

A black and white photograph. In the foreground, a man with a shaved head, wearing a dark tank top, is seen from the side, walking down a staircase. The background features a dark, textured wall and the upper portion of a Gothic cathedral with intricate stonework and spires. The lighting is dramatic, with strong shadows.

IGOR MOUKHIN
WIEN BEHA VIENNA





IGOR MOUKHIN

WIEN BEHA VIENNA

INHALTSVERZEICHNIS

TABLE OF CONTENTS

STREETPHOTOGRAPHY RUSSISCHER PRÄGUNG
STREET PHOTOGRAPHY OF RUSSIAN VINTAGE
PETER WEIERMAIR
SEITE 4/ PAGE 5

DAS ZEITGENÖSSISCHE IN DEN PHOTOGRAPHIEN
VON IGOR MOUKHIN
PHOTOGRAPHER IGOR MOUKHIN AS A
CONTEMPORARY ARTIST
CONSTANTIN BOKHOROV
SEITE 6/ PAGE 12

ABBILDUNGEN / IMAGES
SEITE / PAGE 17

BIOGRAPHIE / BIOGRAPHY
BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY
ABBILDUNGSVERZEICHNIS / PHOTO INDEX
SEITE / PAGE 60

IMPRESSUM / IMPRINT
SEITE / PAGE 63

KRINZINGER PROJEKTE

SCHOTTENFELDGASSE 45 | 1070 VIENNA | AUSTRIA
PHONE +43.1.512 81 42 | FAX +43.1.513 30 06.33
E-MAIL GALERIEKRINZINGER@CHELLO.AT
HTTP://WWW.GALERIE-KRINZINGER.AT/PROJEKTE

STREETPHOTOGRAPHY RUSSISCHER PRÄGUNG PETER WEIERMAIR

Der 1961 in Moskau geborene Photograph Igor Moukhin, für den die russische Metropole zum zentralen Thema seines photographischen Schaffens wurde – eine Stadt als sozialer Kosmos, wie wir es eigentlich nur von einigen wenigen französischen Photographen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kennen – ist der wesentlichste Vertreter einer jungen Generation von Künstlern, die vollkommen antiideologisch sich mit der sozialen Realität ihrer Gemeinschaft auseinandersetzen. Moukhin schließt nicht dort an, wo die russische Revolutionskunst mit ihrem expressionistischen und formalavantgardistischen Fortschrittsglauben sich im Zusammenhang einer politischen Aufbruchssituation sah, ja propagandistischer und ideologischer Ausdruck dieses Aufbruchs wurde, er ist auch nicht wie viele andere russische Künstler seiner Generation ein Kritiker der Situation zwischen den Zeiten oder Dokumentarist extremer Verelendung, wie wir sie von Michailow kennen. Moukhin steht eher Figuren wie William Klein, Robert Frank oder dem unerschöpflichen und weltläufigen Henri Cartier-Bresson nahe, für die alle die Städte und Straßen Amerikas und der Welt Spielorte sozialer Konflikte, aber auch jene Orte waren, wo man die Situation einer Gesellschaft am besten studieren konnte. Moukhin ist kein zynischer oder auch romantischer Interpret der ihn umgebenden Gesellschaft, er zeichnet auf, was morgen schon nicht mehr existieren wird, er ist der historische Dokumentarist, der vor allem die Ausdrucksformen der Jugend beobachtet, die nun Freiheiten einfordern, die ihnen vordem nicht gestattet wurden. Was ihn bei seiner vergleichenden Photographie interessiert ist die Tatsache, dass seine Moskowiter Augen und seine russische Kamera manch Russisches in Wien oder in Paris entdeckt haben.

Dieser stoisch erscheinende Photograph schafft mit einer kühlen, nicht an vordergründigem Bildwitz oder Bildpointen interessierten Sprache eine dokumentarische Bildleistung, die in ihrer Absichtslosigkeit, ja Teilnahmslosigkeit Ausdruck einer in den Künsten medienübergreifenden Haltung, in seinem Falle jedoch auch von seinem Temperament, seiner besonderen Bildsprache gefärbt ist.

STREET PHOTOGRAPHY OF RUSSIAN VINTAGE

PETER WEIERMAIR

The Russian metropolis, the city as a social cosmos as we only know it from a very few French photographers of the first half of the last century, has become the central theme of the work of Igor Moukhin, a photographer born in Moscow in 1961. He is the most essential photographic representative of a young generation of artists that has taken on the social reality of their community in a completely anti-ideological way. Moukhin does not carry on where Russian revolutionary art, with its expressionist and formal-avant-gardistic belief in progress, saw itself as part of the advent of a new political order. Unlike so many other Russian artists of his generation, he is also not a critic of a situation between the times or a documentarist of abject poverty like Michailov. Moukhin shows greater affinity to figures like William Klein, Robert Frank or the sheer inexhaustible Henri Cartier-Bresson with his broad horizon for whom the cities and streets of America and of the world were not just the playgrounds of social conflicts but also places where the situation of a society could best be studied. Moukhin is not a cynical or even romantic interpreter of the society around him. He documents what will no longer exist tomorrow, and he is the historical documentarist who mainly observes the manifestations of the young generation now making demands for freedoms that were previously withheld. What he finds interesting in his comparative photography is the fact that his Moscow eyes and his Russian camera have enabled him to discover Russian elements in Vienna or Paris.

This seemingly stoic photographer uses his detached idiom which is not aimed at superficial humor or eye-catching pictures to develop a photographic document which is colored by his temperament, by a special pictorial idiom. His stance that is devoid of intention and even any engagement reflects a position that transcends different artistic mediums.

DAS ZEITGENÖSSISCHE IN DER KUNST VON IGOR MOUKHIN CONSTANTIN BOKHOROV

Als der russische Photograph Igor Moukhin im Mai/Juni 2002 in Wien zu Besuch war, produzierte er eine Serie von Photographien, die dann in den Projekträumen der Galerie Krinzinger gezeigt wurden. Die sich um die österreichische Hauptstadt drehenden Arbeiten könnten wohl am besten dem Genre der Streetphotography (im Stil von Henri Cartier-Bresson) zugeordnet werden. Dem Betrachter aus dem Westen sind die Regeln dieses Genres natürlich bekannt, auch ist er in der Lage, die Arbeiten von einem lokalen Standpunkt aus zu bewerten. Die Intention dieses Textes ist es, Moukhins Streetphotography als ein bemerkenswertes Phänomen innerhalb der russischen Kunstszene zu beschreiben und die Wurzeln seines internationalen Erfolgs zu erklären.

Es gibt eine gewisse Ungenauigkeit in der Verwendung der Begriffe „Kunst“ und „Künstler“ in der russischen wie auch in anderen europäischen Sprachen. So wird eine Person, die in ihrem Handwerk außergewöhnliche Fertigkeiten entwickelt hat, (nicht nur auf Russisch) „Künstler“ genannt, was gleichzeitig eine indirekte, übertragene Bedeutung impliziert. So bleibt ein sehr guter Photograph, ein Meister seines Faches, trotzdem ein Photograph. Dieses Missverständnis haftet gerade der Photographie schon sehr lange an und ist Thema einer nun schon über hundertjährigen Diskussion. Die Photographie strebte schon immer danach, mehr zu sein als ein technisches Medium zur Reproduktion. Entscheidende Bedeutung in dieser Entwicklung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts kommt dabei dem Pictorialismus von S. Levitsky zu. In einem Land, in dem die Möglichkeiten für Unternehmer begrenzt waren und der Staat Ideologien institutionalisierte (die Kirche wurde vom Staat schon seit Peter dem Großen verwaltet), war die Photographie immer eine Geisel diverser Formalitäten, was es ihr auch unmöglich machte, in den Rang einer freien Kunstform aufzusteigen.

So kann die Radikalität der russischen Avantgarde vielleicht mehr durch den natürlichen Wunsch der Ausdehnung der durch administrative Formalitäten gesetzten Grenzen erklärt werden als durch eine Rebellion gegen die Sprache. Die Photographie hielt dann bald nach dem Sieg der proletari-

schen Revolution Einzug in die Kunst, die nicht mehr staatlich geregelt wurde. Ganz im Gegenteil: Die Kunst engagierte sich für die Einrichtung einer neuen gesellschaftlichen Ordnung. Damals war eben keine Zeit für bürokratische Formalitäten. Noch wichtiger ist, dass den Werken von Photographen wie A. Rodtschenko und B. Ignatowitsch mehr Kunst zugrunde lag als der Malerei der Mitglieder der AHRR (Union Russischer Revolutionskünstler).

Die Malerei wurde zur Staatskunst erhoben, während die Photographie in die reale Welt hinaus geschickt wurde, um das Leben auf dem Land zu dokumentieren. Während der Sowjet-Ära bedeutete photographieren die Wirklichkeit nachzuahmen. In den 1980er Jahren hatte die Sowjet-Realität schließlich Form angenommen und sogar ein Photograph mit den bescheidensten künstlerischen Ansprüchen, nämlich die Veränderungen des Weltbildes zu veranschaulichen, hatte keinen Spielraum mehr für kreative Aktivitäten.

Der einzige Bereich in der späten Phase der Sowjet-Ära, aus dem die Photographie Material beziehen konnte, war die Subkultur oder inoffizielle Kunst. Jene Künstler benutzten ihre Randposition, um „Bedeutungsüberschüsse“ (surplus meanings) zu produzieren und diese der Wirklichkeit hinzuzufügen. Das kann am besten am Beispiel der Kunst von Francisco Infante verdeutlicht werden. Er schuf künstliche Objekte und Strukturen (in der Art von Spiegeln und Linsen), die, vor eine Landschaft gesetzt, die geometrischen Eigenheiten der Landschaft derart veränderten, dass die Illusion einer horizontalen Parallaxe, Verdopplung des Himmels, oder Verzerrung eines gleichförmigen Raumes erzeugt wurde. Die Effekte wurden dokumentiert und nachträglich in Form von Photographien ausgestellt, die er „Artefakte“ nannte. Ein ähnlicher „Bedeutungsüberschuss“ zur Ergänzung der Wirklichkeit waren die Aktionen von Performance-Gruppen wie „Kollektive Aktionen“ oder „Nest“, die auch photographiert wurden. Ohne ihre Position als „Dokumentare“ der Wirklichkeit zu verlassen, begannen die Photographen Kunstbilder von der Produktion von „Bedeutungsüberschüssen“ zu machen. Aus diesem Umfeld heraus entwickelte sich das photographische Werk von Igor Moukhin.

Es gab viele konzeptionelle Subkultur-Künstler, in deren Photographie das Schaffen von „Bedeutungsüberschüssen“ einen unfühlbar geistigen Charakter offenbart. Monastyrstky und Makarewitsch zum Beispiel fotografierten sowjetische Skulpturen (VDNH Brunnen oder Basreliefs in der U-Bahn-Station Novocuznetskaya), allerdings mit einer direkten konzeptuellen Intention. Igor Moukhins „Monumente“-Projekt in den späten 1980ern kann als eine Entwicklung vom selben Standpunkt aus gesehen werden. Es ist eine große Serie von Photographien, ähnlich dem Stil von Lee Friedlander, die perspektivisch verzerrt und stark fragmentierte sowjetische Monumental- und Parkskulpturen zeigt. Ein anderes Charakteristikum ist das penible Interesse an der Oberfläche und den kleinen Details, welche die auffälligsten Spuren ihres Ruins trugen. Als Reportagephotos hätten die Bilder auch ein Hinweis auf die Nachlässigkeit der Parkverwaltung oder Vandalismus sein können – zu Sowjet-Zeiten Gegenstand heftiger Kritik und öffentlichen Spotts. Allerdings ging es Moukhin in seiner konzeptuellen Photographie um etwas anderes, nämlich um die Destruktion der altersschwachen totalitären Ideologie, was Tupitschyn dazu veranlasste, ihn als Soz-Künstler zu bezeichnen. Obwohl Moukhin den Soz-Art-Strategien durchaus nahe steht, ging er in seinen Arbeiten über den konzeptuellen Minimalismus hinaus und schlug in seinem Schaffen eine andere Richtung ein.

1994 präsentierte die XL Gallery in Moskau Moukhins Projekt „Bänke: Transformationen für die Zukunft“. Das ausgeprägt anthropologische Projekt entwickelte den Stil der „Monumente“-Serie weiter, jedoch ohne die Einflüsse der Soz-Art weiterzutragen. Moukhin fotografierte hierfür zahlreiche leere oder sogar zerstörte Bänke an verschiedenen Orten. Diese Objekte wie auch die Skulpturen fallen durch ihr bizarres Sowjet-Design auf, sind aber zugleich konkret wie auch nützlich: Dimension, Form, Umgebung und Verwendungszweck der Objekte weisen alle auf eine menschliche Präsenz hin. Es scheint, als würden die Bänke über die abwesenden Subjekte sprechen, deren Bild tief in der sowjetischen Kultur verankert, aber nie zum Leben erweckt wurde. Das Projekt zeigte den Gegenstand der Ideologie, der sie in Form einer Abwesenheit überlebt hat.

Zu dieser Zeit war es wichtig, dass dieses Projekt den Diskurs zur Ideologie zu einem Abschluss brachte. Die russische Kunst durchlief gerade paradigmatische Veränderungen, die Ästhetik der Subkultur wich dem aktiven Druck einer neuen Generation. Die Veränderungen gingen recht dramatisch vor sich und ich stimme Diane Neumairs Vergleich zu, den sie im „Bänke“-Katalog anstellte: „Wie die meisten Parkbänke“, schrieb sie, „war die Kunst zu jener Zeit in einer ideologischen wie materiellen Krise“.

Für uns ist es wichtig, dass auf Moukhins Bänken sein Held auftaucht, die abwesende Person, die während der Sowjet-Zeit nie verstanden oder photographiert wurde. Er wurde für die neue Kunst in Form von zerstörten Bänken dokumentiert. Nach den „Bänken“ blieb für Moukhin nichts mehr zu tun, außer auf die Straße zu gehen und ihn dort zu suchen.

Der Ausdruck „Streetphotography“ könnte mit etwas Vorbehalt als Beschreibung für das Schaffen Moukhins dienen. Er nimmt tatsächlich seine Kamera und geht hinaus auf die Straßen Moskaus. So ist eine Serie von Stadtansichten aus der zweiten Hälfte der 1990er Jahre tatsächlich eine seiner meistbeachteten Arbeiten. Allerdings liegt die Essenz der Arbeiten nicht im Ort der Aufnahmen begründet. Der Begriff „Straße“ erhält eine weitere Bedeutung und umfasst alles, das außerhalb der Wohnung und des Ateliers des Künstlers liegt. „Auf der Straße“ beschreibt einen Ort, wo die Bilder ohne die Einmischung des Künstlers entstehen und wieder verschwinden, wo er nur ein zufälliger Betrachter einer endlosen Flut an visuellen Eindrücken ist. Im Russischen könnte man dieses Genre auch „Momentphotographie“ nennen, ein Ausdruck, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt wurde, als der Pictorialismus in einer ersten Glaubwürdigkeits-Krise steckte. Die Photographen der „Momentphotographie“ hatten zu jener Zeit, mit neuem technischem Equipment ausgerüstet, eine Methode gefunden, die es ihnen ermöglichte, ein wahrheitsgetreues Bild der Wirklichkeit wiederzugeben. Wo auch immer sie photographierten, auf der Straße, in Übersee oder auf dem Schlachtfeld, ihr Traum war es, das Charakteristische ihrer Zeit einzufangen. Cartier-Bresson sagte, er interessiere sich nicht für die Photographie selbst. „Was ich aufnehmen will, ist der Bruchteil einer Sekunde der Realität“. Auch Moukhin geht es um jenen „entscheidenden Moment“, doch wenn man den Bildern von Cartier-Bressons Paris der 1930er Jahre Glauben schenkt, so erinnert uns Moukhins Moskau lediglich an das aktuelle Bild der Stadt, ihre Authentizität aber – oder wie Walter Benjamin sagen würde: ihre Aura – liegt woanders.

Einhergehend mit der Veränderung des ökonomischen und politischen Systems in Russland hat sich auch das äußere Erscheinungsbild radikal verändert. Dies geschah sehr schnell und unvorhersehbar: Bekleidung, Transport, Architektur und Außengestaltung, Beschilderung, Situationen und öffentliche Atmosphäre waren auf einmal nicht mehr wiederzuerkennen.

Das wachsende öffentliche Interesse an den Veränderungen hat eine ganze Industrie hervorgebracht, die dokumentiert und die Bilder dieses Prozesses verbreitet. Die Photographie spielt eine

zentrale Rolle in dieser Industrie, Magazine und Zeitungen waren und sind gefüllt mit leuchtenden und aussagekräftigen Bildern von Leuten, Events und Situationen. Viele dieser Bilder flossen in die visuelle Mythologie unserer Zeit ein und wurden ihre Embleme. Diese Bilder haben in unserer Zeit in gewissem Sinne die Realität ersetzt, die ihrerseits ihre robuste Konstruktion eingeübt hat und in einem Strom von Information untergeht.

Vor diesem Hintergrund mag Moukhins Stil etwas altmodisch erscheinen: Er hielt an qualitativ hochwertigen Schwarz-Weiß-Abzügen fest, die gerahmt präsentiert werden. Normalerweise zeigt er seine Arbeiten in Serien oder thematischen Zyklen. Seine Helden sind oft Abstraktionen wie „Jugend“ oder „Stadtleben“ (ähnlich wie zu sowjetischen Zeiten), obwohl ich vermute, dass das durch Aufträge bedingt ist. Betrachtet man seine Photographien eingehender, so entdeckt man eine Vielzahl unterschiedlicher Personen, denen allerdings eines gemeinsam ist: Sie alle scheinen der Zeit entrissen. Es sind zeitlose Frauen mit Taschen, hart arbeitende Proletarier, ordengeschmückte Veteranen, die ihr Heldentum überlebt haben. Seine Jugend scheint zu optimistisch zu sein, als ob ihr alle Wege offen stünden. Selbst wenn er modische Leute fotografiert, scheinen sie zu kinematographisch und an bestimmte Personen angelehnt.

Moukhins Stadt erinnert auch nur leicht an Luzhkovs Moskau. Er ruft mehr seine eigenen Monumente in Erinnerung: eindrucksvoll, aber nicht in der Lage den gnadenlosen Zeitfluss aufhalten zu können, der sich in von den Wänden fallenden Ziegeln offenbart, wie auch dem kaputten Pflaster oder den ideologischen Symbolen darauf, über die man noch immer geht.

Moukhins Photographien, wie jene der „Bänke“, beschreiben das Fehlende, Verlorene, Ausgelassene und ihre Anziehungskraft kann vielleicht durch diesen Mangel erklärt werden. Der Betrachter versucht in ihnen den Blick des Photographen, der in der Dichte des Lebens das abwesende Subjekt sucht, nachzuvollziehen.

Die russische Subkultur, die, wie bereits eingangs erwähnt, an den Randzonen der Realität „Bedeutungsüberschüsse“ produzierte, war als Phänomen nicht einzigartig. Die Wirklichkeit hatte die Form eines lückenlosen Konzepts angenommen, und zwar auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs. Die Entwicklung der russischen Kunst verlief überraschend symmetrisch zu jener im Westen. Nicht nur in Russland, sondern weltweit wandelte sich das Paradigma der Realität einhergehend mit den Veränderungen des geopolitischen Systems in den 1990er Jahren.

Heute sollte ein Künstler nicht nur „Bedeutungsüberschüsse“ produzieren, ist es doch absolut unklar geworden, wo und wie sie angebracht werden, und was durch den Überschuss definiert werden sollte. Im derzeitigen Stadium der Moderne wird Kunst mehr und mehr als etwas beachtet, das im endlosen Fluss der Realität nur durch ihre Anwesenheit ein paar Zonen der Echtheit markiert. Entscheidend ist der Hinweis auf eine Abwesenheit, weil Abwesenheit hier sehr viel zuverlässiger ist als Besitztum.

Im Beibehalten dieses Kunstkonzepts nimmt Moukhins Photographie überzeugend ästhetischen Wert an, wird zeitgenössisch und thematisch. Unglaubliches geschieht: Ein russischer Photograph wird in die Metropolen der Welt eingeladen, um nicht was dort ist zu photographieren (und auch schon bekannt ist durch die Arbeiten der größten Meister der Photographie), sondern das Abwesende. Nur so kann ich das Phänomen der Projekte Moukhins in Paris und Wien erklären.

In meiner Beschreibung von Moukhins Kunst habe ich noch einen Widerspruch offen gelassen. Wenn Moukhins Photographie kein authentisches Bild der Wirklichkeit produziert, wo liegt dann ihre künstlerische Ehrlichkeit? Was hat sie an sich, das den Betrachter fesselt und ihr glauben lässt? Eine Antwort auf diese Frage gibt Roland Barthes in seiner „Camera Lucida“. Er schrieb, dass die Echtheit einer Photographie nicht in ihrer Fähigkeit liegt, die äußere Erscheinung der Wirklichkeit wiederzugeben, sondern in ihrer Gabe, die Unveräußerlichkeit von etwas Zeitlichem zu bestätigen. Ich verstehe die Wahrhaftigkeit gegenüber dem Leben in Moukhins Photographien in diesem Sinne: Sie sind ein wahrhaftiger Hinweis auf das abwesende Subjekt und das kollektive Bedürfnis, es in der Realität zu finden.

PHOTOGRAPHER IGOR MOUKHIN AS A CONTEMPORARY ARTIST CONSTANTIN BOKHOROV

While working in Vienna in May-June of 2002 Russian photographer Igor Moukhin produced a series of photographs that were shown at the Krinzinger project art gallery. These pieces that revolved around the Austrian capital could be described as a genre of 'street photography' (in the style of Henri Cartier-Bresson). Of course, the western viewer is very familiar with the rules of the genre and is able to evaluate works of Moukhin from a local point of view. My goal in this text is to comment on Moukhin's street photography as a remarkable phenomenon within the Russian art scene and to explain the roots of its international acclaim.

There is a certain difference in the usage of the word "art" and "artists" in Russian and in the other European languages. If a person produced outstanding results in his craft he is called an artist in Russian as well. But this usage has an indirect figurative meaning. A very good photographer, a master, is a photographer all the same. And this is not only true in Russian. The misunderstanding is especially old in relation to the sphere of photography. It is part of a discussion with a century-long history. Photography has always aspired to something bigger than the technical medium of reproduction. In Russia it dates from the second half of XIX century, beginning with S. Levitsky's picto-realism. In a country where entrepreneurship was limited and the state instituted ideology (even the church was administered by the state beginning with Peter the Great) photography was always a hostage of various formalities and was thus unable to enter the realm of free arts.

Perhaps, the radicalism of the Russian avant-garde can be mainly explained by the natural wish to extend the limits of administrative formalities rather than by the rebellion against language. Photography crossed the threshold of art institutions only after the victory of the proletarian revolution when nobody governed art but quite opposite: art took on a commitment to support the new social order. Then there was no time for bureaucratic formalities. More importantly, in the works of photographers such as A. Rodchenko and B. Ignatovich, art was more art than in the painting of members of AHRR (the union of Russian revolutionary artists).

Painting was committed by the power to attend to new ideology and was elevated to the status of art while photography was sent out into the real world to document life of the country. Photography in the Soviet era meant mimicking reality. In the 1980s, Soviet reality had eventually taken shape and a photographer with even the most modest artistic ambitions, i.e. who wanted to visualize changes in the image of the world, did not have any room for creative activity.

In the late phase of the Soviet era the only sphere where photography with art ambitions could find material to draw from was the artistic underground, or unofficial art. Underground artists using its marginal position began fabricating surplus meanings to add to reality. This could be best illustrated with the art of Francisco Infante. He created artificial objects and structures (kind of mirrors and lenses) which, when added to the landscape changed its geometrical characteristics and generated an illusion of horizontal parallax, or duplication of sky, or distortion of homogenous space. The effects were documented and subsequently exhibited as photos which he called 'artifacts'. A similar surplus meaning created to complement reality were the actions of performance groups such as "Collective actions" or "Nest" which also were photographed. Without leaving their position of 'documenters' of reality, photographers became initiated into the mystery of art, picturing the production of surplus meanings. Igor Moukhin emerged from this art circle.

There were a number of underground conceptual artists in whose photography the creation of surplus meanings bore an impalpable mental character. Monastyrsky and Makarevich, for instance, shot Soviet sculpture (VDNH fountains or bas-reliefs at the Novocuznetskaya metro station) but with direct conceptual intention. Igor Moukhin's project of "Monuments" in the late 1980s can be regarded as a development of the same practice. This is a big series of photographs, similar in style to Friedlaender, depicting sharply foreshortened and heavily fragmented Soviet monumental and park sculptures. Another characteristic feature was the meticulous interest in its surface and small details bearing the most visible signs of its ruin. Made by a newspaper reporter, it would be evidence of the park administration's negligence and the vandalising attitude shown by several citizens which was criticized strongly in Soviet time and was an object of public satire. In Moukhin's conceptual photography the fact assumes another meaning, namely, the deconstruction of decrepit totalitarian ideology which even prompted V. Tupitsyn to call him a sots-artist. Though his work is very close to sots-art strategies, its artistic qualities transcended conceptual minimalism and pointed to another line of development in Moukhin's art.

In 1994 XL Gallery showed Moukhin's project "Benches: transformations for the future". It elaborated the style of "Monuments" without being sots-artistic. It's remarkable for its distinctive anthropology. Moukhin shot numerous empty or even broken benches in various locations. These objects as well as the sculptures strike with the bizarre Soviet design and decoration but at the same time they are very concrete and utilitarian: their dimension, shape, environment and usage all suggest the presence of human beings. It seems the benches speak about the absent subject whose image was deeply embedded in Soviet culture but was never brought to life. The project showed the subject of ideology that outlived it in the form of its absence.

For this time it was very important that this project brought closure to an ideological discourse proposing something else. Russian art was going through paradigmatic changes when the aesthetic of underground yielded to the active pressure of new generation. The changes were happening in a dramatic manner and I agree with Diane Neumair's comparison who wrote in the catalogue for "Benches" that "like most park benches art at that time was in an ideological and material crisis".

For us it is important that on the Moukhin's benches his hero appeared, the person who is absent, who was never understood and photographed during the Soviet period. He was captured and shot for the new art in the shapes of broken benches. After the "Benches" there was nothing else left for Moukhin to do except go searching for him in the street.

The term 'street photography' can be used to describe what Moukhin is doing only with a certain reservations. He actually takes his camera and goes out into the streets of Moscow. In fact his most acclaimed series from the second half of the 1990s were shot in the city. But the essence of his art is not to be found in the location of his work. 'Street' in this case has a broader sense; it is everything that does not relate to the home and studio of the artist. 'In the street' means where images emerge and disappear without the artist's involvement, where he is only a fortuitous observer of the endless flow of visuality. In Russian this genre can also be called 'momentary photography', a term that was introduced in language at the beginning of 20th century when pictorialism was undergoing a serious crisis of authenticity. In the 'momentary photography' of that time, photographers equipped with new technical means had found a method that permitted them to render true image of reality. Wherever they shot: in the street, overseas, or at the battle ground their dream was to capture the character of their time. Cartier-Bresson said that he was not interested in the photography itself. "The thing I want is to capture a fraction of a second of reality". Formally speaking

Moukhin is also trying to capture the 'decisive moment' but if we believe what we see on the photographs of Cartier-Bresson's Paris of the 30s, Moukhin's Moscow only reminds us about actual image of the city, but its authenticity or, to use Walter Benjamin's term, aura lies elsewhere.

With the transformation of the economical and political system in Russia all outside decorations have changed radically. This has happened surprisingly quickly and unpredictably: clothes, transport, character of architecture and outdoor design, visual signs, situations, and public atmosphere – have all become unrecognizable.

It was extremely interesting to watch these changes take place To raise, stimulate, and use the interest of the public in the transformations that were underway brought forth a whole industry that documented and promote images of this process. Photography is playing an important role in this industry. Magazines and newspapers were filled with bright and expressive images of people, events, and situations taken from the thick of things. Many of them entered the visual mythology of our time and became its emblems. In our time image has in a sense substituted reality that has lost its solid construction and drowned in the flow of information.

Against this background Moukhin's style looks a bit obsolete. He adhered to black-and-white prints in frames of very high hand-made quality. Usually he shows his photography in series or in thematic cycles. His heroes are often such abstractions as 'youth' or 'life of the city' (similar to Soviet times), though I suspect that this is conditioned by commissions. If to study his street photography in depth a variety of different persons can be found, though with one common feature: they all are taken out of time. These are eternal women with bags, hard-working proletarians, veterans with awards of an unexciting state who outlived their heroism. His youth seems too optimistic as if all 'ways are still open' to it. Even if he shoots fashionable persons they seem too cinematographic and evoke somebody in particular.

Moukhin's city also only slightly reminds one of Luzhkov's Moscow. It recalls more his own monuments: impressive but not able to stem the merciless flow of time which reveals itself in plaster falling from the walls, the broken pavements and the ideological symbols still wallowing under one's feet.

These photographs such as his "Benches" convey the impression of something missing, something lost, something omitted and their magnetism can probably be explained by this lack. The viewer is trying to trace in them the look of photographer seeking in the thickness of life the absent subject.

The Russian underground which, as I've said, had been producing surplus meanings on the margins of reality was not unique. Reality had assumed a completed concept not only at one side of the 'iron curtain' but at the other as well. The development of art in Russia was surprisingly symmetrical to that of the West. In the 1990s with the changes in geopolitical system, the paradigm of reality became different not only in Russia but world-wide.

To respond to the times an artist should not only add the surplus meanings, as it has become absolutely unclear where and how to add them, and what should be defined by this surplus. At the present stage of modernity art is increasingly regarded as something which in the endless flow of reality just marks by its presence some zones of authenticity, even by the indication of absence because absence here is much more reliable than possession.

In keeping with this conception of art, Moukhin's photography takes on convincing aesthetical value, becoming contemporary and topical. Unheard-of things happen! A Russian photographer is invited to the world's cultural capitals to shoot not what there is (and is well known after the works of the greatest masters of photography) but what is absent. It is only in this way that I can explain the phenomenon of Moukhin's Paris and Vienna projects.

In my description of Moukhin's art I have left one contradiction unresolved. If Moukhin's photography does not produce an authentic image of reality, as it is, what is the criteria of its artistic honesty? What is in it that attracts the viewer's gaze and makes the viewer believe them? One answer to the question is given by Roland Barthes in his "Camera Lucida". He wrote that the authenticity of the photographic image does not lie in its capability to render an outward appearance of reality but in its gift to confirm the inalienability of something in time. I understand the truthfulness to life in Moukhin's photographs in this sense: they are truthful evidence of the existence of the absent subject and of the collective necessity to find it in reality.

ABBILDUNGEN / IMAGES











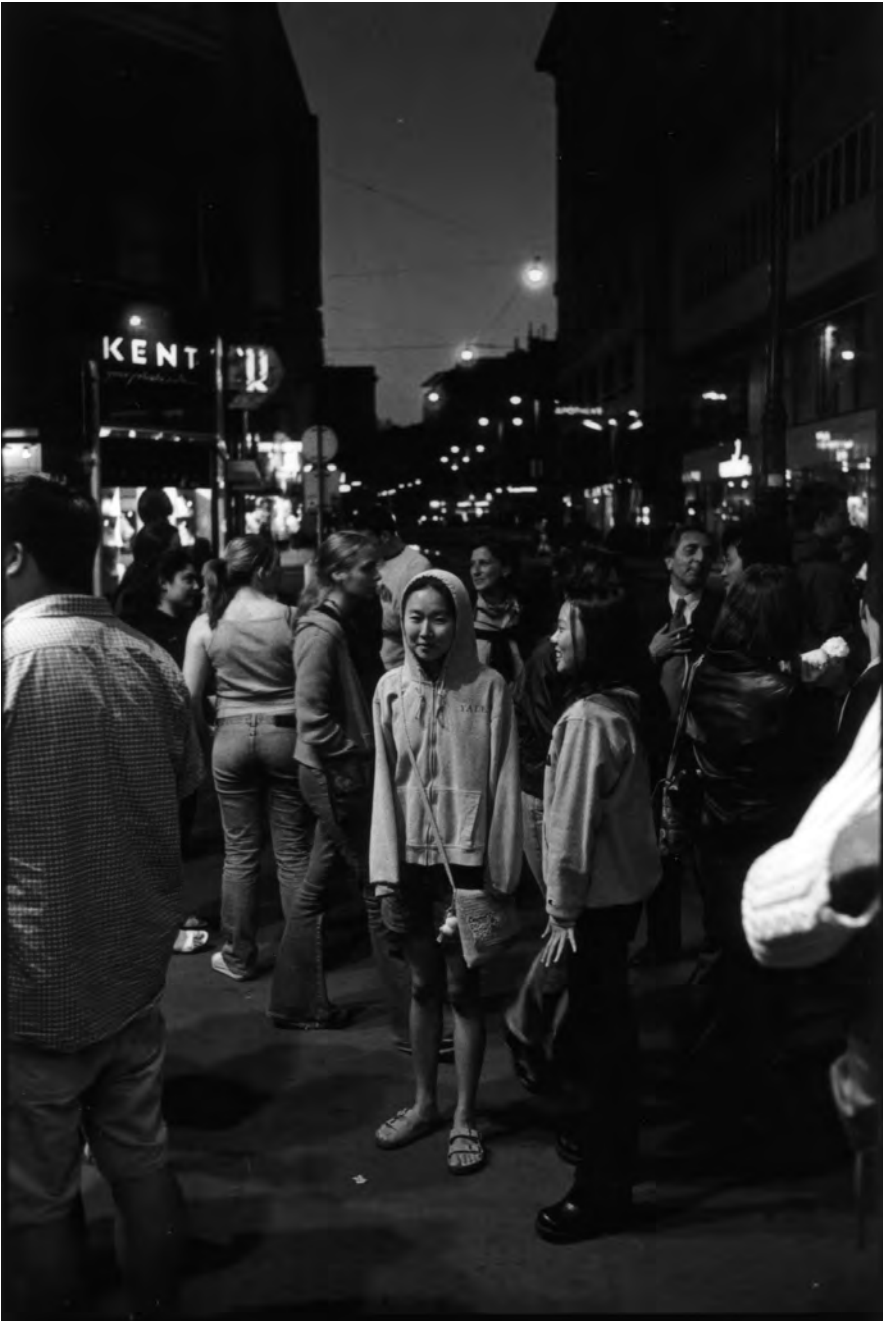




















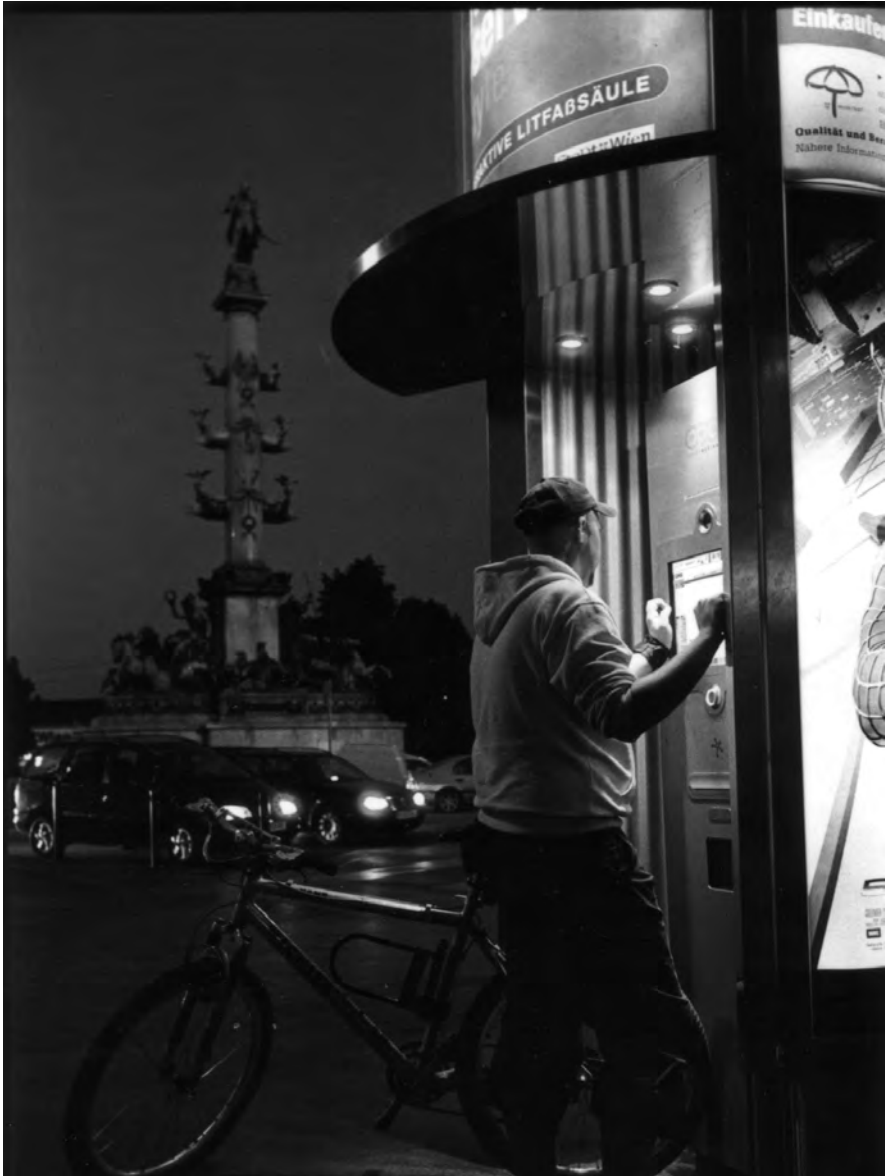
























































BIOGRAPHIE / BIOGRAPHY

IGOR MOUKHIN

1961 in Moskau geboren / *born in Moscow*

Seit 1993 Mitglied der Vereinigung der russischen Fotokünstler

Since 1993 member of the Russian Photo-Artist Union

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS (* Katalog / catalogue)

1987 „For the young about the young“, Moscow State University club, Russia **1988** „I.Moukhin“, Uralmash Works club, Sverdlovsk, Russia **1989** „I.Moukhin“, Photo-Gallery, Kuybyshev, Russia **1989** „I.Moukhin“, Photo-Reporter's Club, Ukhta, Russia **1990** „I.Moukhin“, Interfoto Gallery, Leningrad, Russia **1993** „A Study of Soviet Monumental Art“, Photo-Gallery, Yoshkar-Ola, Russia (booklet) **1994** „Benches: Transformation for the Future“, XL Gallery, Moskau **1995** „40 Photographyes“ Revolution Museum, Moscow, Russia (catalogue) **I** „Vision of Russia“ Grote Kerk, Naarden Fotofestival, Naarden. Netherlands *** 1996** „Life in the City“, Latvian Museum of Photography, Riga, Latvia **I** „Changing Landscape“, „Gallery of Moscow“ (Photobiennale-96), Moscow, Russia *** 1997** „Moscow. Moscow“, „Slepenais experementa“ club, Riga, Latvia **I** „Soviet Epoch: Benches and Monumentes“, Photohouse, Riga, Latvia **I** „Crossing“, Goethe Institute, Moscow **I** „Park Kultury. Memory“, International Festival KUKART-III, Reserve Palace, Tsarskow Selo **I** „V. Siomin & I. Moukhin: Contemporary Russian photography“, The Camera Obscura Gallery, Denver, USA **I** „Moscow: city & people“, LEK, Ljubljana, Slovenien *** I** „I. Moukhin“, Galeria Gerulata, Month of photography, Bratislava, Slovakia *** 1998** „Young People in the Big City“, Manege (Photobiennale '98), Moscow, Russia *** I** „Moscow la Jenne“, Bibliotheque Elsa Triolet, Pantin, France *** I** „Moscow“, MJC du Lau, Pou, France **1999** „Igor Moukhin“, Galerie Carré Noir, Paris **I** „Non Stop“, XL Gallery, Moscow **I** „Playground“. M.Guelman gallery, Moscow **I** „Girls“. XL Gallery, Moscow *** 2000** „Paris.“, Galerie Garre Noir, Month Of Photography, Paris **2001** „Moscow Light“, National museum for architecture A.V. Stchoussev, Moscow **2002** „Moscow – Paris“, Moscow House Of Photography *** I** „Moscow“, International photography festival, Pingyao, China *** I** „Nizniy Novgorod“, Photofestival PRO-Zrenie, Nizniy Novgorod *** I** „Provinzia: Nigniy Novgorod“, XL Gallery, Moscow *** 2003** „Wien – Moskau“, Krinzinger Projekte, Wien *** I** „Contemporary Russian Photography“, Anahita Gallery, Santa Fe **I** „Moscow-Paris“, Stroganovsky Palace, Russian Museum, St. Petersburg **I** „Moskauer Jugend im 3. Jahrtausend“, Kulturbrauerei, Berlin **2004** „Igor Moukhin - Contemporary Russian Photography“, Camera Obscure Gallery, Denver **I** „I. Moukhin. Visions of Contemporary Russia“, Hatton Gallery, Colorado State University, Fort Collins **I** „Province. Holiday in Nizhni Novgorod“, Museum “Simbirsk Photography“, Ulianovsk

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS

1986 „Photo-86“, Malaya Gruzinskaya, Moscow, Russia **I** „Photo-87“, Malaya Gruzinskaya, Moscow, Russia **I** „Representation“, Hermitage Association, Moscow, Russia **1987** „Contemporary Soviet Photography“, Museum for Fotokunst, Odense, Denmark **1988-1989** „Say Cheese! – An insight info Contemporary Soviet Photography 1968-1988.“, Comptoir de la Photographie, Paris, France **I** Portfolio Gallery, London, UK **I** Museum of Photographic Arts, San Diego, USA **I** Museum of contemporary Photography, Chicago, USA **I** Museum of cinema, Moscow **1989** „Russian Show“, Soho Photo Gallery, New York, USA **I** Art Museum, Cheboksary, Russia **I** „Photo-Bridge“ Club of avantgardists, Moscow, Russia **I** „150 years of Photography“ Central Exhibition Hall (Manezh), Moscow, Russia **I** „Exposition Des Photographes Sovietiques“, Theatre

de Cherbourg, France **1990** „Looking East“, Image Gallery, Aarhus, Denmark | „Towards Culture and Recreation“, Kashirka Exhibition Hall, Moscow, Russia **1991** „Changing Reality“, The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. | „Photo Manifesto. Photography of Perestroika“, Museum of Contemporary Art, Baltimore and Long Island University, Fine Arts Gallery, South Hampton, USA | „Russia-USSR 1914-1991“ Change-ments de regards, Paris. France * | „Foto Forum“ Zurich, Switzerland - Moscow, Russia **1992** „Premiere Fotografie“, Gallery du Jour, Paris * | „Aktuelle Kunst und Fotografie aus Moskau“ Gallery Albrecht, Munich, Germany | „Litsa (Faces)“, Contemporary Portrait Photography from Russia, Belorussia and Ukraine, Foundation CIRC, Amsterdam, Netherlands * | „Experiences Photographiques Russes“, Atrium de Grand Ecran (Mois de la Photo a Paris) Paris, France * | „2nd International Foto-Triennale“, Esslingen, Germany * **1993** „A la recherche du pere“, Espace Photographique de Paris, France | „What Am I? The Art of Making a Choice“, Shkola Gallery, Union Gallery, Moscow * | Presentation of the Photographic Museum Collection, Rosizo State Museum, Moscow, Russia | „Monuments: Transformation for the Future“, I.C.I., New York and Central House of Artists, Moscow | „New Territories of Art“ Art Museum, Krasnojarsk, Russia **1994** „Art of contemporary Photography – Russia, Ukraine, Belorus“ Central House of Artists, Moscow * | „Who is Who: Celebrities of the new Russia“, Exhibit of photo portraits, Central house of Actors, Moscow | „Le Sault dans le Vide“, Central House of Artists, Moscow | „Kunstlerportrait“, ACD/TEATRO, Moscow, Russia | „Monuments and Memory: Reflections on the former Soviet Union“, The Gallery of Sacred Heart University, Connecticut, USA * | „Sense of Surface: Laying Covers“ Central House of Artists, Moscow * **1995** „Neue Fotokunst aus Russland“, Series of exhibitions in Karlsruhe-Badischer Kunstverein, Frankfurt-Karmeliterkloster, Düsseldorf-Wirtschaftsmuseum und Herten-Fototag, Germany | „Kunst im Verborgenen – Nonkonformisten Russland 1957-1995“, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, Dokumenta-Halle Kassel, Staatliches Lindenau-Museum Altenburg * | „New Russian Photography – 10 Photographers“, Museum of Art, Tampa, Florida, USA | „Werkstatt Moskau – Zeitgenössische Fotokunst“, Akademie der Künste in Berlin | „Five years later“ Mounth of Photography, Bratislava, Slovakia * | „Night over Asia“, The Swedish exhibition center, Goteborg, Sweden * | „5th anniversary of M. Guelman Gallery“, Moscow, Russia * | „About Moscow“, Moscow Gallery, Moscow, Russia **1996** „Recent Acquisitions of Photography“, The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., USA | „Anti-fascism & Anti-Antifascism“, Contemporary Art Center, Moscow * | Biennial of International Photography, Photographic Center of Skopelos, Greece * | „Kompromat“, M.Guelman Gallery, Moscow, Russia | „Moscow Today“, Photobiennial-96, Small Manezh, Moscow, Russia * | „Russia: Chronicles of Change“, Southeast Museum of Photography, Daytona Beach * | „IV St. Petersburg Biennial“, State Museum of St. Petersburg History, St. Petersburg, Russia * **1996-1997** „Russian Photographers. Renewal & Metamorphosis“, The M.I.T. Museum, Fitchburg Art Museum * **1997** „Moscow in works of Russian and foreign Photographers“, Manege, Moscow * | „Photoproject 1994-1996“, Central Artist House, Moscow | „Photoestafeta: from Rodchenko until now“, Gallery A3, Moscow | „Russia: Chronicles of Change“, Washington Center for Photography, Washington D.C., USA * | „Moscow Today“, Baku, Azerbaijan | „Russia: Reality and Dreams“, Russian Culture Centre, Budapest * | „Cetinjski biennale III“, Cetinje, Montenegro * | „The Russian image“, G. Ray Hawkins Gallery, Santa Monica, USA | Nonconformist art from the Soviet Union, Russian art in 15 fortunes, Mucsarnok (Kunsthalle), Budapest, Hungary | „Point de ville europeens“. Maison Europeenne de la photographie, Paris, France **1998** „Manliness“, Institute of Contemporary Art, Moscow | „Photography from the collection“, the Museum of Modern Art, New York | „Photobiennale 1998“, Moscow * | „The best Photography of the Year“, Central House of Artist, Moscow * | „The Human

Experience: 20th Century Photography“, Center for the Visual Arts, Denver, USA | From The Paul Harbaugh Family collection, Denver art museum, Denver, USA | „1917 - 1991, La photographie sovietique miroir de son temps“, Pavillon des Arts, Paris, France **1999** „Russia in Transition 1978-1998“, Leice Gallery, New York | „After the Wall“, Moderna Museet, Stockholm | Slide show at „Visa pour l'image“ festival, Perpignan, France | „Aufbruch – Die neue russische Fotografie“, Vestisches Museum Recklinghausen, Germany **2000** Photobiennial, Moscow **2001** „After the Wall“, The Ludwig Museum Budapest, National Galerie im Hamburger Bahnhof, Berlin * | „Moscow in 1920 – 2000“, Russian House, Berlin, Moscow Museum of Contemporary Art | „Moscow: Paradise“, Galerie Krinzinger, Salzburg * **2002-2003** „Körpergedächtnis. Unterwäche einer sowjetischen Epoche.“ St. Petersburg, Moscow, Krasnoyarsk, Wien * **2002** „Moscow: Paradise“, Galerie Krinzinger, Wien * | „Davaj, Davaj“ Postfuramt, Berlin. MAK, Wien * | „Idea photographic: After Modernism“ Museum of Fine Arts. Santa-Fe, USA * | „5x5=25“, Gallery Gmurzinska, Köln, Germany **2003** „Russian photography-retrospective“, The Reykjavik Art Museum | „Moscow: Paradise“, Galerie der Stadt Wels * | „Seasons of Russian photography“, Palazzo Arese Borromeo, Cesano Maderno, Milan | „Moscow City“, M&I Wallace Art Gallery, Columbia University, New York **2004** „Russische Fotografie 1920-2000“, Stadtarchiv/Stadtmuseum Innsbruck, Austria | Photobiennale 2004, The Fifth International Photography Month in Moscow

SAMMLUNGEN / COLLECTIONS

The Museum of Modern Art, New York | The Jane Voorhees. Zimmerli Art Museum, New Jersey | Maison Europeenne de la Photographie, Paris | Fonds National d'Art Contemporain, Paris | The Museum Moscow House of Photography, Moscow | Ministry of Culture of Russian Federation, Moscow | Moscow's History Museum, Moscow | Museum of Contemporary Art „Tsaritsino“, Moscow | Museum of Photographic Collection, Moscow | Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin | The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. | Denver Art Museum, Denver | Southeast Museum of Photography, Daytona Beach | Latvian Museum of Photography, Riga | Victor Barsokevitch Photographic Center, Kuopio | The Navigator Foundation, Boston | Fine Art Museum, Santa Fe | Wien Museum, Vienna | And Private collections

BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY

1988 Eerikainen H. & Eskola T., TOISINNAIJAT (Seeing things differently, The new Soviet Photography), Helsinki, Sn-Kijat Oy (p. 2 - 10) | „Say, Cheese! An insight into Contemporary Soviet Photography 1968 - 1988“. Paris, Edition du comptoir de la photographie (pp. 146 - 149) **1990** Photographic art in Russia. Moscow, Planeta publishing house (pp. 394 - 396) **1991** Photo Manifesto. Contemporary photography in the USSR. Pub. Steward, Tabori & Chang, N.Y., (pp. 154 - 158) | Changing reality. Receipt Soviet Photography by Leah Bendavid Val, Washington D.C., Starwood Pub. (pp. 89-91, 98, cover) | Strelez (Paris - New York - Moscow) _2 (66) pp. 274-278, „Two views from one window“. The Washington Post, May 1. **1992** Agnes B. „Premiere Photographie“ Paris (pp. 94-95) | „2 Internationale Fototriennale Esslingen 1992“, Edition Cantz (pp. 214 - 216) | V.Esders. „A la recherche du Pere“ Paris-Audiovisuel | B.Moynahan. „The Russian Century. A Photographic History of 100 Years“, Random House, N.Y.(pp. 274-275) | Litsa Contemporary Portrait Photography from Russia, Belorussia and Ukraine; Foundation CIRC, Amsterdam, (pp. 4, 74-77) **1993** Month of Photography – 93, exhibition catalogue, Bratislava, Slovakia (p. 122) | Respublika, Ioshkar-Ola, October 13 (p. 6) **1994** Moscow Times Weekend, March 26, (pp. 1, 15-18) | Retikuljazija (The Photogra-

phic Herald _1 (22), Russia, (pp. 6-7) | Segodnja (Today) April 12 | Art Journal, vol. 53, USA (pp. 10, 11, 26, 27) **1995** „Contemporary Photographic art from Moscow“ Prestel, München-N.Y. (pp. 11, 12, 16, 78- 81, 119) | „Kunst im Verborgenen. Nonkonformisten Russland 1957-1995“ Prestel, München-N.Y. (pp. 172-173, 240) | „Fotofestival Naarden“, Focus Pub. BV (pp. 10, 16) | Werkstatt Moskau, Zeitgenössische Russische Fotokunst, Akademie der Künste (pp. 16, 17, 23) | „Month of photography“ Fotofo, Slovakia (p. 45) | „Russkaja fotografija“ cat., Moscow (pp. 10-12, 88-104) **1996** „Retrospect, Biennial of international photography“, Photographic center of Skopelos (pp. 84,85) | Fotobiennale - 1996, Moscow, catalogue (pp. 20, 25) | „Antifascism & Anti-antifascism“, Moscow, catalogue (pp 28 - 29) | „Russia: chronicles of change“, Daytona Beach Community College (pp. 16, 17) | „Bisnes & Baltija“ Oct. 23, _ 209 | Obtscaja gazeta, March 7, _ 9 **1997** „Guide. Cetinjski bijenale III“, Montenegro, Cetinje (p. 71) | „Month of photography“, Fotofo, Slovakia (pp. 48 - 51) | „L'histoire de Moscou a travers le regard des photographes russes et enragés“, Moscow (pp. 86-87) | „Moskva, mesto in ljudje“, Ljubljana, catalogue (pp. 24 - 31) | The Washington Post, G4, May 4 | The Denver Post, 8F, August 11 **1998** „Megapoles. Petite Planete“ Le Serpent a Plumes, Paris (pp. 177-184) | „Aufbruch. Die neue russische Fotografie“, Verlag Locher, Köln (pp. 68 - 71, 102) | „Avoir 20 ans Moscou“, Photographie d'Igor Moukhin, Editions Alternatives, Paris | „The best photography of the year“, Interfoto, Moscow (p.18) | „L'Humanite Hebdo“, France (pp. 28 - 29) | Photobiennale 98, Moscow - catalogue (pp. 97, 99, 168) **1999** Le Monde, 1 Mars 1999, „Portraits de villes, portraits de soi“, M. Guerrin | Moscow News #3, January 28, 1999, „Fin de siecle“ | 5 Internationale Fototage Herten, Bild Forum, Herten (pp. 70, 71, 154) **2002** „Idea photo-c: after modernism“ Santa Fe 2002 | „Aperture“ magazin summer N.Y. 2002 **2003** moscow:paradise, Krinzinger Projekte, Wien, (pp. 22-23)

ABBILDUNGSVERZEICHNIS PHOTO INDEX

Umschlag (vorne / hinten) / cover (front / back), Seite / Page:

17, 20–26, 28, 29, 31–50, 51 (oben / top), 52–59:

Wien / Vienna, 2002, S/W-Photographie / b/w photograph, Aufl. / ed. of 10, 30 x 40 cm

Seiten / Pages 18/19, 27, 30, 51 (unten / bottom):

Wien / Vienna, 2002, S/W-Photographie / b/w photograph, Aufl. / ed. of 5, 40 x 60 cm

IMPRESSUM / IMPRINT

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung „Igor Moukhin: Wien–Moskau“, 24. Mai bis 2. August 2003, Schottenfeldgasse 45, 1070 Wien, Krinzinger Projekte | © 2003, Krinzinger Projekte, Igor Moukhin, Peter Weiermair und Constantin Bokhorov | Herausgeber und Verleger: Krinzinger Projekte | Idee: Dr. Ursula Krinzinger | Katalog-konzept und -gestaltung: Severin Dünser | Redaktion: Severin Dünser | Lektorat: Severin Dünser, Eva Ebersberger | Ausstellungstechnik: Stanislaw Piwowarczyk, Tillman Kaiser | Druck: Druckerei Goldstein, Wien

This catalogue is published on the occasion of the exhibition „Igor Moukhin: Vienna–Moscow“, May 24 till August 2 2003, Schottenfeldgasse 45, 1070 Vienna, Krinzinger Projekte | © 2003, Krinzinger Projekte, Igor Moukhin, Peter Weiermair and Constantin Bokhorov | editor and publisher: Krinzinger Projekte | idea: Dr. Ursula Krinzinger | concept and design: Severin Dünser | editorial office: Severin Dünser | proof reading: Severin Dünser, Eva Ebersberger | technical assistance: Stanislaw Piwowarczyk, Tillman Kaiser | print: Druckerei Goldstein, Vienna





Mit freundlicher Unterstützung durch KULTURKONTAKT AUSTRIA

