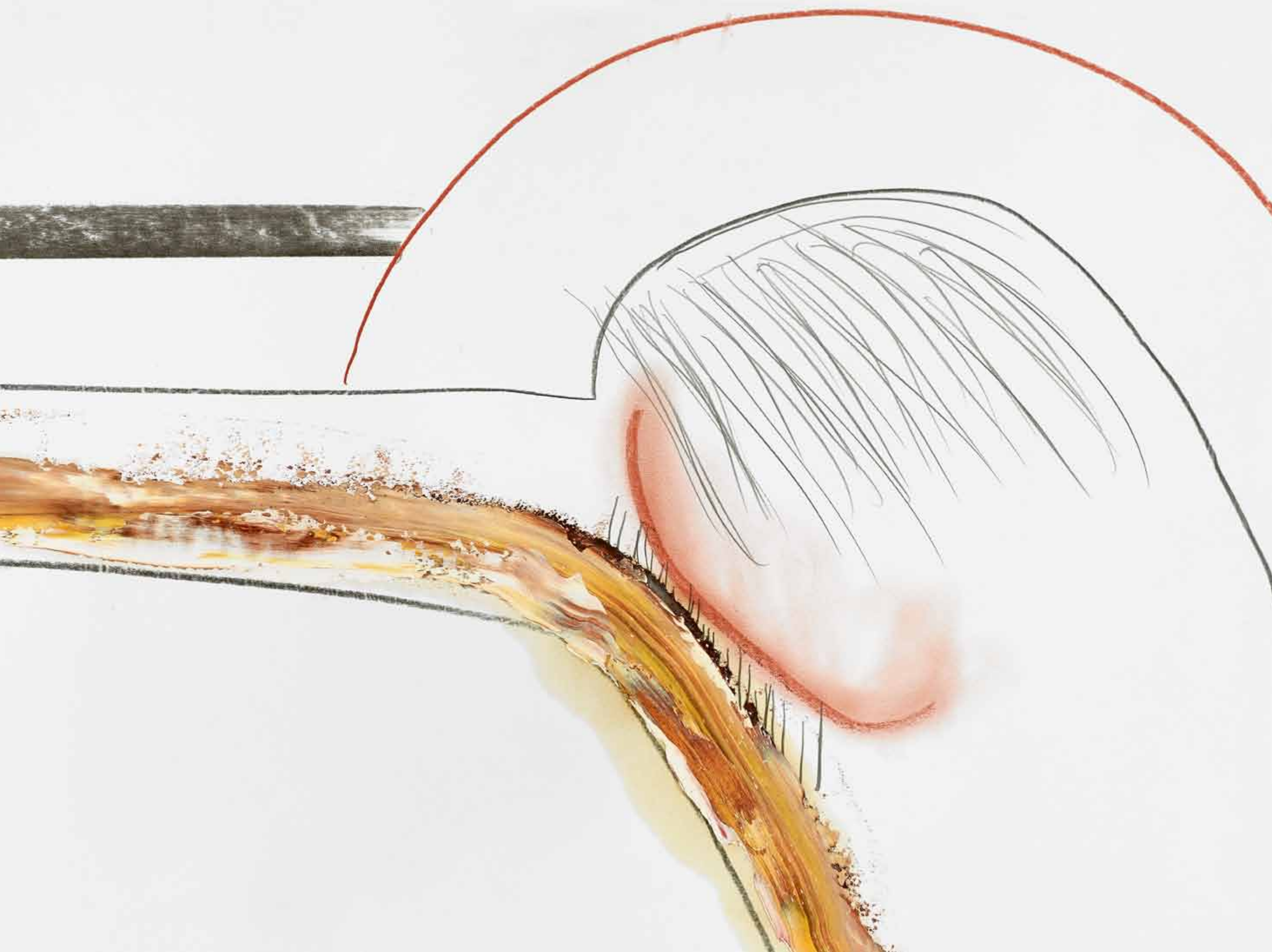


d-PTTXVI #17, #18 2010, oil, graphite, charcoal, sanguine, oil pastel on paper, 44 x 64 cm

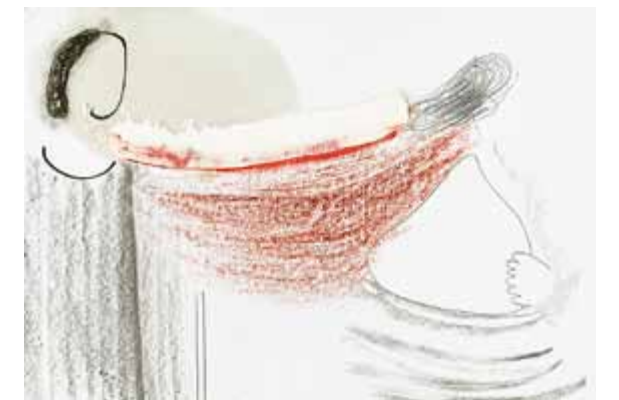
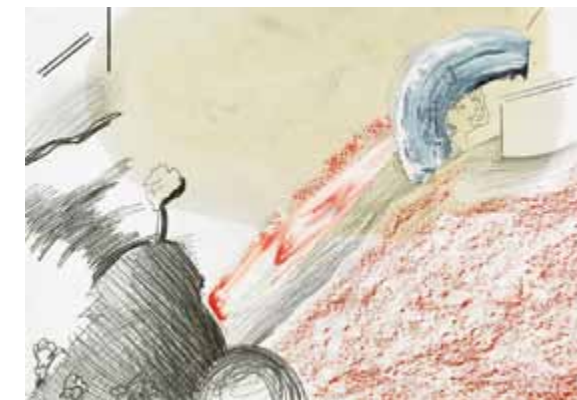
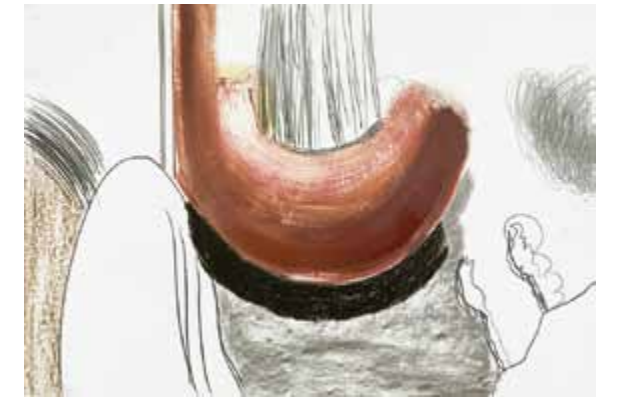




d-PTTXVI #26-#35, #38, #39 2010, oil, graphite, charcoal, sanguine, oil pastel on paper, 44 x 64 cm



d-PTTXVI #36, #37 2010, oil, graphite, charcoal, sanguine, oil pastel on paper, 44 x 64 cm



d-PTXVI #41, #42, #43, #45, #46, #50, #52 2011, oil, graphite, charcoal, sanguine, oil pastel on paper, 44 x 64 cm



Alena Vogman
Evgeni Dybsky
Yuri Leiderman

Über Zeit, Raum und Körper

YL: Was mich an deinen Arbeiten vom ersten Moment an verblüfft hat, sind die fehlenden Gesichter. Du bewahrst die Architektur, den kompositorischen Aufbau und die Landschaft Giottos, aber du nimmst die Gesichter weg. Das fand ich nicht zuletzt deshalb verwunderlich, weil mich gerade diese Gesichter besonders beeindruckt haben, als ich Giottos Werke das erste Mal auf den billigen Reproduktionen der „Kleinen Kunstgeschichte“ gesehen habe: das Gesicht Christi und das Gesicht des Judas beim Kuss. Diese ikonartigen, ungeheuer spirituelle Intensität und zugleich dieses zutiefst menschliche Pathos, diese psychologische Tiefe. Ein ziemlich banaler Aspekt eigentlich, der am Anfang einer jeden Analyse Giottos steht: seine Wendung von Byzanz zur Renaissance. Die zwei Gesichtstypen, die auch Deleuze beschreibt. Auf der einen Seite das Antlitz des Pantokrators, wie man es von den byzantinischen Ikonen kennt, das, wo auch immer du dich gerade befindest, immer frontal auf dich gerichtet ist, das dir folgt und dich mit seiner spirituellen Aura durchstrahlt. Und auf der anderen Seite das Ehrfurcht gebietende, von Passion und Pathos erfüllte Gesicht des Gottessohns, dessen Linien wie Meereswellen in die Ferne auslaufen. Und es ist doch genau dieser Wendepunkt, dieser Moment des Übergangs, der die besondere Faszination Giottos ausmacht. Er dreht die byzantinischen Antlitze gewissermaßen ins Profil und verleiht ihnen dadurch Persönlichkeit. Eben jener Humanismus also, den wir gemeinhin mit der Renaissance assoziieren.

Und wenn da kein Gesicht ist, dann ist da auch kein Sprechen, keine Anrede in der Art von „Du wirst mich erretten!“ oder „Du wirst mich dreimal verleugnen!“ In deinen Arbeiten gibt es das alles nicht. Da ist keine Anrufung. Kein Gesicht, nur Konturen.

ED: Wir wissen und schätzen alle, dass Giotto eine Figur des Übergangs war. Ein Künstler des Aufbruchs, der sich vom Kanon abgewandt hat. Ein Primitivist, der mit bis dato unvorstellbaren Mitteln versuchte, den Rahmen dessen zu sprengen, was er bei Cimabue gelernt hat... Das haben wir alle im Kunstunterricht gelernt... Aber seitdem sind 700 Jahre vergangen. Und wir wissen alle, was in diesen Jahren mit dem Gesicht in der Kunst alles passiert ist: Man hat seine Anatomie erforscht, man hat ihm Stromstöße versetzt, um die Formeln des psychologischen Porträts zu ergründen, man hat es deformiert... Und dann kam auch noch die Fotografie dazu. Nach einer solchen von der Zeit transformierten Gradation des Gesichts ist es für mich völlig uninteressant, es durch das Malen von Frontal- oder Profilsichten erneut zu degradieren. Ich finde es viel interessanter, es zu *gradieren*, d.h. zu versuchen, „Varianten“ des Gesichts in der Malerei zu finden.

Ich denke, es lohnt sich in diesem Zusammenhang, den Blick auf einen Aspekt des Gesichts zu richten, der auch mit dem Reden zu tun hat und von Deleuze in seiner Arbeit über Francis Bacon angesprochen wird: Der Schrei aus dem Mund. Der Schrei als „Prozedur, mit der der Körper insgesamt durch den Mund entweicht“. Deleuze spricht in diesem Zusammenhang vom Streben des Körpers, „durch eines seiner Organe zu entkommen, um sich mit der Farbfläche, der materiellen Struktur zu vereinigen“. All das passiert innerhalb der Grenzen eines einzigen Bildes. Wir haben es hier also mit dem Versuch zu tun, „piktoral“ einen Raum zu erschaffen. Aber die Fragen, die mich bei meinen Arbeiten interessieren, beziehen sich eher auf den Raum des gesamten Bildkörpers. Deshalb werden alle Elemente meiner Arbeiten, egal welche „Prototypen“ ihnen zu Grunde liegen, für mich zu „Monaden“, mit denen ich den Raum nach einem „Korpusmodell“ aufbauen kann. Das gilt auch

für Giotto's Gesicht. Ich, der ich von den Interessen des Künstlers Giotto 700 Jahre entfernt bin, habe andere Interessen. Ich denke, dass ihn die Psychologie in den Gesichtern interessiert haben mag. Aber für mich ist das schon nicht mehr aktuell. Nicht in der Kunst. Und erst recht nicht im Zusammenhang mit der Kunst, über die wir hier gerade sprechen.

YL: Wir sprechen mit dem Gesicht.

ED: Wenn wir den Mund aufmachen, bringen wir phonetische Laute hervor, die sich dann in die ein oder andere Sprache verwandeln. Das hat ganz gewiss einen Einfluss auf die Phonetik und womöglich auch auf unseren Gesichtsausdruck. Aber um eines gleich klarzustellen: Die Sprache der Worte und die Sprache der Malerei sind für mich strikt getrennt. Giotto *wollte* durch den Gesichtsausdruck das Pathetische übermitteln. Das war ein Schritt weg vom Primitivismus mit seinen eingefrorenen Gesichtern.

Und so tritt uns aus den Gesichtern des Primitiven ein Autor entgegen, der versucht, die eingefrorenen Züge zum Leben zu erwecken. Für *ihn* bestand die Herausforderung just in diesem Moment, der das Psychologische zum Ausdruck bringt. Aber der Unterschied zwischen Giotto und mir liegt in diesem Fall eben in diesen 700 Jahren, in denen all diese künstlerischen, anatomischen, psychologischen und sogar elektrischen Experimente schon durchgeführt wurden.

Was mich interessiert, sind ganz andere Fragen. Ich habe mich immer für „Grenzthemen“ interessiert, für Fragen des Übergangs. Und deshalb ist eben genau diese Übergangslinie von einem flachen, piktoralen zu einem räumlichen Verständnis von Malerei für mich interessant.

Und das Thema des Gesichts tritt in meinen Arbeiten hinter diese Interessen zurück.

AV: Yuri hat ein sehr interessantes Detail in deinen Arbeiten angesprochen: diese *Gesichtslosigkeit* der Figuren, die bei Giotto zum ersten Mal zu Personen geworden sind. Ich würde Yuri's Frage jetzt gern „ins Profil“ drehen und das Thema des Gesichts nicht nur in dessen Funktion als Redeinstanz betrachten, sondern auch als Möglichkeit der Anrede und vielleicht sogar des Dialogs. Denn phänomenologisch gesehen ist das Gesicht ja auch jener Teil des Körpers, auf den sich der Blick richtet. Aber es ist eine besondere Art von Sichtbarkeit, die expressiv ist, also über den Rahmen der eigenen Form hinausgeht. Das Gesicht lässt sich lesen, aber nie vollständig auslesen... Lévinas hat geschrieben, dass das *Antlitz des Anderen* die Subjektivität und den Egoismus des Ich durchbricht, weil es der unsichtbare und nicht zu beschreibende Teil des eigenen Gesichts ist (Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, Paris, 1961). Und es ist dieses Antlitz des Anderen, das nach einer Antwort verlangt, was Lévinas in seiner Ethik als *Verantwortung* beschreibt.

Dein Dialog mit Giotto ist für mich nicht zuletzt in diesem Zusammenhang interessant: Indem deine Arbeiten eine Art Antwort auf die Kunst Giotto's darstellen, stellen sie die Frage nach dem Autorensobjekt auf eine andere Ebene – und das umso mehr, als das Medium des Austauschs in diesem Fall die Malerei ist. Könnte man sagen, dass die Abwesenheit der Gesichter auf der figurativen Ebene zugleich eine Anwesenheit des *Antlitzes des Anderen* impliziert? Womit ich nicht zwingend das historische Gesicht Giotto's meine, sondern eher einen Sprung oder Riss, der den Dialog möglich macht. In diesem Fall wäre für mich interessant, welche Auswirkung eine solche *Anwesenheit des Anderen* und die daraus resultierende Möglichkeit der Ansprache auf deine konkrete Arbeit als Autor hat.

ED: Die *Anwesenheit* des Anderen war für mich immer eines der großen Rätsel der Kunst. Wer oder was bin *ich* eigentlich: Medium, Instrument, Orakel oder Einflüsterer? Mir scheint, dass wir (ich) im Prozess der Arbeit unterschiedlichen *Annäherungen* an den Anderen unterworfen sind, die näher oder ferner sein können. Und manchmal reißt die Verbindung auch ganz ab. Wenn eine Verbindung besteht, spürst du sie immer. Aber es gibt auch Momente des Zweifels, in denen du nicht verstehst, wo du dich in diesem „medialen Raum“ befindest... Man kann sagen, dass wir auf der Welle reiten...

Ich denke, dass Giotto zu seiner Zeit nur eine vage Idee von Autorenschaft hatte... Vieles wurde ihm einfach zugeschrieben. So haben wir viele Jahre gedacht, dass die Fresken in Assisi von ihm geschaffen wurden...

Doch mittlerweile bezweifelt außer ein paar Italienern kaum jemand mehr, dass er selbst nie in Assisi gearbeitet hat und alles dort von so genannten „Giotto'schi“ gemalt worden ist... Ich war selbst einige Male an diesen Orten, wobei vor allem meine beiden letzten Besuche sehr aufschlussreich waren. 2006 war ich beeindruckt und überwältigt. Aber als ich 2010 nach vier Jahren „Arbeit mit Giotto“ wieder dort war, war der Zauber gänzlich verfliegen. Dafür konnte ich nun ganz deutlich sehen, bei welchen Fresken ich mir Giotto als Autor vorstellen konnte und bei welchen nicht.

Ich habe dort *viele Autoren* gesehen, für die das Problem der Autorenschaft nie ein Thema war. Für sie ging es nur darum, einen Auftrag auszuführen... Die Arbeiten sind nicht signiert. Die *Verantwortung* hat sich verflüchtigt. Man kann sich vorstellen, wie Giotto gekommen ist, um seine Schüler anzuweisen, etwas so oder so zu machen. Und wenn sie ihn nicht verstanden, hat er selbst Hand angelegt. Aber 2006, als ich noch nicht mit der Arbeit begonnen hatte, war mein Auge noch nicht *geeicht*. Ich denke, dass sich diese Veränderung meiner Emotionen vor allem darauf zurückführen lässt, dass ich 2010 schon mit Giotto „zusammen gemalt habe“. Ich bin eine Welle geritten...

AV: Das ist interessant, weil wir jetzt, da wir über den Autor als „juristische Instanz“ sprechen (also über die Frage der Zuschreibung der Autorenschaft in der Kunstgeschichte), auf einen anderen Aspekt deines „Dialogs“ mit Giotto stoßen, der mit *Zeit* zu tun hat: mit der Zeit, die zugleich ein historischer Parameter, eine physische Größe und eine philosophische Kategorie ist. Ich denke, dass du es hier mit einer komplexen und anachronistischen Zeit zu tun hast. Schließlich hat sich Giotto in seiner Kunst, auch wenn er in der abendländischen Tradition gemeinhin als Vorbote der Renaissance gilt, tatsächlich der antiken Vergangenheit zugewandt, als er deren Gesichter figurativ dargestellt und quasi *wiedergeboren* hat. Diese *Rückkehr* der antiken Gesichter führt uns über die Frage der Zeit hinaus zu der Frage, was Erinnerung ist und wie sie übermittelt und transfiguriert wird.

Diese Übermittlung birgt einen grundlegenden Widerspruch in sich: Auf der einen Seite ist es unmöglich, sich an eine Vergangenheit zu erinnern, die nicht nur jenseits der eigenen Erfahrung, sondern auch jenseits der Historiographie und jenseits moderner Formen der Archivierung und Geschichtsschreibung liegt. Auf der anderen Seite ist es nötig, sich zu erinnern, um die Gegenwart konstruieren und verstehen zu können.

In diesem Sinne ist Giotto auch als Neuerer interessant, der nicht nur die Vorstellung von seiner eigenen Zeit, sondern auch die Vorstellung von der Vergangenheit transformiert hat. Und indem er sie veränderte, hat er zugleich auch die Zukunft verändert.

So gesehen öffnet uns deine Empörung über die Restaurierung der Cappella degli Scrovegni in Padua, die in gewisser Weise den „Anstoß“ für deine Arbeit an dem Projekt gab, auch einen neuen Blick auf die Problematik von Restaurierung und Zeit. Aus diesem Grund sehe ich dich auch in der Rolle des Restaurators, auch wenn du dem wohl nicht zustimmen würdest. Ich würde auch nicht von Restaurierung sprechen, sondern eher von Wiederherstellung bei fehlendem Original. „Was wir Geschichte nennen“, schreibt Georges Didi-Huberman, „ist eine Rekonstruktion, die dem Traum analog ist.“ (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2001). Ein solches Geschichtsverständnis trägt dem grundlegenden Widerspruch der Geschichtsschreibung Rechnung und erhebt nicht den Anspruch, irgendeine wie auch immer geartete Realität der Vergangenheit wiederherzustellen. Ihre Dynamik ist durch einen Affekt provoziert (eben jene Empörung, die du beim Anblick der verwischten Zeitspuren im restaurierten Objekt empfunden hast). Sie liegt in der Entstellung, die einem Traum ähnlich Kontinuität und Realität des Erlebten entstellt und sie allein in der Dynamik von *Defiguration* überträgt: als Symptome, Fragmente, Spektren und Bilder.

ED: Meine „Empörung“ über die Restaurierung, die mich überhaupt erst dazu gebracht hat, dieses Projekt in Angriff zu nehmen, weil alle Spuren meiner früheren „Giotto-Erfahrung“ plötzlich verschwunden waren, wirft die Frage auf, woher diese *Affekte* kommen, die uns antreiben, etwas Neues zu beginnen.

Ich erinnere mich, wie ich 1985 nach Koktebel gekommen bin und in der Natur Landschaften mit blühenden Bäumen gemalt habe. Und diese Blüten wurden auf meinen Gouachen und später auch auf meinen Bildern zu Punkten... Aber dann sagte

man mir: „Was für schöne Arbeiten. Aber mach doch die Punkte weg, die stören doch nur!“ Damals befand ich mich auch in einer Grenzzone des *Verstehens* und zweifelte... Aber später konnte ich just dank dieser „Punkte“ noch viele Jahre andere Möglichkeiten der *Defiguration* ausloten. Ich ließ die Punkte auf den Arbeiten und in meinem Bewusstsein und bekam dadurch einen neuen *Bezugspunkt* für das Verständnis des Raums.

YL: Die Punkte sind wirklich sehr wichtig. Von da kommt doch das Blühen, der Punkt ist das Kraftzentrum des Blühens...

ED: Und im Atelier wurden aus diesen „Sonetten mit Punkten“ schon Poeme. Aus Liedern wurden Opern und Symphonien. Das Frühjahr 1985 war für mich der Beginn eines eigenständigen Wegs. Damals sind nicht nur die Punkte gekommen. Es kam auch ein erstes, noch unreflektiertes, „primitives“ Vordringen in den Raum des Bild-Körpers und um ihn herum. Ich begann, nicht nur auf der Stirnseite, sondern auch auf den Rändern der auf den Rahmen gezogenen Leinwand zu malen und dessen Tiefe auszuloten. Ich begann, die Bilder nicht mehr zu rahmen, sondern den Rahmen zu MALEN. Und die Elemente der Landschaft begannen, aus dem Rahmen herauszutreten.

Die klassische Vorstellung von einem Raum als Eingrenzung eines Objekts durch ein anderes (Wolken „legen“ sich auf Boden und Bäume, Punkte grenzen einen Acker ein) wurde allmählich durch optische und haptische Elemente in der Landschaft abgelöst. Wenn ich für jedes *Raumsobjekt* eine neue Struktur schuf, war das schon keine Eingrenzung mehr, sondern eine „Konturierung der Energien“. Die „Wolken“ wurden zu einem Relief. Die „Punkte“ räumten sich ihre eigenen „Kraftzonen“ im „Acker“ frei. Der „Acker“ drückte auf die Punkte und verschob sich auf jedem Bild in einen anderen Raum.

1990 trat die italienische Landschaft an die Stelle der Krim. Schon in Moskau hatte ich begonnen, Papierarbeiten zu machen, auf denen „Einrisse“ in tiefere Schichten vordrangen und „Fetzen“ aus dem Blatt ausbrachen. Das waren die ersten dreidimensionalen Elemente in meinen Arbeiten, die nicht nur die Ränder der Bilder betrafen, sondern auch deren Rückseite. Nachdem ich in ein größeres Atelier umgezogen war, fing ich an, mit Skulpturen zu experimentieren. Aber ich bin immer Maler geblieben. Die Farbe ließ mich nicht los. Aber dank der Erfahrungen mit den Skulpturen kam ich als ein Anderer zur Malerei zurück. Ich begann einen Teil der Landschaft (Steine) in Kratern (Vertiefungen in den Bildern) zu versenken. Das wiederum

bedingte den Übergang von Leinwand zu Marmorplatten, die eine ganz andere Elastizität und eine andere Oberfläche aufweisen...

Ich „durchpflügte“ die Landschaft mit unterschiedlichen Materialien. Was mich an den Materialien reizt, sind die *chemischen Prozesse, das Präparieren*. Vielleicht liegt das ja in der Familie: Mein Urgroßvater hatte zwei Apotheken in Witebsk, meine Großeltern waren auch Pharmazeuten.

Laut Wikipedia gehörte auch Giotto nach 1320 der Florentiner Gilde der Ärzte und Apotheker (*Arte dei Medici e degli Specialisti*) an, der auch die Künstler angegliedert waren...

YL: Wenn du von Giotto sprichst, haben wir es offenbar mit einer Vorstellung von Giotto zu tun, mit einem Phantasma. Mit deinem eigenen, sehr persönlichen Phantasma. Und jetzt hast du gerade beschrieben, wo dessen Ausgangspunkt liegt: Es war die „falsche“ Restau-

rierung, die dir den Anstoß gab. Aber natürlich kann es gar keine objektiv „richtige“ Restaurierung geben. Das ist nichts anderes als eine kollektive Halluzination über Giotto, die der einen oder anderen historischen Zeit eigen ist. Und du willst dieses touristische Gruppenphantasma mit heiligem Zorn löschen, um dein eigenes tief empfundenes und intimes Phantasma an dessen Stelle zu setzen. Du willst dieses kollektive Bild, diese Reproduktion aus einem Prachtband, in einen Zustand der Verwitterung überführen, der nicht in unserer Gegenwart verortet ist, sondern sich gleichzeitig sowohl in der Vergangenheit als auch in der Zukunft befindet. In einer Vergangenheit, in der man sich *noch* nicht für Giotto interessierte und ihn nicht „restaurierte“, weil es diese Industrie des Kulturtourismus noch nicht gab. Und in einer posthumen Zukunft, in der alles schon endgültig von den Wänden fällt und nichts mehr zu „restaurieren“ ist. Das ist es wohl, was du „Translation of Time“, Übertragung von Zeit nennst. Außerdem scheint mir, dass du von Natur aus ein Landschaftsmaler bist. Und dein Phantasma von Giotto ist mit der Landschaft verbunden. Mit einer „Verlandschaftlichung“ Giottos, mit der Austreibung des Pathos zugunsten der Landschaft.

ED: Die Landschaft ist mir näher. *Als Möglichkeit*. Die Landschaft als „Bibliothek der Formen“.

AV: Hier teile ich nicht ganz Yuris Ansicht. Ich glaube nicht an die Subjektivität und Intimität von Phantasmen. Das ist ein sehr wichtiges und schwieriges Thema... Wir haben schon über Deleuze und dessen Konzeption des Gesichts gesprochen. Nun ist aber die gesamte Philosophie von Deleuze – ausgehend von der politischen, historischen und, wenn man so will, auch „geologischen“ Natur der Psyche – nichts anderes als eine Fundamentalkritik an Psychologismus und Subjektivität. Deleuze schrieb doch gegen diesen Eskapismus, den die Psychoanalyse von Archetypen und mythischen Strukturen hervorgerufen hat. Im „*Anti-Ödipus*“ bringen Deleuze und Guattari alle Grundlagen der Pseudo-Opposition zwischen der aus Einzelsubjekten bestehenden Familie und dem gesellschaftlichen Leben zum Einsturz. Und die Pseudo-Grenzen im Verhältnis von vor-individuellem Wunsch und gesellschaftlicher Produktion ebenfalls.



Was folgt daraus?

Mir scheint es wichtig zu verstehen, dass weder Evgenis Phantasma von Giotto eine Laune der Subjektivität bedeutet, noch das Problem der in Padua durchgeführten normativen Restaurierung mit dem persönlichen Wunsch oder Geschmack irgendeines Restaurators in Zusammenhang steht. Deleuze und Guattari schreiben: „Es gibt keine Wunschmaschinen jenseits sozialer Maschinen, die sie auf einer höheren Ebene formen; und es gibt keine sozialen Maschinen ohne Wunschmaschinen, die sie auf unterer Ebene bevölkern.“

Daraus folgt, dass bei dem Restaurierungsprojekt eine globalere Maschine des Naturalismus und der Anthropomorphisierung von Geschichte am Werk war, die das Problem an jeder Windung der Geschichte in neuen Konfigurationen wiederersterhen lässt: Die Überzeugung der Restauratoren, es gebe einen bestimmten Realismus der Malerei Giottos („so, wie sie war“), ist von dem Wunsch bewegt, sein Bild nach dem Prinzip der Ähnlichkeit wiederherzustellen. Aber deren untere Ebene ist die Macht, die immer nach Selbstreproduktion und normierter Selbstwiederherstellung strebt.

ED: Als Student habe ich mir ein Buch gekauft, mit dem meine visuelle Auseinandersetzung mit Giotto begann. Als ich dann 1988 tatsächlich in der Kapelle war, wer oder was war ich da? Ich war ein begeisterter Verehrer Giottos, der seine auf einem Buch fußende Liebe durch die Liebe zu den Originalen verstärkte. Die Vorstellungen, die aus dem Buch kamen, fanden dort direkt eine Entsprechung, die mich noch mehr begeisterte als das Buch...

YL: Da hast du recht! Das Buch war richtig. Es ließ dir keine Möglichkeit, dich einzubringen. Aber diese „falsche“ Restaurierung bot dir die Möglichkeit, dich einzuklinken und selbst etwas beizutragen.

ED: Das war tatsächlich eine Zeit, in der ich ganz von Giotto wegtreten, mich auf andere Dinge konzentrieren und ein Autor *zum Thema* Giotto werden konnte. Ich will damit sagen, dass Giotto für mich wie eine Landschaft wurde, eine Art Material. Und Giotto di Bondone selbst, den ich früher so geliebt habe, war für mich praktisch gestorben – das ist jetzt vielleicht tatsächlich für den Psychoanalytiker interessant. Und ich konnte mir schon die Freiheit herausnehmen, Giotto wie eine Landschaft zu behandeln, so wie ich einst die Krim mit ihren blühenden Bäumen genommen hatte, weil diese blühenden Bäume auch ein von Dichtern, Songwritern und Symphonikern besungenes Feuerwerk der Liebe und des Frühlings sind...

Ich habe also diese „sakrale“ Zeit der Blüte genommen und in Punkte verwandelt. Und nichts anderes habe ich mir auch mit Giotto erlaubt. Ich habe das Pathos verworfen und meine Arbeit ganz auf das Material konzentriert. Und so wurde ich zum Autor von Arbeiten, die zu ihrem Prototyp in einer höchst mittelbaren Beziehung stehen.

YL: Du warst ein Tourist und wurdest zum Reisenden – in deinem eigenen Phantasma.

ED: Da hast du recht. Ich bin kein Tourist mehr, sondern ein Reisender.

AV: Vielleicht ist es ja gerade die Textur deiner Arbeiten, die gewissermaßen landschaftlich, kraterartig, durch geologische Schichtung den in der Zeit verlorenen *Körper* Giottos wiederersterhen lässt. Und dieser Körper ist unpersönlich. Er erhebt keinen Anspruch auf Identifizierung einer *historischen Figur*, sondern transfiguriert im Gegenteil Giottos Persönlichkeit, indem es die Zeit, die Giotto von unserer Gegenwart trennt, spektral seziert. Vielleicht machen deine Arbeiten Giotto ja gerade durch das in den Körper verwandelte geologische Relief spektral zu unserem Zeitgenossen. Ich würde gerne zum Thema des Körpers zurückkehren, aber vorher das Thema der Zeitgenossenschaft ansprechen. Mit Blick auf die Gegenwart benutzt Giorgio Agamben die Metapher der Dunkelheit. (Giorgio Agamben: *Che cos'è il contemporaneo?*, 2008). Zeitgenosse ist der, der die Dunkelheit vor Augen in dieser ein sonst „nicht zugängliches Licht“ empfindet. Und nur „durch Interpolation der Zeit kann er diese verändern und mit anderen Zeiten verbinden, um in diesen die Geschichte auf neue Weise zu lesen“. Er *zitiert*

eher die Geschichte und geht dabei von einer inneren Notwendigkeit aus, die von Willkür und Relativität weit entfernt ist und eine Forderung darstellt, der man eine Antwort nicht verweigern kann.

Ausgehend von diesem komplexen, anachronistischen und seiner Natur nach viele Zeiten enthaltenden Zeitverständnis übertragen deine Arbeiten die Zeit in ihrer reliefartigen Textur. Sie synchronisieren die Landschaften und deren geologische Schichten auf einem neuen Bildkörper und machen dadurch eine Vielzahl heterogener Zeiten zu Zeitgenossen. Und auch auf der Wahrnehmungsebene haben sie etwas Körperhaftes. Denn indem sie sich beim Betrachten nur nach und nach offenbaren, erschließen sie ganz neue Wahrnehmungsorgane. Sie oszillieren zwischen haptischen und optischen Elementen, zwischen Nahem und Fernem, zwischen Unmittelbarem und In-die-Länge-Gezogenem und erschaffen dadurch sozusagen einen neuen Übergangskörper, der untrennbar mit Textur und Materialien des Bildes verbunden ist, aber auch mit dem Betrachter selbst und dessen emotionaler Erfahrung.

ED: Giotto... Wenn man bedenkt, dass es mich eigentlich immer zum Bild-Korpus, zum „Bild als Körper“ zieht, ist es logisch nicht wirklich nachzuvollziehen, warum ich mit diesem Thema begonnen habe. Ausgerechnet das Fresko, das mit einheitlichem Material gemalt ist und keine Bildränder hat... Deleuze spricht von der gotischen Linie und ihrer Geometrie und Figur. Und weiter schreibt er: „Gerade der geistige Wille führt hinter die Grenzen des Organischen, zur Suche nach den Elementarkräften...“ Aus welchen Gründen auch immer, jedenfalls haben sich meine „Monaden“ in diesen „organlosen Körper“ verliebt, in diese „Zonen“ und „Ebenen“ und haben dort einen Nährboden gefunden. Oder ziehen sich Gegensätze vielleicht einfach nur an? Im Unterschied zum Fresko weisen meine Arbeiten unterschiedliche Strukturen und vielfältige Materialien auf. In jedem meiner Materialien ist eine andere Kraft angelegt, ob sie nun trocken oder feucht sind, fetthaltig oder auch nicht. Organische Materialien fesseln mich eher als mineralische. Interessanterweise sind meine eigenen Arbeiten in der Auseinandersetzung mit dem Thema der „flachen“ Fresken im physischen Sinne immer tiefer geworden. Wenn ich den Keilrahmen zusammenbaue, denke ich schon an Tiefe und Struktur, auch wenn ich noch nicht weiß, wie ich im einzelnen vorgehen werde. Manchmal beginnt die Malerei *im Wortsinn* von der Rückseite der Leinwand aus. Teile des Keilrahmens werden manchmal im Verlauf der Arbeit offengelegt.

Im Unterschied zum Fresko, das umfassender Planung bedarf und schnell gemalt werden muss, dauern meine Prozesse Monate und manchmal auch Jahre. Interessant ist in diesem Zusammenhang, in welchen Verhältnis Zeit und Prozess jeweils stehen: Giottos Fresken, Bacons piktorale Malerei (einer meiner Lieblingskünstler) und Dybskys Korpus-Bild. Beim Fresko ist alles klar: auf feuchtem Grund und ohne Korrektur. Und auch Bacon hat sehr schnell gemalt. Bei Deleuze gibt es dazu ein ganzes Kapitel („Hysterie“), in dem mir vor allem eine Aussage wichtig erscheint, die sich auf Bacons Arbeitsweise VOR und NACH dem Malprozess bezieht. Sein Umgang mit Automatenfotos, sein Wunsch, ganz im Bild aufzugehen, sind nicht weniger wichtig als das, was er schließlich mit Pinsel und Farbe macht. Im Gegensatz dazu ist die Arbeit im Vorfeld für mich nicht wichtig. So ist es mir etwa ziemlich egal, mit welchem Sujet Giottos ich mich gerade zu beschäftigen gedenke. Ich nehme, was mich im JEWEILIGEN AUGENBLICK als Möglichkeit interessiert, den Prozess zu BEGINNEN. Im vollen Bewusstsein, dass



dieser lang sein wird. In diesem Prozess wird es kurze Phasen geben, in denen die Strukturen schnell entstehen, und lange Phasen, in denen lange zu gießen, sägen und bohren ist. Es wird zufällige, willkürlich entstehende Strukturen geben und solche, an denen ich lange feilen muss. Bacon bezeichnet seine Arbeiten zuweilen als misslungen oder unvollendet, was auf den ersten Blick einfach Koketterie eines großen Künstlers zu sein scheint.

Aber das ist keine Koketterie, sondern seine Haltung zum eigenen Malprozess, der eben schnell und unumkehrbar ist. Angesichts meiner langwierigen Arbeitsweise ist eine solche Selbsteinschätzung für mich selbst ausgeschlossen. Was mir in einer Arbeit misslingt, wird auch in anderen Arbeiten nicht mehr gelingen. Bacon hysterisiert laut Deleuze „alle Elemente der Malerei von Velásquez“. Ähnliches mit Giotto zu machen, wäre mir (im Vorfeld der Arbeit) nie in den Sinn gekommen.

Als Deleuze vor dreißig Jahren über Bacon sprach, ging es die ganze Zeit um den Bildraum als flachem Rechteck. Es ging um Fleisch, Körper, Körperorgane und Körperöffnungen, Strukturen und Triptychen, aber an keiner Stelle um das Bild als Körper, um seine Maße, um die Farbe als Körper. Als Fleisch... Und tatsächlich sind Bacons Arbeiten klassische Bilder, die sogar als Triptychon in einzelnen schweren Goldrahmen und oft unter Glas gerahmt sind. In diesem Kontext vom *Körper der Leinwand* zu sprechen, ist sicherlich unangebracht, aber man hätte einiges über Bacons herausragende Maltechnik lernen können, hätte man die Farbe als Körper betrachtet...

In seiner Beschreibung Bacons als Porträtist, der „nicht das Gesicht, sondern den Kopf“ malt, spricht Deleuze Probleme der Strukturalisierung des Bildkörpers an, mit denen ich mich zu jener Zeit auch auseinandergesetzt habe. Ich habe mir damals viele Gedanken gemacht, ob es mich vielleicht einschränken könnte, ausschließlich mit der Landschaft zu arbeiten, und hatte von da her das Thema Porträt als klassischem Genre der Kunst schon im Hinterkopf. Ich habe auch einige Versuche in diese Richtung unternommen, aber die Ergebnisse haben mich nicht überzeugt. Damals habe ich nicht verstanden warum. Heute ist mir klar, dass ich intuitiv schon damals auf dem Weg vom Piktoralen zum Korpus war, und mir jene „Eingrenzung“, ohne die man in der Porträtmalerei nicht auskommt, nicht gelang. Wenn wir die Skulptur betrachten, ist ein Porträt dort durchaus angebracht, denn es zerstört nicht den Korpus. Was in der Malerei gemalt werden muss, wird im Skulptur-Porträt *im Raum modelliert*. Aber alle Versuche, einer Skulptur „lebendige“ Augen zu machen, also die *nicht räumlichen* Elemente des Gesichts wie Regenbogenhaut und Pupille zu zeichnen, verwandeln den Korpus in eine Zeichnung, in etwas Piktoriales..

An dieser Stelle fragt sich natürlich, ob es nicht naheliegend gewesen wäre, vom Korpus-Bild ganz zum Korpus ohne Bild überzugehen. Die Antwort ist, dass ich das in der Tat auch versucht habe. Aber meine „Grenzzustände“ bereiten mir in der Malerei größere Befriedigung als in der Skulptur... Die reine Skulptur bedeutet für mich, alles Persönliche im Raum willentlich auszublenden, während sich auf einem Bild unterschiedliche sowohl primäre als auch sekundäre Energien aufhäufen lassen. Das aber eröffnet mir ein deutlich größeres Spektrum an sinnlichen Möglichkeiten, gibt Raum für Pausen, Explosionen und Zweifel...

YL: Jetzt bist du praktisch schon selbst zum nächsten Punkt meiner Überlegungen gekommen. Ich meine die Textur, die in deinen Arbeiten eine herausragende Rolle spielt. Deine Arbeiten sind, was die Textur betrifft, höchst innovativ. Es hat den Anschein, als wolltest du alle Möglichkeiten der Textur durchprobieren und ausschöpfen, um eine hinter diesen verborgene Offenbarung zu finden. Dort, hinter der Fassade dieser sich pellenden Schlieren soll dein ganz persönlicher strahlender Giotto auftauchen. Du machst dich an diese gigantische Restaurierung, aber statt die Risse zu kitten, reißt du sie auf, um hinter diesen eine geheimnisvolle Stimme zu vernehmen.

Können wir überhaupt über Giotto sprechen, ohne uns der Tatsache zu erinnern, dass seine Malerei religiös ist? Können wir Rothko losgelöst von seiner Aussage sehen, er mache alles, was er mache, für die Kirche, aber nie für die Synagoge? Können wir über Barnett Newman sprechen, ohne seiner Beschäftigung mit der Kabbala Rechnung zu tragen?

ED: Ich bin kein Atheist. In diesem Sinne ist die Suche nach dem Absoluten durch die endlose Wiederholung immer besserer Varianten für mich ein Weg zur *Möglichkeit*, oder wie du es ausgedrückt hast, zur Offenbarung.

YL: Es ist interessant, dass du Giotto eine bei ihm ursprünglich gar nicht vorhandene Textur aufzwingst. Während Rothko, der in vielerlei Hinsicht ebenfalls von Giotto inspiriert ist, diesen im Gegenteil „geglättet“ und flächig gemacht hat. Was wahrscheinlich auf Greenbergs Idee zurückgeht, dass die moderne Malerei absolut „flächig“ sei, während Textur und pastoser Pinselstrich Ausdruck von Spießmentalität und Kitsch seien. Es versteht sich von selbst, dass es hier keinen „richtigen“ oder „falschen“, besseren oder schlechteren Ansatz geben kann. Ihr setzt einfach auf unterschiedliche Wege zu eurem persönlichen Phantasma, das sich „hinter Giotto“ verbirgt. Ihr versucht, unterschiedliche Kräfte zu satteln. Kräfte optischer Vibrationen und oszillierender Lichtwellen bei Rothko. Und kolloide Kräfte des Erstarrens und Eindickens bei dir. Emulsionen, Schichtungen und Krakelüren.

ED: Ursprünglich hat das auf traditionelle Art gemalte Fresko keine Texturen in unserem Sinne. Die *Oberfläche* weist keine Unterschiede auf, Unterschiede zwischen Gesichtern und Kleidung sind rein *piktoraler* Art, denn in physischer und chemischer Hinsicht ist das einfach auf feuchten Putz aufgetragene Farbe. Wenn aber die Zeit vergeht, bekommt es eine so genannte Textur. An einigen Stellen löst sich die Farbe, an anderen wird der Putz grau und der Stein kommt zum Vorschein. Der Stein ist ein klarer texturaler Einbruch. Und an diesem Punkt geht der Kampf los. All das war plötzlich nicht mehr da und ich machte mich an die Arbeit.

YL: Wir sprechen jetzt über *deine* Arbeiten.

ED: Wir schaffen auf *Grundlage dieser Arbeiten* eine Interpretation. Der Text, den wir jetzt sprechen, und meine Arbeiten... das sind getrennte Prozesse. Und beide haben ihr eigenes Pathos. Ich denke manchmal, dass ich, wenn ich mir einen Assistenten oder Gesellen suchen würde, in diesem vor allem einen Reizfaktor suchen würde. Er würde etwas machen und ich würde es umpinseln und fertig machen. Der Prozess als solcher, der Weg ist wichtig... Das ist echtes Pathos.

YL: Du hast dir Giotto zum Gesellen genommen! Oder wenigstens den Restaurator, der Giotto „verhunzt“ hat... Das Bild eines Gottes der Korrektur ist für dich sehr bedeutsam. Giotto, der kommt, um die Giotteschi zu korrigieren. Du, der du kommst...

ED: ... um auch diese Giotteschi zu korrigieren.

YL: ... die Restauratoren. Gesellen anheuern, um sie korrigieren zu können...



Biography

1955

Born into a family of Russian citizens in Constanza, Rumania

1956

Moved with the family to Pavlovo-Posad, Moscow region

1978

Graduated from Moscow Art School

Solo exhibitions

1988

Moscow Exhibition hall

Kaj Forsblom Gallery, Helsinki (catalogue)

1990

Boibrino Gallery, Stockholm

1991

Galerie von Loeper, Hamburg (catalogue)

Wulkopf Gallery, Darmstadt (catalogue)

1993

Gallery Seno, Milan (catalogue)

Gallery Linea Arte Contemporanea, Florence

1994

International Images Gallery, Pittsburgh

Free Art Gallery, Turin

Tribeca Art Gallery, Milan

1996

Gallery Seno, Milan

1998

Gallery Rackey, Bad Honnef

Gallery Brehm, Cologne

1999

Stiftung Burg Kniphausen, Wilhemshaven

2001

Gallery Filisetti Arte Contemporanea, Crema

2002

Gallery Stracke, Cologne

2003

The State Tretyakov Gallery, Moscow

(catalogue)

Fine Art Gallery, Moscow

1984

Graduated from Surikov Art Insitute, Moscow

1980–1990

Lived and worked in Moscow

1988

Joined Moscow Artist Union

1990–1996

Lived and worked in Germany and Italy

2004

Rheinisches Landesmuseum Bonn (catalogue)

IZO Gallery, London

2005

Museum Synagogue Gröbzig, Gröbzig

Museum of Modern Art, Moscow (catalogue)

Gallery Henseleit-Buchholz, Cologne

2006

Gallery Sandmann, Berlin

2008

Kunst aus Nordrhein-Westfalen, Aachen (catalogue)

RuArts Gallery, Moscow

Gallery Filisetti Arte Contemporanea,

Caravaggio

Gallery Paperworks, Moscow

2009

Ludwig Museum, Koblenz (catalogue)

Museum Synagogue Gröbzig, Gröbzig

Group exhibitions

1987

Kostakis Gallery, Athens

Gallery de France, Paris (catalogue)

INTERART, Poznań

1988

Studio Marconi, Milan (catalogue)

Rinaldo Rotta Gallery, Genoa

Kunsthalle Stiftung Henry Nannen, Emden

(catalogue)

Labyrinth, Moscow

Sotheby's auction exhibition, New York-

London-Paris-Zurich-Munich-Moscow

(catalogue)

Art Center, Imatra (catalogue)

1996–2009

Lived and worked in Cologne and Moscow

Since 2009

Lives and works in Berlin and Moscow

1989

Transformation, *Camden Art Center*, London

(catalogue)

1990

The Quest for Self-Expression, *Columbus*

Museum of Art, Columbus (catalogue)

5 + 1 Pintores de Moscovo, *Fundação de*

Serralves, Porto (catalogue)

1991

Moscow – London 2, *Jill George Gallery*,

London

The Quest for Self-Expression,

Weatherspoon Art Gallery

Arkansas Art Gallery, Arkansas

Low Art Museum, Miami

Wedworth Atheneum, Wedworth

1992

Shared Earth, *Exhibition of artists from*

Russia and England, Peterborough Museum,

Peterborough

Aberdeen Art Gallery, Aberdeen

Grundy Art Gallery, Blackpool

Wakefield Museum & Art Gallery

Usher Gallery, Lincoln

Salford Museum & Art Gallery, Salford

Museum of Decorative Art, Moscow

1993

Watching the Life, *Galleria 9 Collone*, Venice

Landscape, *La Scuola*, New-York (catalogue)

1994

Cinque artisti contemporanei, Marisa del Re,

Living Art Gallery, Milan

Summertime, *Art Valley 88 Gallery*, Forte del

Marmi



Tauro Art Gallery, Torino

Gallery Sorrenti, Novara

Milan – Hamburg, *Tribeca Art Gallery*, Milan

(catalogue)

Landscapes 3, *Museum of Art Timoteo*

Eduardo Navarro, Tucuman

Oltre la grande soglia, *Gallery San Fedele*, Milan

NO!-and the Conformists, *National Museum*,

Warsaw

NO!-and the Conformists, *Russian Museum*,

St. Petersburg

1995

Oltre la grande soglia, *Castello San Giorgio*,

Orzinuovi

Una collezione di Arte Russa moderna

e contemporanea, *Villa Zorn*, Milan

Vent d'Est, *Gallery Emiliani*, Dieulefit

1996

Kunsthalle Henry Nannen, Emden

1997

Gallery de Buer, Amsterdam

Gallery Borzo, Hertogenbosch

1998

Gallery Frech-Rackey, Frankfurt a.M.

1999

Stiftung Burg Kniphausen, Wilhemshaven

2000

Inventario del Secolo, *Villa San Carlo*

Borromeo, Senago, Italy

Gallery Filisetti Arte Contemporanea, Crema

2001

Abstraction – from Kandinsky till now, *Russian*

Museum, St. Petersburg (catalogue)

2003

IZO Gallery, London

International Images Gallery, Pittsburgh

2004

Stella Art Gallery, Moscow

Autobiografia di una galleria. Lo Studio

Marconi 1965/1992, *Fondazione Marconi*,

Milan

2007

Invitation II – *Borzo Modern and Contem-*

porary art, Amsterdam

Arte Contro, *Museo di Arte Contemporanea*,

Rovereto (catalogue)

2008

Suspended, *Neue Kunstforum*, Cologne

2009

Painting of the 80s. Evgeni Dybsky, Tim Head,

Chris Le Brun, Ian McKeever, Mimmo Paladino,

Julian Schnabel, Andrew Stahl, *Matthew*

Bown Gallery, Berlin

2010

Time, space... meh!, *Matthew Bown Gallery*,

Berlin

Collection of Viktor Bondarenko, *Museum of*

Modern Art, Moscow (catalogue)

Works by the artist are in the collections of:

The State Tretyakov Gallery, Moscow

Russian Museum, St. Petersburg

Academy of Arts, Moscow

Novosibirsk State Art Museum

Kunsthalle Stiftung Henry Nannen, Emden

Stiftung Burg Kniphausen, Wilhemshaven

Zimmerli Art Museum at Rutgers University,

New Brunswick

Museum of History of Moscow, Moscow

Moscow Museum of Modern Art, Moscow

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,

Kornelimünster, Aachen

State Center of Contemporary Art, Moskau

Museo di Arte Contemporanea, Rovereto

Fondazione Marconi, Milan

Museum Synagogue Gröbzig, Gröbzig

Private collections in Russia, Finland, USA,

France, Great Britain, Germany, Italy, Sweden,

Belgium, Greece, Israel, Portugal, Poland,

Holland, Brazil



Content

<i>Jeanette Zwingenberger</i>	<i>Evgeni Dybsky, Splitting time</i>	5
<i>Жанетт Цвингенбергер</i>	<i>Евгений Дыбский. Разрывы времени</i>	21
<i>Jeanette Zwingenberger</i>	<i>Evgeni Dybsky, Zeitspaltungen</i>	41
<i>Alena Vogman Evgeni Dybsky Yuri Leiderman</i>	<i>Time, space and bodies</i>	69
<i>Алена Вогман Евгений Дыбский Юрий Лейдерман</i>	<i>О времени, пространстве и теле</i>	105
<i>Alena Vogman Evgeni Dybsky Yuri Leiderman</i>	<i>Über Zeit, Raum und Körper</i>	177
<i>Biography</i>		188

Acknowledgements

I would like to take this opportunity to thank everyone who helped to make this publication possible: a great team of authors and translators; the photographer and designer; and the outstanding publishing team of Kerber Verlag and the team of the Moscow Museum of Modern Art. Special gratitude is due to Fatima Misikova, the publisher, and to Miranda Mirinashvilli, Ekaterina Chukreeva, Ekaterina Drobyazko, Taisiya und Vladimir Frolov for their warm und friendly support.

Evgeni Dybsky

Colophon

This publication is published to accompany the exhibition:
Evgeni Dybsky "Giotto Project", Moscow Museum of Modern Art,
Tverskoy boulevard 9, Moscow, October 29 – December 1, 2013

Publisher: Fatima Misikova

Essays: Dr. Jeanette Zwingenberger, Paris
Alena Vogman, Evgeni Dybsky, Yuri Leiderman, Berlin

Photos: Eric Tschernow, Berlin

Concept of catalogue: Evgeni Dybsky

Design: Carola Wilkens, Berlin

Project Management, Kerber Verlag: Kathleen Herfurth

Translations: Marina Izyumsky, Moscow; Lars Nehrhoff, Cologne; Eduard Friesen, Geneva

Copyright: Illustrations Evgeni Dybsky, 2013

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

Printed and published by:
Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld
Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08–10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08–88
info@kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
D.A.P., Distributed Art Publishers, Inc.
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013
Tel. +1 (212) 627-1999
Fax +1 (212) 627-9484

KERBER publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America).

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

© 2013 Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin, Evgeni Dybsky and Authors.

ISBN 978-3-86678-893-0
www.kerberverlag.com

Printed in Germany

