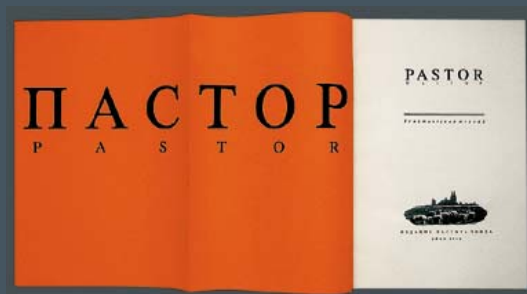


Издания Пастора Зонда

1992-2005



В одном случае они являются доминантой проекта, в другом важным дополнением. Специфика изданий – в переплетении причины и следствия их возникновения. Однако понимать это необязательно – можно читать или просто перелистывать книгу.

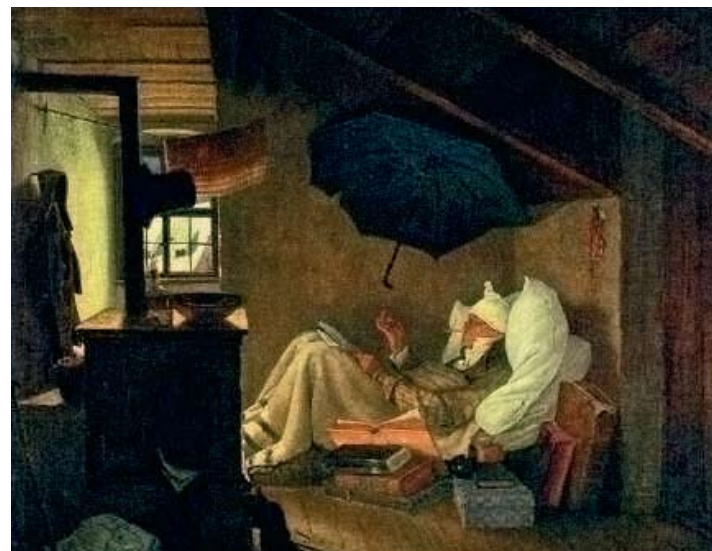
Pastor Zond Editions include more than sixty publications. Vadim Zakharov's professional artistic activities engage virtually all of them: in some cases the editions serve as dominant elements of his projects, in others they merely complement them, but the editions are almost always integrated into the development of a particular concept along its entire temporal

Издания Пастора Зонда включают более шестидесяти наименований, и почти всегда интегрированы как в выставочную деятельность Вадима Захарова, так и в процесс развития той или иной концепции на всей ее протяженности. Поэтому и несут в себе разные временные оттенки.

trajectory. That is why they acquire different shades of the process itself. Their uniqueness lies in the intermingling of the causes and the effects of their production. Yet they can be also be understood more narrowly, as objects for reading or perusal.

Pastor Zond Editions

1992-2005



В. Захаров за работой на чердаке дома на Глюелерштрассе, Кёльн, 1993 (слева)
Карл Шпицвег. *Бедный поэт*. 1837-1839

V. Zakharov at work in the attic of the house on Gleueler Strasse, Cologne, 1993
Carl Spitzweg. *The Poor Poet*. 1837-1839

За те многие часы, которые я провела с Вадимом Захаровым перед экраном компьютера на его «шпицвеговском» чердаке¹, мне стало ясно: полиграфия для него – нечто большее, чем ремесло или заработок, она для него – основополагающий тип мышления и творчества². При этом романтическая атмосфера его мансарды с пожелтевшими фотографиями на стенах, забитыми книгами полками, видеоархивом, многочисленными изданиями, работами друзей – свидетельствами разнообразия деятельности художника, издателя, коллекционера, архивариуса, контрастирует с технической оснащённостью его письменного стола. В доме на Глоелерштрассе, 22 погружаешься в мир русской жизни, где и после шестнадцати лет, проведенных Захаровым на Западе, очевидны его корни, уходящие в неконформистскую традицию московского концептуализма. Но одновременно обращение художника к новейшим технологиям, как и его путешествия в Испанию, Израиль, Японию, Таиланд, а затем снова и снова в Москву, указывают на глобальные ориентиры его творчества. Стоит только включить компьютер, как экран, подобно замочной скважине, открывает окно в мир. Изображения и тексты со

всего света – свои ли, других ли художников – демонстрируются, просматриваются, сортируются, выбираются и отбрасываются, урезаются и оставляются, набираются и сокращаются, приобретают формат и передвигаются, инсценируются, изобретаются.

В соответствии с упомянутой творческой атмосферой у Захарова имеются две противоположные стратегии обращения с языковыми и изобразительными свидетельствами различных культур: конденсирование и фокусирование, с одной стороны, взрывание и подрыв – с другой. Если конденсирование соответствует перспективе «замочной скважины» мансарды, а фокусирование – часто используемой фотокамере и видеооптике, то причина взрывов – выходящая из берегов, безграничная и лишенная иерархий саморазвивающаяся система Вадима Захарова. Попытаемся сначала проследить обе стратегии на примере изданий Пастора Зонда, а затем обрисовать развитие борьбы так называемого Дон Кихота против интернета начиная с 1989 года на Западе.

В трех изданиях *На одной странице* Захаров «сжимает» текст Дантова *Ада* (1998), *Маленького принца* Сент-Экзюпери

DOROTHEA ZWIRNER

Vadim Zakharov: Don Quixote against the Internet

During the many hours that I have spent with Vadim Zakharov sitting in front of a computer screen in his Spitzweg-style attic room,¹ I have come to realize that typography is more than just a craft or a means of earning a living to him; it is something that has formed his entire way of thinking and working on a fundamental level.² At the same time, there is a significant contrast between the romantic atmosphere of his garret, which bears witness to the diversity of his activities as an artist, editor, collector, and archivist, and his hi-tech workstation. Upon visiting Zakharov's Cologne home in the Gleuelerstrasse 22, one is submerged into a peculiarly Russian environment, in which Zakharov's roots in the nonconformist tradi-

tion of Moscow Conceptualism are unmistakable even 16 years after his move to the West. Be this as it may, his artistic means of working with modern technologies as well as his extensive travels to Spain, Israel, Japan, Thailand, and (again and again) Moscow point toward the global orientation of his work. Once the computer has been started up, its screen opens a window to the world, as if through a keyhole. No matter whether they are his own or those of other artists, Zakharov conjures images and texts from all over the planet, sifting and sorting them, choosing and scrapping, cutting and cropping, setting and foreshortening, formatting and displacing, inventing them and setting them into scene.

In correspondence to the working atmosphere described above, there are two contradictory strategies of dealing with linguistic and visual artifacts from different cultures in Zakharov's oeuvre: one of these consists in condensation and focusing, while the other explodes and forces them open. Condensation corre-

sponds to the key-hole perspective of the attic chamber; its focus could in turn be linked to the optics of the photo- or video-camera that Zakharov frequently uses. The principle of explosion, however, corresponds to Zakharov's overflowing "self-evolving" system, which has no borders and no hierarchies. The following text will attempt to explain how these strategies work together, using a few examples from Zakharov's Pastor Zond Editions. After having done so, it will trace the development of this Don Quixote in his battle against the Internet, a battle that has been raging ever since Zakharov moved to the West in 1989.

In the three editions On One Page, Zakharov condenses the texts of Dante's Inferno (1998), Saint-Exupéry's The Little Prince (1998), and 100 Russian Folktales (2001) onto one single golden page, which is run through a laser printer again and again, until the entire over-printed text becomes so dense that it takes on the structure of a relief. Texts that have been inscribed into our cul-

(1998) и *100 русских народных сказок* (2001): в каждом из них текст оригинала, отпечатанный постранично на одном золотом листе, пропущенном соответствующее число раз через лазерный принтер, образует наложение рельефной структуры. Тексты, запечатленные в нашей культурной памяти, часто уже не считываются, а уплотняются до ауратичного текстового изображения, своего рода иконы.

Уплотненность структуры нашей культурной памяти Захаров демонстрирует в издании *Приложение ко второму тому «Мёртвых душ» Николая Гоголя* (1994) – здесь он выявляет 30 портретов персонажей романа в сильно увеличенных деталях одной-единственной кафельной плитки, наподобие теста Роршаха. Подобным же образом сильно увеличенные изображения земляных орехов в издании *Фундаментальные netsuke* (1996) напоминают netsuke, изготовлявшиеся в Японии XVII–XIX веках из дерева, слоновой кости или орехов.

Так в игровом и юмористическом ключе Захаров наглядно показывает нам культурный процесс языкового и символического уплотнения. Но движение ума может быть точно так же пущено в обратном направлении, чтобы придать символическим формам большую таинственность. В фотосерии, сделанной в 2002 году в Бангкоке, Захаров выбирал такую перспективу, которая ведет через темные проходы и коридоры к центральному расположению статуй Будды. Предоставляет ли точка схода убежище или дает больше поводов к бегству –

ответ на этот вопрос кроется в амбивалентном названии выставки *Fluchtpunkt Moskau*³. Ведь заострение внимания на одной точке может привести к залипанию и таким образом к тупику.

Тупик как жанр (1997–1978) – так называется издание, в котором Вадим Захаров и Сергей Ануфриев зафиксировали свои беседы о различных видах тупиков. Выход из тупика открывает вторую стратегию Захарова, с помощью которой он пытается взорвать укрепленные структуры и идеологические границы. Буквально это приводит к взрыву в случае с прустовским пирожным «мадлен», олицетворяющим стусок памяти. Сначала Захаров испробовал действие пирожного «мадлен» в кругу своих друзей-художников, перекочевавших, как и он, на Запад и находящихся в своего рода поисках утраченного времени. Тексты, написанные непосредственно после вкушения пирожного, собраны в книгу, которую можно считать коллективным бессознательным московского концептуализма. Процесс поиска стал в заключение собственно процессом с вынесением «мадлен» смертного приговора. 28 сентября 1997 года в 19 часов 56 минут в Граце «мадлен» была казнена полицейским-снайпером. Чуть позже Иван Соколов сочинил *Реквием на смерть пирожного «мадлен»*, первое его исполнение (а также запись) состоялось 23 сентября 1998 года в Кройцкирхе на Гогенцоллердам в Берлине. В *Процессе*, документально зафиксированном в издании из несколь-

tural memories often lose their legibility, but are condensed to an auratic text-image, becoming a kind of icon.

Zakharov also invites us to explore the dense structure of our cultural memory in the edition *A Supplement to the Second Book of Nikolai Gogol's Dead Souls* (1994). In this piece, he enlarges a single floor tile to the extreme, uncovering 30 portraits of the novel's characters, as if through a Rorschach test. In a similar vein, the extremely enlarged images of peanuts in the edition *The Fundamental Netsuke* (1996) awaken the impression of being the kind of netsuke heads that were carved from wood, ivory, or nutshells in Japan during the 17th-19th centuries.

Such are the ways in which Zakharov visualizes the cultural process of linguistic or symbolic condensation, always in a playful and humorous manner. However, the movement of zooming in can also be applied in reverse in order to enhance the mystery of the symbolic form itself. Zakharov chooses this kind of fleeing per-

spective in a photo series shot in Bangkok in 2002. Its images lead the gaze through dark passageways and corridors toward the central constellation of Buddha statues. The ambivalence of the “vanishing point” or the “run-off point” is contained within the exhibition title *Fluchtpunkt Moskau*: it is unclear whether this point is a point of convergence or refuge (Zuflucht) or an occasion for flight (Flucht).³ After all, focusing and reducing something to one point can also lead to hardening and ossification, leading into a cul-de-sac. Incidentally, *The Dead-End as a Genre* (1997/98) is also the title of an edition in which Vadim Zakharov and Sergei Anufriev have collected their conversations on various types of dead ends.

A way out of this dead end can be found in Zakharov's second strategy. It is here that he attempts to explode and force open entrenched structures and ideological boundaries. For instance, he literally forced the memories condensed in the

Proustian madeleine pastry to explode. First, he tested the effect of the madeleine pastry on those of his artist friends who had also emigrated to the West, all of whom are also on a kind of search for lost time. The texts written immediately after partaking of this pastry were collected in a book that could be understood as the collective subconscious of the Moscow Conceptualists. However, in the actions that followed, the process of searching for lost time was put on trial, a trial that ended with a death sentence for the madeleine pastry. On September 28th at 19.56, the madeleine pastry was executed by a rifle marksman in Graz. Finally, the composer and pianist Ivan Sokolov wrote a *Requiem for the Madeleine Pastry*, which premiered and was recorded at the Kreuzkirche church on the Hohenzollerndamm in Berlin. Documented in a multi-part edition, consisting of a book, a video, and a CD, this process can be read as a strange crossbreed between Kafka's Trial and

ких частей – книги, видеофильма и CD, – переплетаются странным образом *Процесс* Кафки и *В поисках...* Пруста: здесь Захаров обращает коллективный опыт самовольного ареста и преследования против коллективной культуры воспоминания.

Как бы мы ни интерпретировали подобный самосуд со всей его парадоксальностью, он все же совершенно точно отмечает ситуацию группы художников, чья исторически сложившаяся оппозиционная структура исчезла в связи с политическим переломом 1989 года. Если Илья Кабаков стал крупным художником инсталляции постсоветской культуры воспоминания, то Вадим Захаров взял на себя и ответственную, и скромную миссию – Пастора. Основанием одноименного журнала *Издательство Пастора Зонда* осуществляло и тематизировало идеологический переход – в фонетическом *pas-tor* – с Востока на Запад. При этом подразумевался и пастырь в значении «пастух», острожно выслеживающий (Зонд – от «зондировать») и собирающий вместе своих рассеянных друзей-художников, подобно овцам в стадо. Таким образом журнал *Пастор* создает дискуссионный форум и своего рода диаспору для рассеявшихся по миру художников со времени перестройки. Облик журнала *Пастор* близок известной русской традиции самиздата – изготовленным вручную печатным экземплярам неофициальной русской культурной сцены. Если в свое время фоном для напечатанных на машинке публикаций самиздата являлась

тоталитарная система и цензура, то Захаров культивирует этот метод производства не в связи с содержанием печатной продукции, а из-за отсутствия средств. Не без ностальгического подтекста и иронии при этом возникает вопрос: чем различаются условия производства в тоталитарном государстве и в свободной стране? И что еще в компьютерный век отличает ручную продукцию от машинной?

Став Пастором, Захаров взял на себя и миссию архивариуса, создающего подробный видеоархив, документирующий художественную деятельность его друзей и коллег на Западе с 1989 года. Дальнейшая издательская работа связана с самобытными инсталляциями, акциями и объектами, которые затем снова выливаются в отдельные издания – книги, каталоги, альбомы, папки с документацией перформансов, видео- и архивные материалы.

Ведь в начале было слово, но все-таки слово относилось к изображению. Захаров везде и во всем обращается к графическому образу – и в криминальных смыслах, зашифрованных в татуировках русских заключенных, которые Захаров зафиксировал в своих *Tatoo Sumi-e* (1997) в японских свитках; и в *Японском алфавите для шаманов* (1997) – в портретных образах монстров из японской детской игры, с помощью которой можно учить японский язык; и в *Словаре невербальных слов* (2001), систематизировавшем мир характерных для комиксов восклицаний и звуков; и в сопровождающем видеоинсталля-

Proust's *In Search of Lost Time*: Zakharov turns the collective experience of arbitrary arrest and persecution against the collective culture of memory.

However one interprets this paradoxical act of vigilante justice, it represents an accurate marker for the situation of an artist group whose historical oppositional culture disappeared along with the political turn in 1989. If Ilya Kabakov became the great installateur of the post-Soviet culture of memory, Vadim Zakharov took over the responsible as well as humble task of acting as its pastor. By founding a journal of the same name and in publishing the Pastor Zond Editions, he underwent and thematized the ideological transition – phonetically Pas-Tor, or passing through the gate – from East to West. In doing so, he also saw himself as a pastor in the sense of a shepherd who seeks out – *zond* means probe in Russian – and carefully holds together the scattered flock of his artist friends. In this way, the journal

Pastor became a kind of forum for discussion and a home away from home for artists that had dissipated to all corners of the globe since Perestroika, especially since the journal *Pastor* appears as a continuation of the familiar tradition of *samizdat*, the hand-made print productions of the unofficial Russian cultural scene. If the hand-made publications of *samizdat* were once produced against the backdrop of a totalitarian system and its mechanisms of censorship, Zakharov now cultivates this mode of production from a position constrained in terms of both content and finance. It is not without a nostalgic undertone and not without irony that this publication raises the question of what exactly sets the conditions of production in a “free” country apart from those in the publisher’s totalitarian home? And what exactly is the difference between hand-made production and mechanic reproduction in the digital age?

In his capacity as a pastor, Zakharov has also taken on the

task of an archivist, documenting the artistic activities of his friends and colleagues in an extensive video-archive since 1989. His activities as Pastor Zond Editions also include independent installations, actions and object that, in turn, flow back into single editions as well as books, catalogues, albums, documentations of performances, videos, and archival material.

For in the beginning, there was the word, but in writing, the word became an image. Zakharov tracks down the written image or the image in writing in all of its forms: in the secret codes encrypted in the tatoos of Russian prison inmates, which Zakharov fixes on Japanese scrolls in his *Tatoo Sumi-e* (1997), in the *Japanese Alphabet for Shamans* (1997), in the form of monster portraits from a game for Japanese children, with whose help one can learn Japanese, in the *Dictionary of Nonverbal Vocabulary* (2001), which systematizes the words of sounds made in comics, in the readings in four dead languages (Latin, Ancient Greek,

цию *Секты. Пророки. Образ* (2000) чтении на четырех мертвых языках (латинском, древнегреческом, готтском, староирландском); и в литературных произведениях – Данте, Пруста, Гоголя, Сервантеса и многих других, к которым Захаров обращается в своем творчестве.

При разнообразии графических образов, форматов и техник все без исключения публикации *Пастора Зонда* отличаются строгим эстетическим обликом, созданным по вневременным правилам классической типографики. Отдельные работы с тщательностью архивариуса собраны в серии и ряды, объединены в сборники, разделены по жанрам в отдельном каталоге-указателе. При этом захаровскому методу выходящей из берегов саморазвивающейся системы неизменно противостоит тенденция к ретроспективному охвату своего предшествующего творчества. Четкая организация творчества и добровольное подчинение основным правилам типографики – не только свидетельство скромности и сдержанности. Это метод, позволяющий снова и снова загонять под переплет безудержные фантазии, абсурдные затеи, анекдотичные идеи и спиритуальные полеты.

Не только издания Захарова, но и инсталляции и выставки – свидетельства его чувства упорядоченности, порождающего своеобразный вид трехмерной типографики. Так, выставка *Типографическое вознесение* (1994) была размещена соответственно пяти главам на пяти этажах узкого здания галереи

Софии Унгерс в Кёльне и пронизана черной колонной. Ретроспектива *Прогулка по Елисейским полям* (1995) в кёльнском Кунстферайне имела облик парка с семью аллеями. «Прогулки по этим и другим аллеям осуществляются уже многие годы московскими концептуальными художниками и достаточно хорошо описаны»⁴. План садовой архитектуры на рисунке-схеме мгновенно делал очевидной связь с графическим макетом. Еще отчетливее видна связь с типографикой в работе Захарова *Теологические беседы*, представленной на Венецианской биеннале 2001 года. Здесь в японских свитках была изображена ритуальная борьба облаченного в пасторскую сутану Захарова с борцами сумо.

И наконец, Захаров представил *Историю русского искусства от русского авангарда до Московской концептуальной школы* на выставке *Берлин–Москва* (2003–2004) в Мартин Гропиус Бау в виде пяти огромных, соответствующе озаглавленных, папок-орднеров. Тексты на стенах, применение надписей и всевозможных видов печати, членение на главы и разделы, симметричная и подчеркнутая лишь отдельными украшениями упорядоченность элементов, частое введение в выставочное пространство предметов мебели, выбор цвета (как правило, в пользу черного, красного, золотого) или свойственный нарративному повествованию серийный принцип – все эти средства продиктованы присущим Захарову-полиграфисту чувством порядка, изысканным ручным, а вернее, печатным

Gothic, and Old Irish), which accompanies the video installation *Cults, Prophets, Image* (2000), or in the literary texts by Dante, Proust, Gogol, Cervantes, and those of many other authors, which Zakharov treats in his oeuvre.

Notwithstanding the diversity of various images in writing, formats, and media, all publications by Pastor Zond Editions are marked by their stringent aesthetic appearance, which follows the timeless rules of classical typography. The individual pieces are structured into series and sequences, collated into collections and ordered according to genre in their own catalogue raisonné. Throughout, Zakharov's method of an overflowing, "self-evolving" system is always counterbalanced by the tendency to compile his work to date in retrospective. However, his strict organization of his own oeuvre and his voluntary submission to the basic rules of typography not only bear witness to the artist's modesty and understatement, they also supply him with a self-imposed corset

that serves to bring all of the over-extravagant fantasies, absurd whimsies, audacious ideas and spiritual flights of fancy between two book covers again and again.

Not only Zakharov's editions, but even his installations and exhibitions testify to a typographic feeling for organizations, which expands to become a kind of three-dimensional layout. Thus, for instance, the exhibition *Typographische Erhebung*⁴ in Cologne's Galerie Sophie Ungers (1994) was divided into five chapters corresponding to the five stories of the narrow gallery venue, connected by a black pillar. The retrospective *The Last Stroll through the Elysian Fields* in Cologne's Kunstverein (1995) was structured as a veritable park with seven avenues. "Many of these avenues have been traveled by the Moscow Conceptualists for years and have been described exhaustively."⁵ Planned in a schematic drawing, this garden architecture immediately clarifies the connection to the graphical layout of a page. The typographical mold of

Zakharov's work emerged even more clearly in *Theological Conversations*, his contribution to the Venice Biennale in 2001, which narrates the ritual battle of Zakharov, wearing a pastor's robe, with a sumo wrestler, on Japanese scrolls in what is almost a picture story. This thread in Zakharov's work found its continuation in the installation *The History of Russian Art from the Russian Avantgarde to the Moscow Conceptual School*, which was Zakharov's contribution to the exhibition *Berlin-Moscow* in Berlin's Martin Gropius Bau (2003/2004) and consisted of five huge walk-in document files, each of them branded with a corresponding label.

The use of wall texts, labels and print media of every ilk, the structuring of pieces into chapters and sections, the symmetrical constellation of elements, often pieces of furniture in space, only accentuated with curlicues here and there, the choice of colors – largely black, red, and gold – or the serial principle, which corre-

почерком и любовью к деталям.

Такое полиграфическое чутье во всех его благородных и элегантных проявлениях отнюдь не является русской особенностью, но отличает также творчество Марселя Бротарса, канадца Родни Грэхема. Монографии того и другого художника, с прекрасной интуицией оформленные Захаровым, свидетельствуют о художественном родстве душ. Всех трех художников связывают похожее чувство юмора и языка, приверженность к игре в роли и прятки, пристрастие к романтике XIX века и к структурализму XX, почитание духовно близких авторитетов и слабость к элегантности и меланхолии.

Мои размышления о Вадиме Захарове начались с его рабочего места на Глоелерштрассе, закончатся же они другим кабинетом – памятником Теодору В. Адорно во Франкфурте (2002–2003). Этот памятник стал первым проектом Захарова, предназначенным для открытого пространства. Мысленно возвращаясь к заключенному в стеклянном павильоне кабинету Адорно, обозначенному скупыми реквизитами (письменный стол, стул, настольная лампа, нотные листки, *Негативная диалектика* издательства *Suhrkamp Taschenbuch*, метроном, «елочка» паркета). Мы не предугадываем взгляд философа наружу, в мир, мы беспрепятственно заглядываем в его обычно закрытую ото всех приватную сферу. Это любознательный, исполненный уважения взгляд в святая святых, на воображаемое место рождения *Негативной диалектики*, *Эстетической тео-*

рии, *Minima Moralia* и *Философии новой музыки* в надежде приблизиться к их автору. Это реликварий, возведенный вокруг Адорно – основателя критической теории, как вокруг святого, который в свою очередь окружен выбитыми на мраморе названиями его произведений. Кабинет – знаменательное место исхода и схода, откуда все берет начало и куда мы непременно возвращаемся.

- 1 Автор ссылается на известную картину бидермайера *Бедный поэт* (1837–1839) Карла Шпицвега, на которой изображена мансарда или чердак – жилище нищего поэта (*Прим. пер.*).
- 2 Нашим первым совместным книжным проектом был каталог выставки *Drawingroom, Zeichnungen und Skulpturen aus der Sammlung Speck*, в Нойе Галерее при Ландесмузее Йоаннеум в Граце, – Издательство Кантц: Осфильден, 1994; затем последовал каталог выставки Marcel Broodthaers *Correspondances* в галерее Хаузер & Вирт в Цюрихе и в галерее Давида Цвирнера в Нью-Йорке, – Издательство Октагон: Осфильден, 1995. Для разрабатываемой мной с 2004 года серии *Collector's Choice Künstlermono-graphien der Friedrich Christian Flick Collection*, выпускаемой издательством ДюМонт, Вадим Захаров создал серийный дизайн и оформил три первых тома – о Родни Грэхэме, Томасе Шютте и Пипилотте Рист.
- 3 Кат. *Fluchtpunkt Moskau*, изд. Борис Гройс, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Cantz Verlag, 1994. Оформление каталога – Издательство Пастора Зонда.
- 4 Вадим Захаров. От смеха к Другому. Несколько слов к выставке в Кёльнском Кунстфериане *Vadim Zakharov. Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder. Retrospektive 1978–1995*. Kölnischer Kunstverein, Cantz Verlag, 1995. S. 16.

sponds to the literary narrative – all of these devices stem from Zakharov's typographic sense of order, from the the subtlety, delicacy and attention to detail that characterizes his handwriting (or typeface).

This aristocratic, elegant form of typographical sensibility is no Russian specialty, but also marks the work of the Belgian artist Marcel Broodthaers and the Canadian Rodney Graham. Zakharov has designed monographic books for both with a great deal of delicacy, paying tribute to a great artistic affinity. In the end, all three artists have a similar sense of humor and a feeling for language; they also share a predilection for the romanticism of the 19th century and for the 20th century's structuralism, a deep respect for figures of reference and kindred spirits, and a weakness for elegance and melancholia.

If my reflections on Vadim Zakharov began at his workplace in the Gleuelerstrasse, then they will end in another scriptorium, in the *Monument to Theodor W. Adorno* in Frankfurt (2002/2003),

Zakharov's first commission in public space. However, in Adorno's study, which is merely insinuated through a sparse set of props (table, chair, desk lamp, sheet music, the Suhrkamp pocket edition of the *Negative Dialectics*, and a metronome, all on herringbone parquet) and enclosed by a pavilion of glass, the direction of our gaze is inverted. Instead of anticipating the philosopher's gaze at the outer world, we are afforded with an unhampered insight into his otherwise inaccessible private sphere. Our gaze is curious and deferential, directed at the holy of holies, the imaginary birthplace of *Negative Dialectics*, *Aesthetic Theory*, *Minima Moralia* and *Philosophy of New Music*, a gaze that hopes to come into closer contact with the author himself. This glass box is the constructed shrine that surrounds Adorno, as the founder of critical theory, like a saint, surrounded by the titles of his works, hewn in marble. The study is the memorable point of departure and convergence from which everything begins and to which we will return to, again and again.

- 1 Trans. note: The author is referring to the famous Biedermeier painting *Der arme Poet* (1837–39) by Carl Spitzweg, which depicts a destitute poet working in the bed of his attic room or garret. (See p. 106)
- 2 The first book project that we made together was the exhibition catalogue *Drawingroom, Zeichnungen und Skulpturen aus der Sammlung Speck*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Cantz, Ostfildern 1994. It was followed by Marcel Broodthaers *Correspondances*, Galerie Hauser & Wirth, Zürich; Galerie David Zwirner, New York, Oktagon-Verlag 1995. Vadim Zakharov has also developed the basic layout for the Dumont publishing house's series *Collector's Choice. Künstlermonographien der Friedrich Christian Flick Collection*, which I have been developing since 2004. He has designed its first three volumes on Rodney Graham, Thomas Schütte, and Pipilotti Rist.
- 3 Boris Groys (ed.), *Fluchtpunkt Moskau*. Exh. cat. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Ostfildern 1994. The catalogue was designed by Pastor Zond Editions.
- 4 Vadim Zakharov, Vom Lachen zu Anderem – Einige Bemerkungen zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, in: *Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder. Retrospektive 1978–1995*. Exh. cat. Kölnischer Kunstverein, Ostfildern: Cantz Verlag, 1995, p. 16

ЖУРНАЛ ПАСТОР

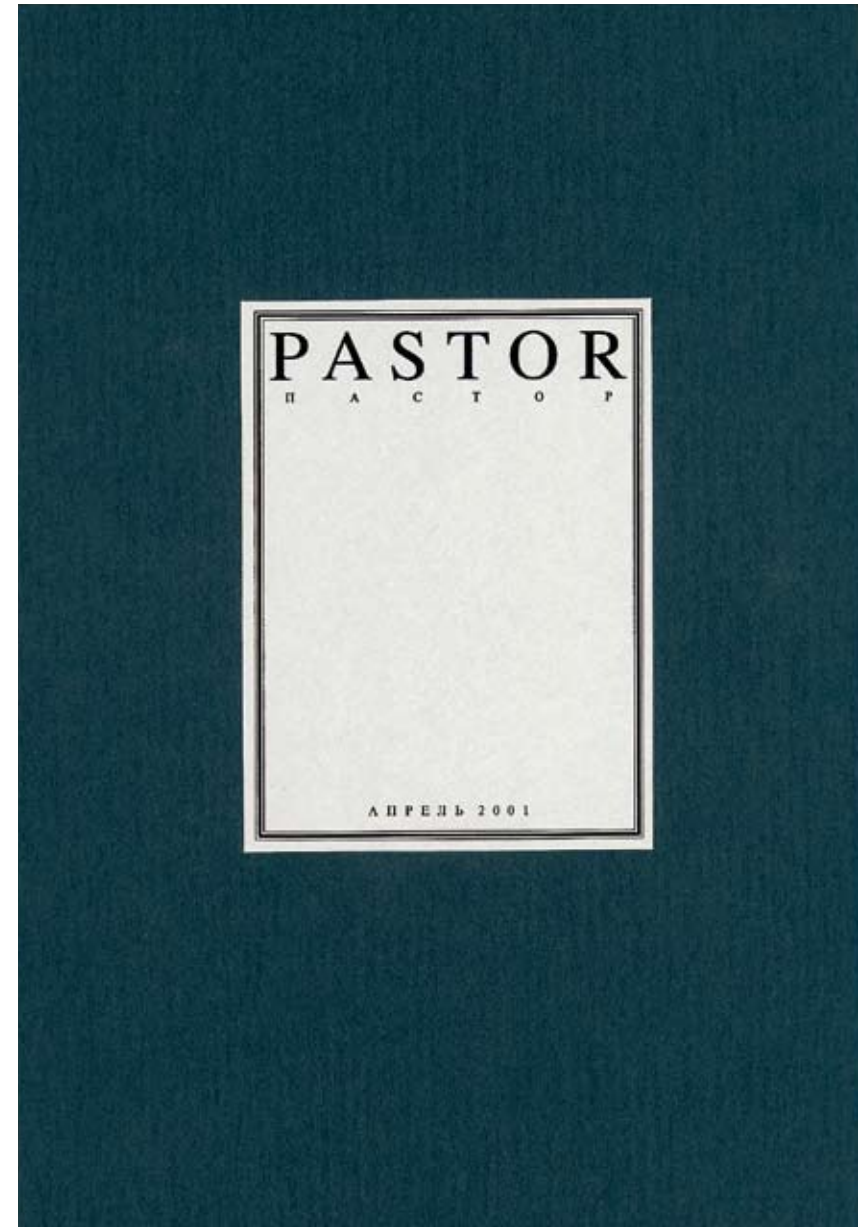
Пастор – тематический журнал, являющийся наряду с *Папками МАНИ* и *Сборниками МАНИ* традиционным малотиражным изданием Московской концептуальной школы. Основан в 1992 году в городе Кёльне. Издатель и редактор Вадим Захаров.

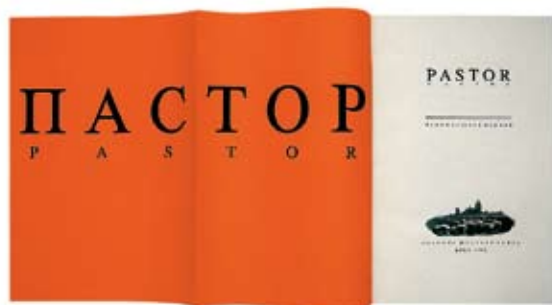
Тираж изданий: *Пастор* № 1 – 30 экз., *Пастор* № 2–5 – 50 экз.,
Пастор № 6 – 60 экз., *Пастор* № 7–8 – 100 экз.

THE PASTOR JOURNAL

Pastor is a specialty journal that examines key issues of contemporary art, art theory, literature, and philosophy. Along with the *MANI Files* and the *MANI Papers*, it represents the tradition of small-run publications of the Moscow Conceptual School. Founded in Cologne in January 1992, the journal is illustrated by contemporary Moscow artists. Publisher and editor: Vadim Zakharov.

Print runs: *Pastor* 1 – 30 copies, *Pastor* 2–5 – 50 copies,
Pastor 6 – 60 copies, *Pastor* 7–8 – 100 copies.

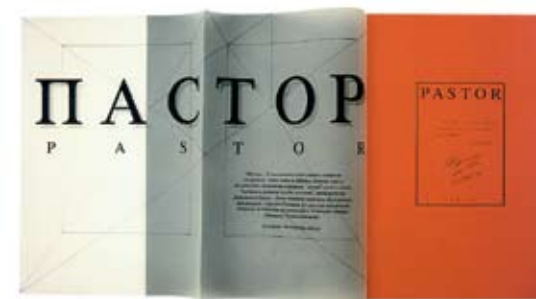




Пастор № 1. Имена. 1992 / Pastor No. 1: Names. 1992



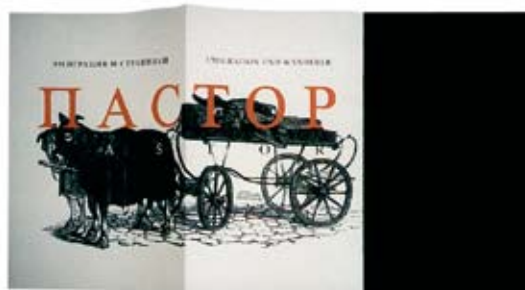
Пастор № 2. География. 1993 / Pastor No. 2: Geography. 1993



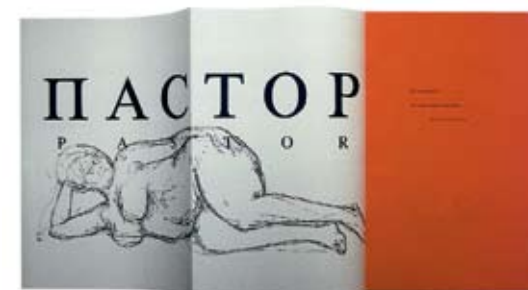
Пастор № 3. Наша полиграфия. 1993 / Pastor No. 3: Our Graphic Arts. 1993



Пастор № 4. Наше будущее. 1994 / Pastor No. 4: Our Future. 1994



*Пастор № 5. Эмиграция и странники. 1995
Pastor No. 5: Emigration and Wayfarers. 1995*



*Пастор № 6. Как я стал художником (с Ю. Альбертом). 1997
Pastor No. 6: How I Became an Artist (with Yuri Albert). 1997*



*Пастор № 7. Патологии и Норма. 1999
(с П. Пепперштейном и А. Монастырским)
Pastor No. 7: Pathology and Norm (with P. Pepperstein and A. Monastyrsky). 1999*



*Пастор № 8. Восточная традиция
в Московской концептуальной школе. 2001
Pastor No. 8: The Eastern Tradition in the Moscow Conceptual School. 2001*

ИЗ ЖИТИЯ ПРОМОКШЕГО СТАРЦА

Издание состоит из двух ширм формата 297 × 4200 мм. Черная ширма содержит инициалы 19 московских художников, обрамленные компьютерной рамкой.

Белая ширма содержит 19 черно-белых фотографий этих же художников в детстве. Тираж – 10 экземпляров.

Мне представляется излишним какой-либо комментирующий текст к этому изданию по причине абсолютной его ясности и понятности. Возможно, правда, именно эта ясность и требует нескольких объясняющих слов. Ясность здесь – некая субстанция, которую, по сути, невозможно сконструировать искусственно. Это напоминает формулы типа: «жил, жил и умер», или «прочтя последнюю страницу, он самозабвенно потянулся и тут же упал в забытие», или «навстречу шел мальчик и с невероятной скоростью вращал мешком со сменной обувью», или «когда все уснули, она незаметно встала, накинула связанный бабушкой огромный вылинявший платок, надкусила лежащий на столе бутерброд, оглянулась на белеющую в полумраке неубранную постель и ушла, прикрыв ладонями тихие всхлипывания». Я не планировал это издание, оно сложилось само собой, прихватив из разных пластов моей жизни какие-то, видимо, важные кусочки, склеенные дружеским участием и пасторским уединением. Когда-нибудь кто-нибудь, взглянув

на эти раскинувшиеся четырехметровые романтические крылья, скажет: «А идите вы со своими всхлипываниями куда подальше». Глядь, а уж все давно ушли.

В основу издания *Из жития промокшего старца* положена авторская позиция – игры в некоего учителя, гуру, старца некоей группы. Старец, как известно из русской традиции, из русской литературы (Достоевского), – лицо уважаемое, обладающее неким провидением. Почти святой. К нему едут за советом, его просят молиться за родственников, он воплощает в себе мудрость и святость. Однако у Достоевского этот святой старец неожиданно после смерти «провонял», что сразу поставило под сомнение его святость. «Старец» же данного издания не провонял, а промок – это промокший старец. Здесь слово «промокший» имеет два смысла: первый это описался, то есть оказался на стадии начала и конца, детства (см. инициалы и детские фотографии) и старости одновременно; второй – само слово «промокший» содержит в своем корне ключ к правильному прочтению названия книги. МОКША – это аббревиатура названия «Московская концептуальная школа», и в слове «промокший» она также содержится: проМОКШий. Соответственно, название можно прочитать следующим образом – «Из жития старца Московской концептуальной школы».

FROM THE LIFE OF THE WETTED ELDER

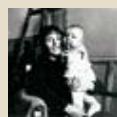
This edition consists of two folding panels of 297 x 4200 mm. The black folding panel contains the initials of 19 Moscow artists, enclosed by computer-generated frames. The white panel contains 19 black-and-white photographs of the same artists as children. The edition appeared in 10 copies.

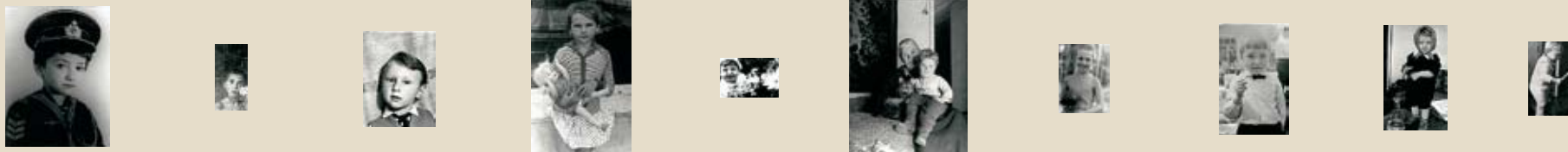
I feel that any textual commentary on this edition would be totally redundant, simply because it is absolutely comprehensible and clear in and of itself. It might be true, however, that it is precisely this clarity that demands a few words of explanation. Here, clarity is a substance that is essentially impossible to construct artificially. This is reminiscent of formulas like: “he lived and lived and then he died,” or “a little boy walked toward me and spun a gym-bag with his second pair of shoes at an unbelievable speed,” or

“when everyone fell asleep, she got up unnoticed, threw on a huge faded shawl that her grandmother had knit across her shoulders, took a bite from the sandwich lying on the table, turned around to look at the unmade bed, turning white in the half-light, and left, covering up her quiet sobs with the palm of her hand.” I did not plan this edition; it took shape on its own, seizing upon these or those little pieces from different layers of my life that are apparently important, gluing them together with friendly sympathy and pastoral solitude. One day someone will look at these spread four-meter romantic wings and says: “Go take a hike with all your sob-stories!” But lo and behold, we’ve all left already.

The edition *From the Life of the Wetted Elder* is based on an authorial position that plays at being a teacher, guru, or elder of a certain group. As we know from the Russian tradition and from Russian literature, the elder is a respected figure, a figure endowed with a certain gift of prophecy. He is almost holy. People travel to

him for advice and ask him to pray for their relatives. He embodies wisdom and saintliness. However, in Dostoevsky, this saintly elder unexpectedly begins to “stink” after his death, which immediately calls his saintliness into question. The “elder” in this edition did not begin to stink, but has wet himself: a wetted elder. Here, the word “wetted” has two meanings: the first of these is that he has wet himself, that is, that he finds himself at the stage of the beginning and the end, of childhood (cf., initials and childhood photographs) and old age at the same time; the second meaning, which cannot be translated into English, has to do with the Russian word *promokshii* (wetted), which contains the key to the proper reading of the piece in its root. MOKSHA is an abbreviation of the Russian *Moskovskaya Kontseptual'naya Shkola*, or the Moscow Conceptual School. It is also present in the word *promokshii*: *proMOKShii*. Correspondingly, the entire title can be read as follows: “From the Life of the Elder of the Moscow Conceptual School.”





Буквицы и фотографии (слева направо):

Никита Алексеев, Юрий Альберт, Сергей Ануфриев, Илья Кабаков, Николай Козлов,
Юрий Лейдерман, Игорь Макаревич, Андрей Монастырский, Владимир Наумец,
Павел Пепперштейн, Виктор Пивоваров, Дмитрий Пригов, Лариса Резун-Звездочётова,
Владимир Сорокин, Надежда Столповская, Александр Юликов, Вадим Захаров,
Константин Звездочётов, Иван Чуйков

Left to right: Nikita Alexeev, Yuri Albert, Sergei Anufriev, Ilya Kabakov, Nikolai Kozlov, Yuri Leiderman, Igor Makarevich,
Andrei Monastyrsky, Vladimir Naumez, Pavel Pepperstein, Viktor Pivovarov, Dmitri Prigov, Larisa Rezun-Zvezdochetova,
Vladimir Sorokin, Nadezhda Stolpovskaya, Alexander Yulikov, Vadim Zakharov, Konstantin Zvezdochetov, Ivan Chuikov

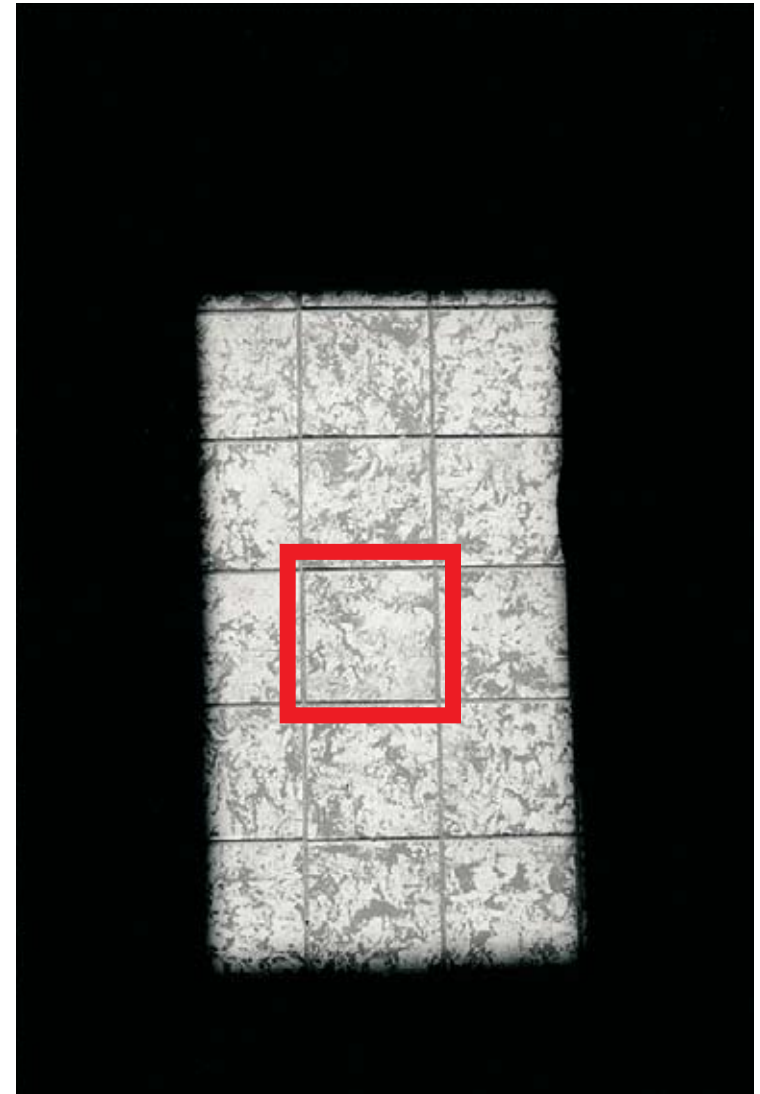
ПРИЛОЖЕНИЕ КО ВТОРОМУ
ТОМУ «МЁРТВЫХ ДУШ» НИКОЛАЯ ВАСИЛЬЕВИЧА
ГОГОЛЯ, НАЙДЕННОЕ НА ГЛОЕЛЕРШТРАССЕ, 22

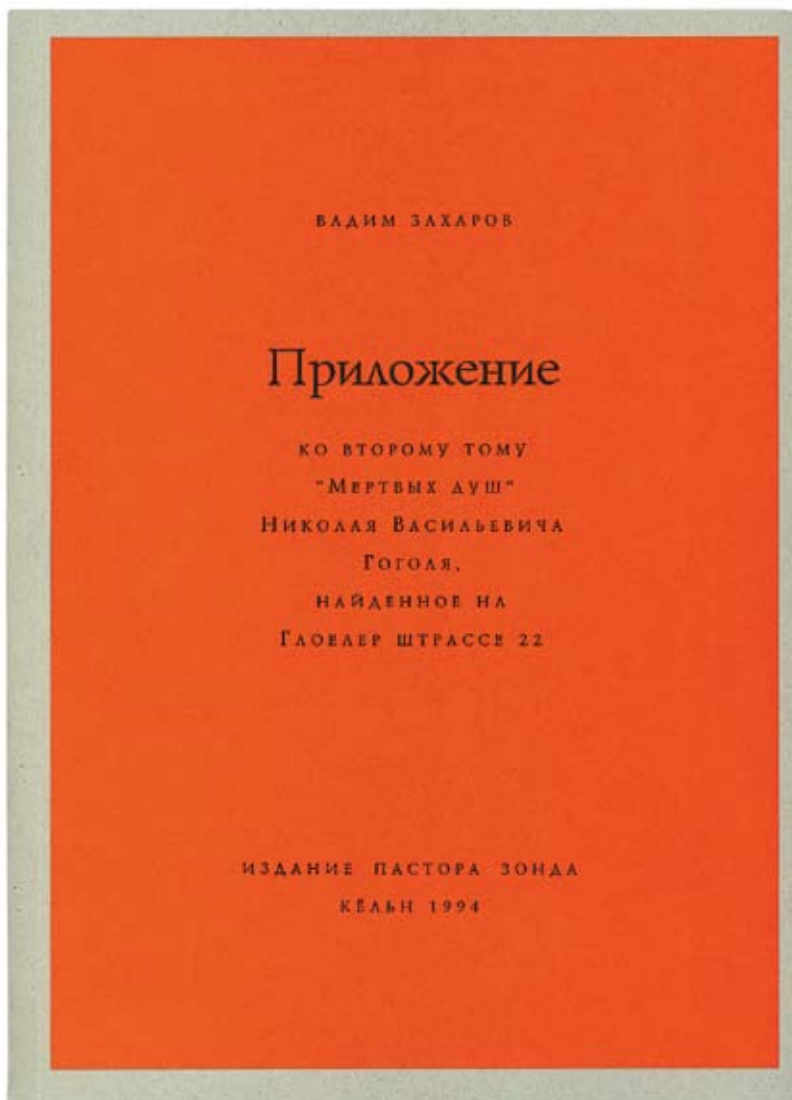
Папка издания (формат А3) содержит: 30 неких портретов,
наклеенных на черную бумагу; черно-белую репродукцию картины Репина
Самосожжение Гоголя; два листа с цитатой из книги *Роза мира* Даниила Андреева;
три цветных фотографии кафельного пола в ванной комнате, сделанных в доме
на Глоелерштрассе, 22. Год издания 1993–1994. Тираж – 12 экземпляров.

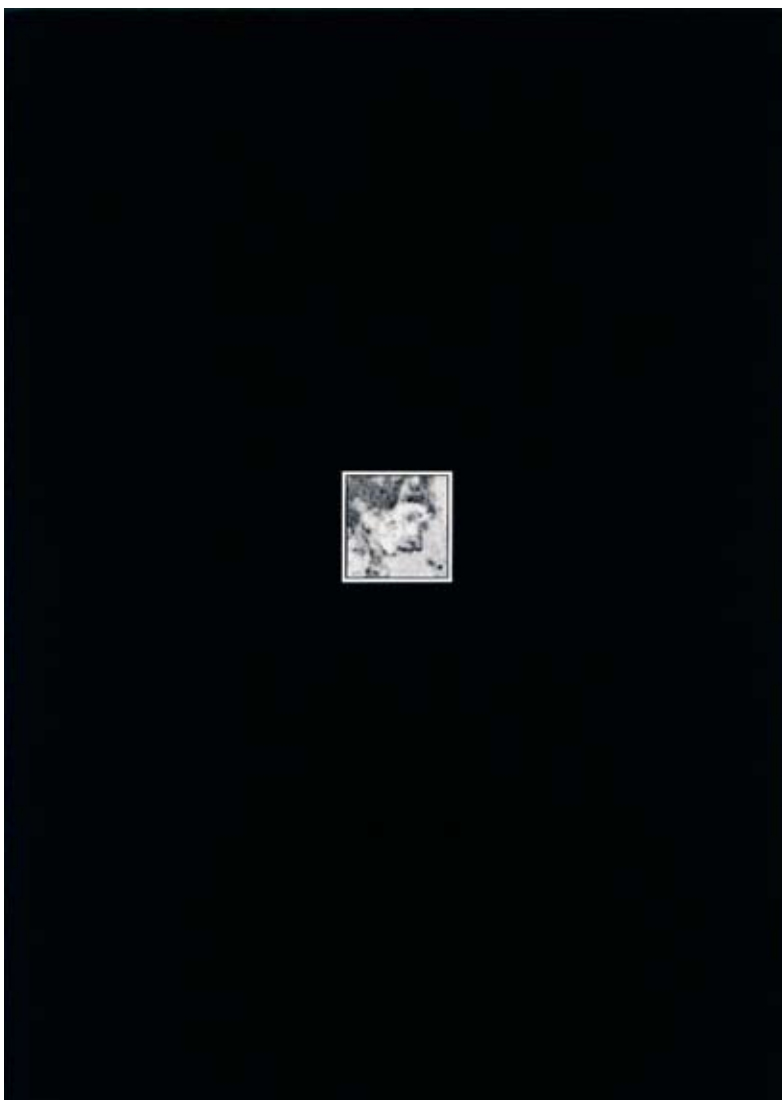


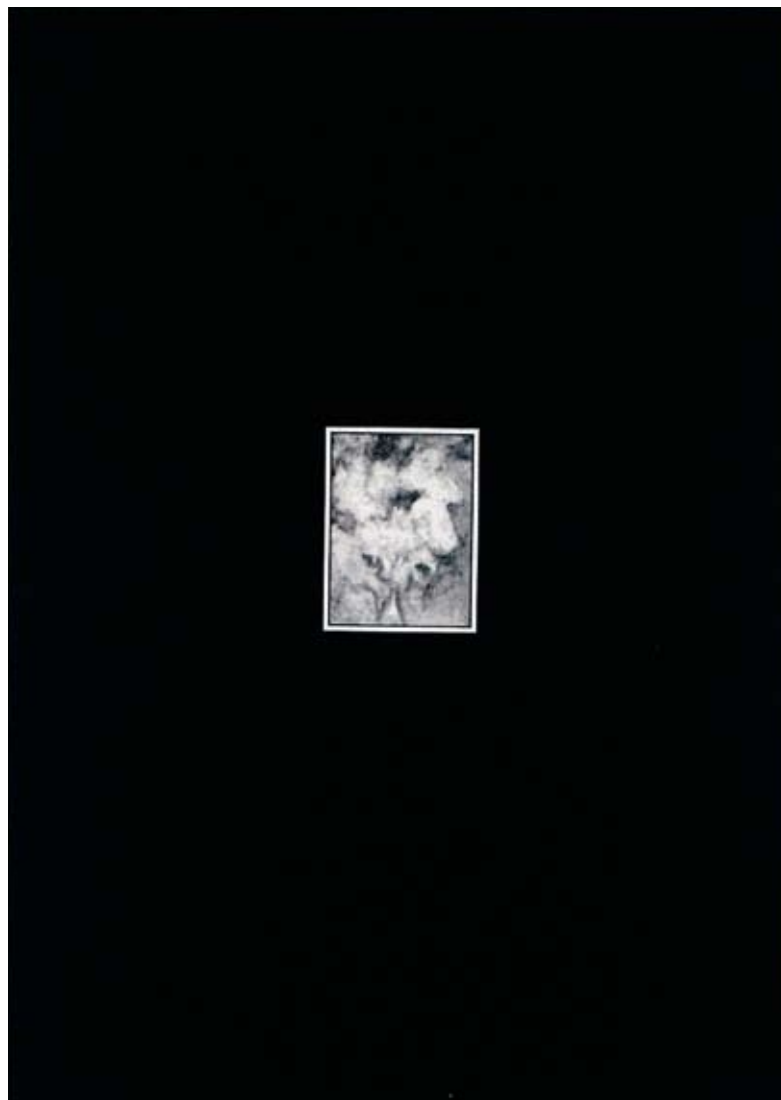
**SUPPLEMENT TO THE SECOND VOLUME OF NIKOLAI
VASIL'EVICH GOGOL'S *DEAD SOULS*, FOUND AT
GLEUELER STRASSE 22**

This edition's portfolio (A3) contains 30 portraits, mounted on
black paper; a black-and-white reproduction of Repin's painting
The Self-Immolation of Gogol; two pages with quotes from the
book *The Rose of the World* by Daniil Andreev; three color photo-
graphs of the tiled floor in the bathroom made in the house at
Gleueler Strasse 22. Published in 1993–1994 in 12 copies.









ПАСТОРСКАЯ ДЕТСКАЯ БИБЛИОТЕКА

Основана в 1994 году. Авторы книг – дети, художники, писатели. 25 книг формата А4 с цветными и черно-белыми иллюстрациями, в 4-х футлярах.
Тираж – 20 экземпляров.

В кругу детей своих и детей многочисленных моих друзей и знакомых, отчасти сам будучи в душе ребенком, но по сложившимся обстоятельствам Пастором, я задумал книжную серию *Пастор и дети*. Издание это несколько странно и нетрадиционно, несмотря на такое название и несложный, я бы сказал, примитивный метод работы. Я попросил «детей больших» и «детей малых» сочинить рассказ или историю и самим ее проиллюстрировать. Поэтому в первом и последующих изданиях будут собраны вместе дети и бо-ти, и зо-ти, и пяти лет. Разумеется, сами книжки будут сильно отличаться по стилю и объему, по оформлению и по подходу. Вместе с тем, именно это придаст изданию некую инфантильную радость от того, что все мы все-таки дети, несмотря на подчеркнутую взрослость малышей и младенческое слабоумие взрослых, несмотря на различные большие и малые жизненные проблемы, несмотря на то, что многие уже стали родителями, бабушками, дедушками. Этим изданием я открываю

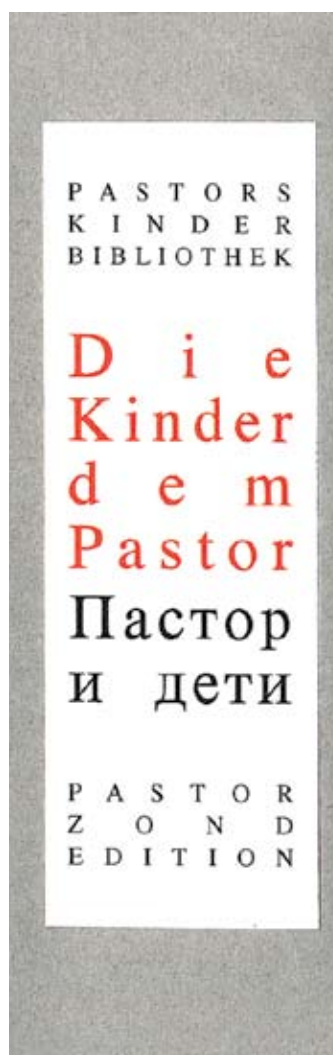
THE PASTOR'S LIBRARY FOR CHILDREN

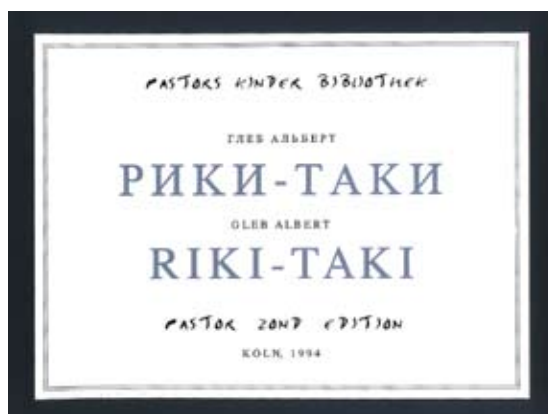
Founded in 1994. The book's authors include children, artists, and writers. 25 books in A4 with black-and-white and color illustrations, in 4 box-cases, 20 copies

Surrounded by my own children and the children of my many friends and acquaintances, and since I am nothing but a big child at heart but have to take on the role of a pastor under the present circumstances, I invented the book series *From the Children for the Pastor*. This edition is somewhat strange and nontraditional despite its general title and the method of working used to make it, which I would say was uncomplicated and even primitive. I asked “big children” and “small children” alike to write a tale or a story for me, and then told them to illustrate it themselves. This is why both the first and the last editions will contain the collected stories by children that are sixty, thirty, and five years old. It goes without saying that the books themselves will vary greatly in terms of style, volume, design, and approach. At the same time, this is exactly what supplies the edition with a certain infantile joy that stems from the fact that we are actually all children, despite all the pronounced precociousness of children or the childish weak-

Пасторскую детскую библиотеку, формирование которой будет процессом длительным, неспешным. Собственно, мне никто и не устанавливал сроки и не подгонял с окончанием. Как и все издания *Пастора Зонда*, оно выйдет небольшим тиражом, подготовленным в домашних, семейных, условиях в маленькой уютной мансарде замечательного дома на Глеулерштрассе. Все, кто был там, знают, о чем я говорю. Завтра первое августа 1994 года. Этому дню, очень важному дню моей жизни, я и посвящаю издание, которое, по сути, в кругу семейном можно называть и так: *Дети – детям*.

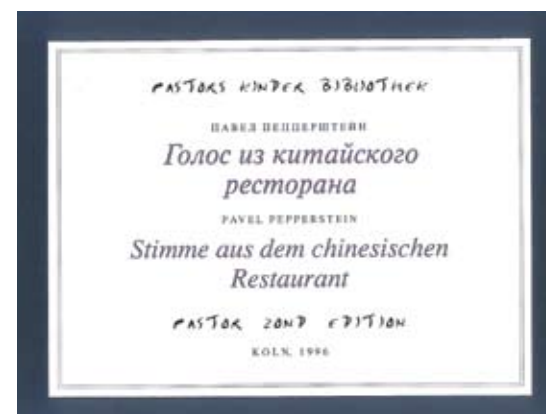
mindedness of adults, no matter which large or small problems we encounter in life, regardless of the fact that many of us have already become parents or grandparents. This edition opens the *Pastor's Library for Children*, whose formation will be an extended, unhurried process. And really, no one has given me any deadline or urged me toward completion. Like all the Pastor Zond Editions, this edition will appear in a small number of copies, prepared under domestic, familiar conditions, in a small, comfortable attic-room in an excellent house on Gleueler Strasse in Cologne. Everyone who has been there knows what I am talking about. Tomorrow's date is August 1st, 1994. I dedicate this edition to this day, which will be a very important day in my life. Basically, in the family circle, it could be called *From the Children for the Children*.





Book covers from left to right:

Daniil Zakharov, *My Adventures in the Garden*. Darja Naumez, *The Smart Seal*. Mitja Zakharov, *Birds, Trees, Flowers, and Mushrooms, which Mitya Gathered, Smelled, Fed, Watered, Ate and, at Age Five, Painted and, at Age Eight and a Half, Made Up Stories About*. Gleb Albert, *Riki-Taki*. Natalja Albert, *Pip*. Dmitri Alexandrovich Prigov, *Children's Tales*. Alexandra Machabelli, *War*. Sonya Filippova, *Goldfinch*. Alexander Mareev, *Because...*



Book covers from left to right:

Sergei Anufriev, *From the Bottom of My Heart*. Vera Khlebnikova, *A Piglet's Treasure*. Pavel Pepperstein, *Voices in a Chinese Restaurant*. Daniil Zakharov and Dad, *The Falcon Stone*. Vladimir Porudominskij, *On Buba and Laka*. Anna Alchuk, *From Slovarëva*. Mikhail Sukhotin, *Dyr Byl Shchyl' According To U Chung-Ing.*, Maria Konstantinova, *Face Determinator*

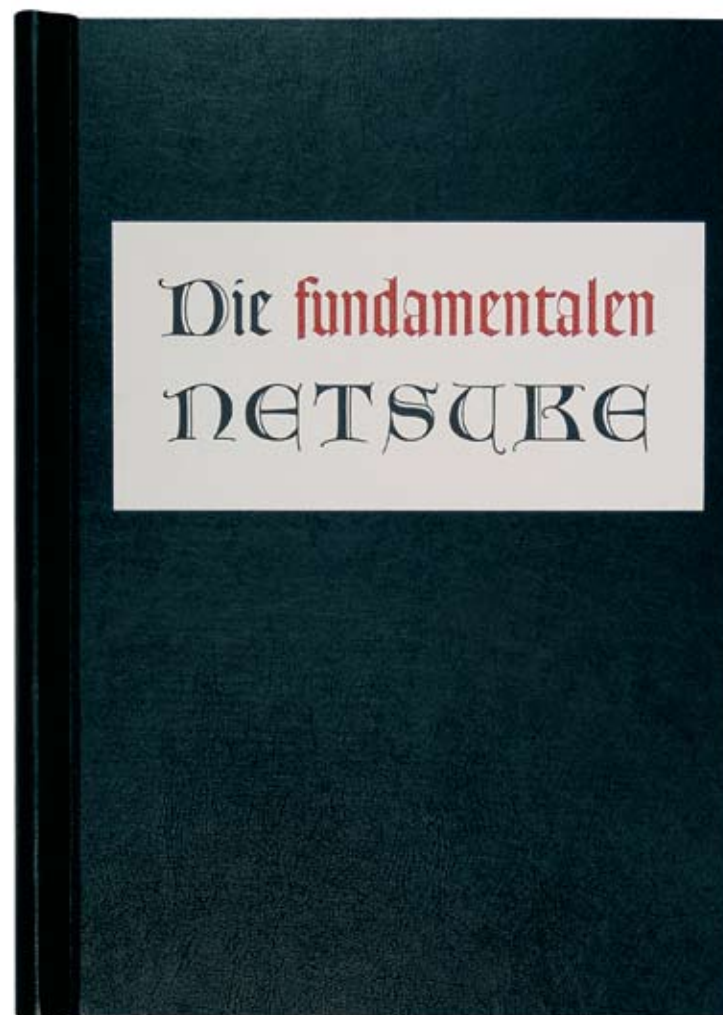
ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ НЭЦКЕ

Издание содержит 12 листов (формата А3) с фотографиями земляных орехов и традиционную японскую коробочку с шестью раскрытыми орехами на синем бархате. Каждой «нэцке» дано имя. 1996. Тираж – 12 экземпляров.



THE FUNDAMENTAL NETSUKE

This edition contains 12 sheets (A3) with photographs of peanuts and a traditional Japanese box with six open nuts on blue velvet. Each “netsuke” has been given a name. 1996. Number of copies: 12.



Netsuke



Nummer 1

KEKULE

Netsuke



Nummer 2

LILLY

Netsu



Numm

ANUFR

Netsu



Numm

PEPPERS

Netsuk



Numme

ZAKHARO

Netsuke



Nummer 7

PANITKOV



ЕВАНГЕЛИЕ СКВОЗЬ КИТАЙСКУЮ ШИРМУ

Ширма 420x7800 мм. Деревянные створки. 1997. Тираж – 3 экземпляра.

Это издание – результат посещения этнографического музея в *Sankt Augustin* (Германия) 1 марта 1996 года. Тогда совершенно случайно я снял видеосюжет о католических миссионерах в Китае, организовавших академию живописи в Фу-Чене. Данный видеоматериал был отснят во время осмотра музея, фрагментарно и без надлежащего внутреннего осознания, что когда-нибудь в будущем он пригодится. Не думал я ни об освещении, ни о штативе, ни о стекле витрин, через которые производил съемку. Уже позже, просматривая видеосюжет дома, я решил сделать серию изданий под общим названием *Миссии*. Фотографии в издании, напечатанные с видеопленки, являются фрагментами свитков, выполненных китайскими художниками в 20–30-х годах XX века. Мой выбор сюжетов был чисто субъективным и неполным, однако в рамках данного издания оказался вполне объективным и даже законченным. Пропуски в евангельском сюжете лишь подчеркнули стилизацию, столь блестяще выполненную китайскими художниками.

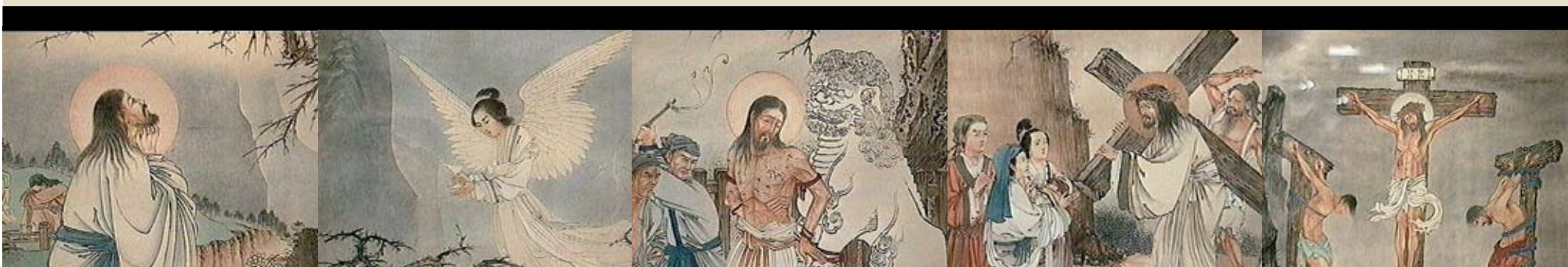


THE GOSPEL ACCORDING TO A CHINESE FOLDING-SCREEN

Folding-screen, 420 x 7800 mm, in wooden cover, 1997, 3 copies.

This publication is the result of a visit to the ethnographic museum in the town of Sankt Augustin (Germany) on March 1st, 1996. During this visit, I coincidentally shot a video on Catholic missionaries in China who had organized an academy of painting in Fu Chen. Filmed during a visit to the museum, this video material was shot in fragments and without the appropriate inner comprehension that it might be useful at some point in the future. I didn't think of lighting or of using a tripod, nor did I consider the glass showcase through which I was filming. It was only later, when I watched this video at home, that I decided to make a series called *Missions*. The photographs presented here are stills from

this video; they are fragments of the scroll that Chinese artists made in the 1920s-1930s. My choice of motifs was purely subjective and not comprehensive, even if it proved to be quite objective and even fairly conclusive in the framework of this edition. The omissions in the narrative of the gospel have only served to emphasize the stylization that these Chinese artists were able to execute so brilliantly.



МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ НА ОДНОЙ СТРАНИЦЕ

Издание формата А3 в кожаном переплете. 1998. Тираж – 3 экземпляра.

Представленная здесь золотая страница, зажатая толстым переплетом и пропущенная 67 раз через лазерный принтер, также результат заглядывания в точку или выращивание точки. Золотая страница содержит всю книгу *Маленький принц*, включая иллюстрации, однако не выглядит перенасыщенной, усталой от столь тяжелой ноши. Наоборот, ее сердцевина наполнилась внутренним содержанием, а золотые поля – блеском древнего оружия. Так выглядят иногда старики в пору старческой силы – мудрые, закаленные, любящие. И чтобы это понять, не обязательно знать историю их жизни. Достаточно лишь оказаться в их присутствии, и ты уже все понимаешь без слов. Так и здесь мысли, слова и буквы слились, образовав рельеф другого мира, его хребтов и впадин. Вы будете напоминать слепого, читающего по системе Брайля. Но вам не понадобятся слова, ваши пальцы будут сразу выхватывать из темноты страницы образы и сюжеты...

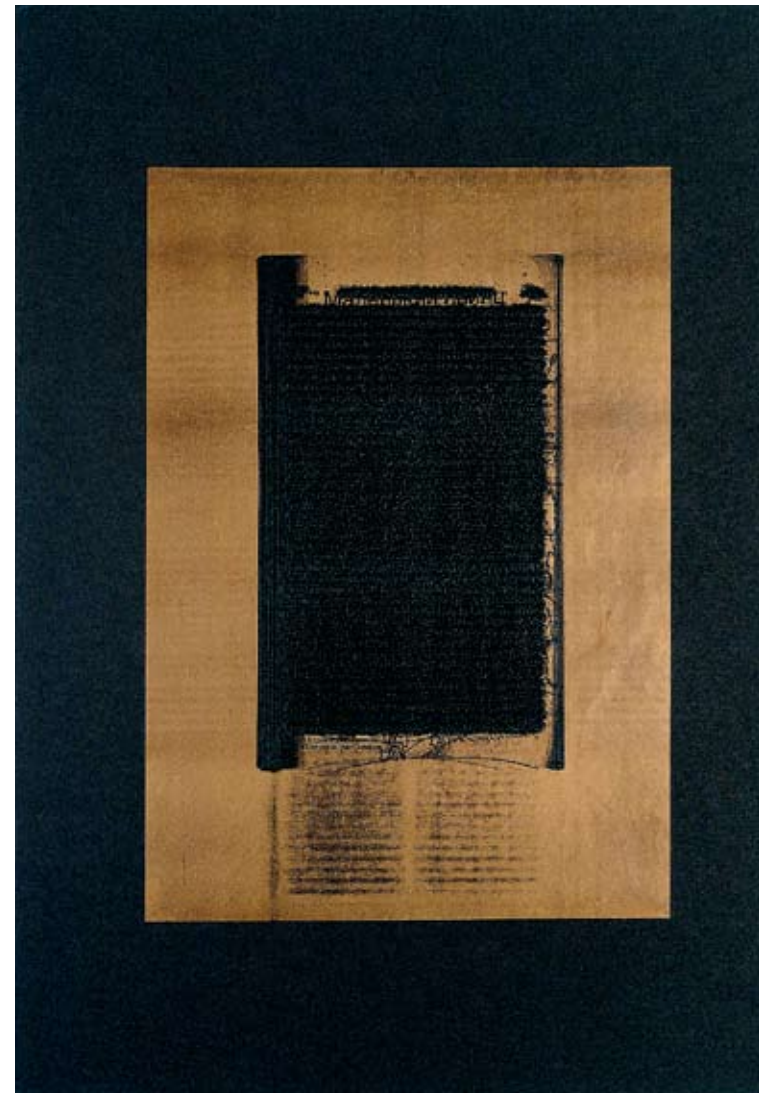
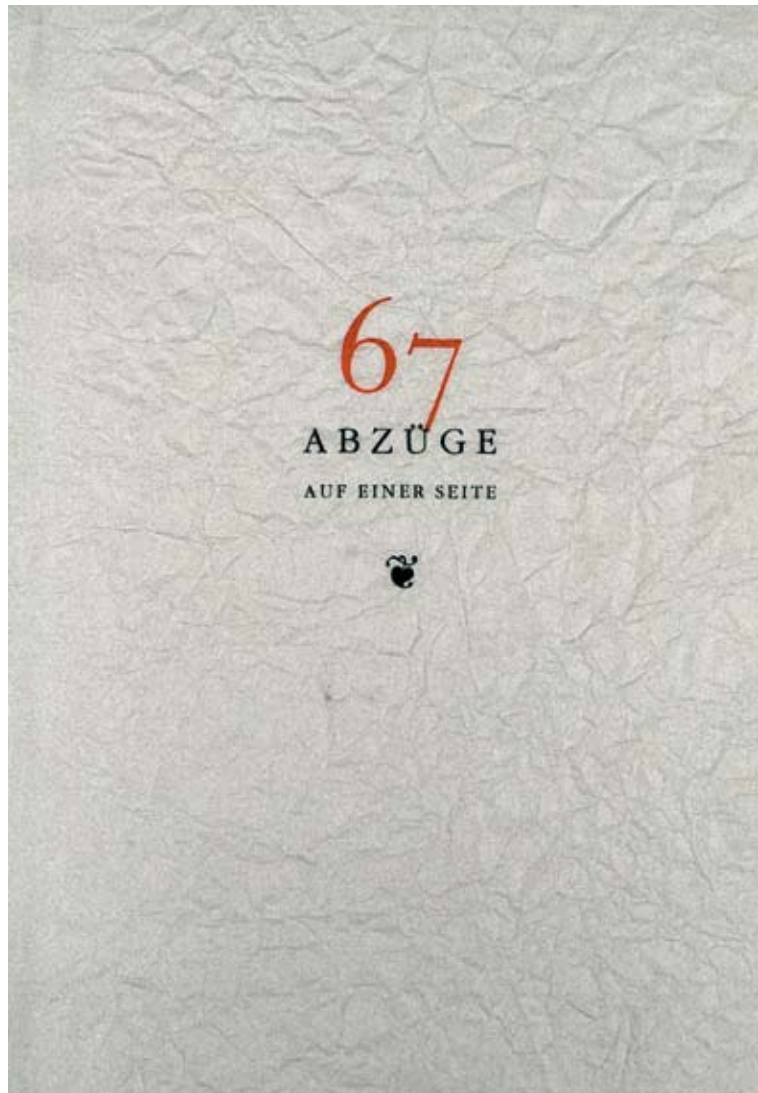


THE LITTLE PRINCE ON ONE PAGE

Edition in A3 in leather binding. 1998. Number of copies: 3.

The golden page presented here, which has been pressed into a thick binding and passed through a laser printer sixty-seven times, is also the result of looking into a point or turning this point inside out. It contains the entire story of *The Little Prince*, including its illustrations. However, it does not look supersaturated or tired from bearing such a heavy burden. On the contrary, its core has been filled with inner substance, while its golden field is pregnant with the burnish of ancient armaments. This is how old men look sometimes when they have reached the hale heyday of age: wise, weather-worn, and loving. And you don't have to know the story of their lives to understand this. It is enough to find yourself in their presence, and you immediately understand everything without the

need for further words. Here, thoughts, words, and letters have also bled together, forming the relief of another world, of its ridges and hollows. You will look like a blind person reading braille. But you won't need words: your fingers will immediately grasp all the images and plots from the page's darkness...



СТО РУССКИХ СКАЗОК НА ОДНОЙ СТРАНИЦЕ

Одна золотая страница, пропущенная 216 раз через лазерный принтер, содержит русские сказки из собрания А. Н. Афанасьева.

Издание формата А3 в кожаном переплете. 2001. Тираж – 5 экземпляров.

...Еще. Положив ладонь на сердцевину страницы, вы можете ощутить некое физическое тепло, достаточно лишь не отнимать сразу руку. Это тепло известного текста, преобразованного в «другое». В этом и есть смысл данного издания. Вы всё знаете, по крайней мере содержание страницы, лежащей перед вашими глазами, но одновременно вы понимаете, что это известное обладает другими свойствами, имеет иные отношения с миром, и вскоре вы почувствуете, что вашу руку кто-то сжимает с той стороны страницы. Не пугайтесь. Здесь нет никакой мистики, ничего подобного тому, что случилось с мальчиком в романе Рильке *Записки Мальте Лауридса Бригге*, когда он полез под стол за упавшим карандашом и увидел, как навстречу его руке устремилась от стены рука некоего другого. Нет, все дело в секундном состоянии, когда ничего нет вокруг, кроме вас и вас же самого, понятого через глубину «другого», через ваше добровольное превращение в точку.

ONE HUNDRED RUSSIAN FAIRY TALES ON ONE PAGE

One golden page, passed through a laser printer two hundred and sixteen times, contains an edition of Russian fairytales from the collection of A.N. Afanasiev. Texts in Russian and German. Leather-bound in A3. 2001. Number of copies: 5

...Even more. By placing your palm on the core of the page, you can feel a certain physical warmth; it is already enough not to pull your hand away immediately. This is the warmth of a famous text, which has been transformed into an “other.” This is actually what the edition is supposed to do. You know everything, at least about the content of the page before your eyes, but at the same time, you understand that this known quantity has been endowed with different qualities and now has a different relationship to the world, so that you will soon feel your hand squeezing something on the other



side of the page. Don't be afraid. There is nothing mystical or supernatural going on, nothing like what happened to the little boy in Rilke's only novel *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910), when he climbed under the table to pick up a pencil that had fallen down and saw that some other's hand was reaching out to him from the wall. No. Here, it's all just about a simple state that lasts no more than a second, when there is no one else around except for you and only you, seen through the depth of the “other,” through your voluntary transformation into one single point.

