

ie Wahrnehmung
menschen war in der Fr
ühe noch von allen Sin
nen geprägt. Unsere Vorfahren
konnten Gefahren wie
Feuer, Tiere, ja sogar
Wasser auf weite Entfer
nungen nachahmen.
Die Augen stellen bis vor
unserer Zeitrechnung keine
so herausragende Rolle.

Wie der Mensch jedoch
innerhalb kürzester Zeit sein
Sinnespektrum auf den
Gesichtssinn konzentriert
hat, ist beeindruckend.

Heute braucht es schon eine
geballte Ladung Aftershave,
um unsere Geruchsnerven
zu aktivieren. Und auch das

heute nicht mehr in seinen
Fähigkeiten steckt so viel.

Was sind auf unsere Augen

noch überwiegend wichtiger
als auf die anderen Sinnesorgane.

Die Fähigkeit, mit den

Augen zu sehen, ist schlicht

unserer ganzen

Alltags. Ein Beispiel für die

schärfe der Gesichtssinn:

Die Augen jenes Sinnes-

organs, das groteskerweise

am schwächsten und

verletzlichsten von allen ist,

So werden Grenzen unserer
visuellen Aufnahmefähigkeit
bereits in frühester Jugend
sichtbar: wir brauchen

etwas, um die Netzhaut die
Trainierung zu erfordern.

Was uns bei raschem Hell/

Dunkel-Schwarz/Fast

blind macht und verschärft

hier auch der kleinste

Abstand im Auge sein

kannt, wird die Seele nur zu

gut. Deshalb schreibt die

Arbeitsmedizin bei manchen

Tätigkeiten Schutzbrillen

vor; wird in der Er
stets auf die richtige
Beleuchtung des A
platzes hingewiese

Auch die Comp
technologie hat mit
Entwicklung des E

nden in letzter

Zeit die Schutzbrillen

Auges ist die Vorar

für die Gesundheit

ganzen Organismus

ТОЧКА ЗРЕНИЯ. ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ. 90-Е ГОДЫ

Krönung

CYAN

MAGENTA

YELLOW

Die Krönung der Schöpfung
hat ihre Grenze

«Этот проект, антология визуальной поэзии 90-х годов, очень нужен русскому читателю. До сих пор еще нет такой антологии в России, и россияне практически не имеют доступа в мир новаций современной мировой визуальной литературы...»

Джеральд Янечек,
профессор русистики, Университет штата Кентукки (США)

«... при наличии достаточного количества изданий по современному изобразительному искусству и литературе данная сфера художественной деятельности (визуальные и манипулятивные тексты, конкретная поэзия) практически, в нашей культуре неизвестна... Хочу напомнить об уникальности подобного проекта по причине полнейшего отсутствия изданий, даже сведений об этом виде творческой литературно-визуальной деятельности на русском языке, в то время как в ней работает достаточно большое количество художников и литераторов.»

Пригов Дмитрий Александрович,
член российского ПЕН-Центра, лауреат премии им. А.С.Пушкина

«Если кратко охарактеризовать материал книги, все сводится к следующему: мы становимся свидетелями поэзии, которая является новой объективной материально-производственной деятельностью, которая экспериментирует над обычными вещами повседневной жизни.»

Энтони Фигалло,
гл. редактор «Папер Вирус Пресс» (Виктория, Австралия)

«Подобных проектов за последнее годы - при всем стремлении к подведению итогов десятилетия - единицы. Особенно острое ощущение новизны возникает от того, что таковая книга выходит в России...»

Жюльен Блэн,
директор Международного центра современной поэзии (Марсель, Франция), соорганизатор Международного фестиваля экспериментальной поэзии «Полифоникс»

«Составители и авторов антологии интересуют главным образом граничные явления поэзии: на стыке слова и изображения, слова и звучания. Как раз эти явления столь характерны для русского авангарда начала века и для современного западного и российского поставангарда... Эта книга несомненно является значительным вкладом в современную культуру.»

Сергей Бирюков,
председатель Академии Зауми, член Союза российских писателей, ст. науч. сотрудник Тамбовского госуниверситета им. Державина

**ТОЧКА ЗРЕНИЯ.
ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ:
90-Е ГОДЫ**

“Писать - это лишь отказываться от любой “точки зрения”... Пишут также потому, что, как всегда, недостаточно новых людей... И даже это очень глупо. Было бы решение: отказаться; просто-напросто: ничего не делать. Но для этого нужно обладать огромной энергией. И есть почти гигиеническая нужда в осложнениях...”

Тристан Тцара

“To write is just to refuse from a “point of view”... They write also due to the usual absence of new people... And even that is very stupid. There could be a decision: simply do nothing. To realize this one has to possess an enormous amount of energy. And there is almost a hygienic need in complications...”

Tristan Tzara

**ТОЧКА ЗРЕНИЯ. ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ: A POINT OF VIEW. VISUAL POETRY:
90-Е ГОДЫ. АНТОЛОГИЯ**
(Составление и общая редакция Д. Булатова) Кенигсберг, 1998 г. - 591 с.; 546 ил.

THE 90S. AN ANTHOLOGY
(Compilation and general edition by D. Bulatov)
Koenigsberg, 1998 - 591 p.; 546 ill.

Идея проекта и sci-art-составление антологии: Idea of the project and sci-art-composition:
Дмитрий Булатов **Dmitry Bulatov**

Общая редакция, визуальная аранжировка ретроспективной части, составление библиографии, диско-графии и веблиографии: General edition, visual arrangement of a retrospective part, compilation of bibliography, discography and webliography:

Дмитрий Булатов

Dmitry Bulatov

Компьютерный набор:

Дмитрий Булатов

Dmitry Bulatov

Сергей Михайлов

Sergey Mikhailov

Перевод, консультации, корректировка текстов, обеспечение процесса: Translation, consultations, correction of texts, "securing" of the process:

Инна Тигунцова

Inna Tigountsova

Сканирование:

Виктор Лозовенко

Victor Losovenko

Дмитрий Булатов

Dmitry Bulatov

Оригинал-макет подготовлен:

Виктор Лозовенко

Victor Losovenko

Дмитрий Булатов

Dmitry Bulatov

Фото:

Антон Щербаков

Camera-ready copy:

Anton Scherbakov

Victor Losovenko

Корректировка текстов:

Сергей Михайлов

Photography:

Sergey Mikhailov

© Симпллиций, 1998 г.

© Статьи и визуальные произведения.

Коллектив авторов, 1998 г.

© Simplisii, 1998.

© Theoretical and visual works.

Group of authors, 1998.

Все права сохранены. Название антологии, тексты, биографии, фотографии и визуальные произведения являются собственностью литературной организации "Симпллиций", авторского коллектива и защищены в соответствии с Актом об авторском праве, Designs and Patents Act, 1988. No part of this work may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in Russia, in any form or by any means, without the written permission of the editor. Exceptions are allowed for brief announcements in чеснике кратких анонсов в газетах и журналах, а newspapers, magazines, in radio shows and TV. Any также на радио и телевидении. Нарушение авторских прав преследуется по закону. По всем вопросам обращаться по адресу: 236040 Россия, Калининград, Ленинский проспект 77."Б"-3. Литературная организация "Симпллиций". tel.(0112) 435192

All rights reserved. The title of the anthology, texts, biographies, photographs and visual works are property of the literary organization "Simplicii" and the group of authors in accordance with the Copyright, Designs and Patents Act, 1988. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in Russia, in any form or by any means, without the written permission of the editor. Exceptions are allowed for brief announcements in newspapers, magazines, in radio shows and TV. Any violation of the Copyright, Designs and Patents Act is prosecuted. Any enquiries concerning reproduction should be sent at the address: Literary organization "Simplicii", 77."B"-3 Lenin Avenue, Kaliningrad 236040, Russia.

tel. (0112) 435192

АРХИВ ЭКСЦЕНТРИРОВАННОГО ИСКУССТВА
НЕМЕЦКОЕ ОБЩЕСТВО
“КУЛЬТУРНЫЕ КОНТАКТЫ - КАЛИНИНГРАД”
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
(КАЛИНИНГРАДСКИЙ ФИЛИАЛ)

**ТОЧКА ЗРЕНИЯ.
ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ:
90-Е ГОДЫ**

Составление и общая редакция
Дмитрия Булатова

Симплиций
Калининград - Кенигсберг
1998

Содержание

Вступление.....	7
Клаус Петер Денкер. Визуальная поэзия: проблемы и свободы жанра	13
Джереми Адлер. Непрерывность традиции визуальной поэзии.	
Типология и систематика фигурных стихов.....	16
Карл Риа. Дада визуально. Дикая типографика, оптофонетическая поэзия, визуальные стихи и т. д.....	24
Петер Шинкович. Леттризм, графемная живопись и другие предтечи современного визуального письма.....	30
Франц Мон. Думая о пиле.....	35
Зигфрид Й. Шмидт. От конкретной поэзии к концептуальной поэзии.....	41
Карло Беллоли. Визуальная поэзия. Заметки по поводу.....	43
Дитрих Мало. Глас слова - концепции между визуальной поэзией и флаксусом.....	47
Бернар Айдсик. Voix! Voie? О современном поэтическом перформанссе.....	51
Ричард Костелянец. Бук-арт и альтернативный опыт чтения.....	57
Дмитрий Пригов. Книга как способ нечитания.....	61
Кен Фридман. Партитура как творческий метод.....	63
Хайнц Гаппмайр. К вопросу об эстетике визуальной поэзии.....	69
Всеволод Некрасов. “Выражаясь по-теперешнему, хотелось лирического конкретизма”	71
Сергей Бирюков. “Ведь поэты рисуют...”/О визуальной поэзии в России/.....	75
Ры Никонова. Слово - лишнее как таковое.....	79
Дик Хиггинс. Стратегия визуальной поэзии: три аспекта.....	84
Эдуардо Кац. Голографическая поэзия и будущее экспериментальных поэтов.....	93
Дмитрий Булатов. Визуально-поэтическая идея. Реконструкция архива.....	102

Содержание

Фернандо Агуяр (Португалия).....	113	Хайнц Гаппмайр (Австрия).....	237
Джереми Адлер (Англия).....	117	Пьер Гарнье (Франция).....	241
Бернар Айдсик (Франция).....	121	Ильза Гарнье (Франция).....	245
Анна Альчук (Россия).....	125	Антонио Гомес (Испания).....	249
Хартмут Андрючук (Германия).....	129	Александр Горнон (Россия).....	253
Авелино де Араухо (Бразилия).....	133	Педро Хуан Гутьерес (Куба).....	257
Витторе Барони (Италия).....	137	Гульермо Дайслер (Германия).....	261
Марсель Безерра (Бразилия).....	141	Клаус Петер Денкер (Германия).....	265
Дитмар Бекер (Германия).....	145	Марчелло Диоталлеви (Италия).....	269
Карло Беллоли (Италия).....	149	Карла Заксе (Германия).....	273
Джон М. Беннетт (США).....	153	Хартмут Зоргель (Германия).....	277
Карла Бертола (Италия).....	157	Хуан М. Каллеха (Испания).....	281
Сергей Бирюков (Россия).....	161	Добрица Камперелич (Югославия).....	285
Гюи Блеюс (Бельгия).....	165	Агусто де Кампос (Бразилия).....	289
Жюльен Блэн (Франция).....	169	Харольдо де Кампос (Бразилия).....	293
Ненад Богданович (Югославия).....	173	Жан-Клод Каньон (Канада).....	297
Жан-Франсуа Бори (Франция).....	177	Эдуардо Кац (США).....	301
Анна Боски (Италия).....	181	Георгий Кизевальтер (Россия).....	305
Иохим Бранко (Бразилия).....	185	Юрген Киршпель (Германия).....	309
Ханс Браумюллер (Германия).....	189	Карлфридрих Клаус (Германия).....	313
Алексис Брахо (Венесуэлла).....	193	Боб Коббинг (Англия).....	317
Хуан Бросса (Испания).....	197	Йорг Ковальски (Германия).....	321
Пауло Бруски (Бразилия).....	201	Дэвид Коль (США).....	325
Дмитрий Булатов (Россия).....	205	Корпа (Испания).....	329
Кристиан Бюрго (Франция).....	209	Ричард Костелянец (США).....	333
Жозе Ванденбрюк (Бельгия).....	213	Риосуке Коэн (Япония).....	337
Уве Варнке (Германия).....	217	Робин Крозир (Англия).....	341
Эдгардо-Антонио Виго (Аргентина).....	221	Карл Кэмптон (США).....	345
Альберто Витакио (Италия).....	225	Паскаль Ленуар (Франция).....	349
Бен Вотье (Франция).....	229	Арриго Лора-Тотино (Италия).....	353
Дердь Галантай (Венгрия).....	233	Фридерике Майрекер (Австрия).....	357

Содержание

Вилли Марлоу (США).....	361	Генрих Сапгир (Россия).....	469
Энцо Минарелли (Италия).....	365	Саренко (Италия).....	473
Франц Мон (Германия).....	369	Сергей Сигей (Россия).....	477
Андрей Монастырский (Россия).....	373	Пит Спенс (Австралия).....	481
Эмилио Моранди (Италия).....	377	Джованни Страда (Италия).....	485
Клод Мэйяр (Франция).....	381	Патриция Тавенер (США).....	489
Поль Наги (Франция).....	385	Хирочи Танабу (Япония).....	493
Художник НАТО (Франция).....	389	Ульрих Тарлат (Германия).....	497
Ры Никонова (Россия).....	393	Миролюб Тодорович (Югославия).....	501
Могенс Отто Нильсен (Дания).....	397	Бартоломе Феррандо (Испания).....	505
Дамасо Огас (Венесуэла).....	401	Энтони Фигалло (Австралия).....	509
Юрген О. Ольбрих (Германия).....	405	Цезарь Фигуредо (Португалия).....	513
Валерий Орлов (Россия).....	409	Альфиио Фиорентино (Италия).....	517
Александр Очеретянский (США).....	413	Люк Фиренс (Бельгия).....	521
Клементе Падин (Уругвай).....	417	Джованни Фонтана (Италия).....	525
Тибор Пап (Франция).....	421	Джон Фурнивол (Англия).....	529
Геза Пернечки (Германия).....	425	Джон Хелд мл. (США).....	533
Микеле Перфетти (Италия).....	429	Дик Хиггинс (США).....	537
Павел Петаш (Польша).....	433	Петер Хукауф (Германия).....	541
Карло Питторе (США).....	437	Кристофф Шварц (Германия).....	545
Бруно Полаччи (Италия).....	441	Шозо Шимамото (Япония).....	549
Хьюго Понтес (Бразилия).....	445	Зигфрид Шмидт (Германия).....	553
Бернард Портгер (США).....	449	Анри Шопен (Франция).....	557
Дмитрий Пригов (Россия).....	453	Герильд Эбель (Германия).....	561
Хуан Рабаскаль (Франция).....	457	Штефан Якоб (Германия).....	565
Йозеф Антон Ридль (Германия).....	461	Эберхард Янке (Германия).....	569
Мэрилин Р. Розенберг (США).....	465	Герхард Яшке (Австрия).....	573
Библиография проекта.....			577
Дискография проекта.....			585
Избранная веблиография.....			587
Summary.....			589

ВСТУПЛЕНИЕ

Восполнение пробелов в литературе, равно как и в истории, - дело всегда неблагодарное. И не потому, что предполагает изменение сложившейся точки зрения на предмет, обрекая современного исследователя на отказ от приобретенной системы координат и вбрасывание его в область неизвестного. В конце концов, во все времена умение замечать непонятное, тем более в том, что всем кажется понятным, оставалось привилегией поэтов и философов. Каждый, чья деятельность тем или иным образом связана с языком, знает, что любой текст по определению избыточен. Избыточен в том смысле, что по мере его воплощения-реализации возрастает его предсказуемость. Этот элементарный с виду закон причинности дает сбой лишь в случае художественного текста, а если речь идет об истории - в случае рассмотрения ее "художественности". Столь высокий процент неизвестности говорит не только о том, что прошлое наряду с настоящим меняется самым активным образом, но и о том, что исторические процессы прошлого не завершены, они каждый раз поворачиваются своими новыми сторонами. В этом смысле любое "прописывание" белых пятен лишь увеличивает набор не реализованных возможностей как прошлого так и настоящего, грозя тому и другому случайностью, а стало быть и гибелью.

Едва ли когда поэтическое искусство переживало эпоху столь значительную и серьезную, как в последние десятилетия. Оно усложнилось до крайности, истончилось как будто до пределов последней возможности. Со временем кардинального разделения литературы на визуальную и фонетическую составляющие появилась масса сопутствующих граничных направлений, в каждом из которых, как в разбитом зеркале, возникали и исчезали отражения поэтического, порой изменяясь до неузна-

ваемости. Иногда одни составляющие поэтического процесса резко фокусировались в сознании за счет других, иногда они менялись местами, но почти всегда ощущалось некое "напряжение" поля, где накатывали, теснили, поджимали и поглощали друг друга различные поэтические движения.

На сегодняшний день наиболее симптоматическим является факт крайнего разделения поэтического понимания у разных авторов и читателей: в то время как немногочисленное меньшинство оказывается в силах следить за стремительно разворачивающимся темпом изменений в поэтической области, большая часть, даже достаточно высокого культурного уровня, решительно отказывается понимать новые пути, которыми уводят поэзию представители радикальных ее направлений. Возможно, предчувствуя гибель традиционных форм или тотальное их изменение, поэзия как живопись, графика, театр, книгопечатание, должна была умереть в двадцатом веке. Однако надо признать, что этот процесс, само осознание процесса умирания оказывается бесконечным, подобно тому как поэтическое произведение, его совокупное выражение является зеркальным отражением духовного и физического ощущения человека как универсальной и неизменной формы. Поэтому каждому времени в большей или меньшей степени свойственно ощущение внутреннего конфликта и разлада, поэтому и наше время - конец 90-х годов двадцатого века - осознается нами как время ломки и разрушения собственного "я", его болезненных изменений, переоценки опыта, рефлексий и неуверенности в будущем, когда на смену устоявшимся формам мышления, поведения приходят иные, продиктованные новыми условиями жизни. Такая переоценка в своем окончательном виде еще не состоялась и в поэзии, теперешнее положение дел только указывает путь, настоятельно требует этой переоценки - требует не силой теоретического умозрения, а непосредственным сознанием необходимости, которая, со своей стороны, вытекает из осознаваемого многими приближения к той грани современного поэтического созерцания, дальше которой все ресурсы нынешнего состояния поэзии окажутся уже использованными.

Пытаясь адекватно осмыслить существ-

вующие типологические и генетические связи между художественной деятельностью современных экспериментальных поэтов и периодом классического авангардизма, который фигурирует здесь в качестве перенятой традиции и исторической основы, необходимо в первую очередь обозначить общую для тех и других тенденцию к поиску такой позиции, которая, отнюдь не понуждая автора порвать с языковой деятельностью, поэзией, то есть не обрекая его на молчание, тем не менее позволила бы ускользнуть из-под власти “книжного окаменения языка”. Моменты осознания языковых границ - своеобразное предчувствие концептуального мышления, которое является основой для современного экспериментально-поэтического творчества - можно без труда отыскать как в литературе рубежа XIX-XX веков, так и на протяжении всего двадцатого столетия. Свидетельством непрестанного поиска истоков и предков является уже тот факт, что исследователи экспериментальной ориентации наряду с именем Стефана Малларме, которому отводится первоходическая роль в области типографии, называют имена Моргенштерна, Аполлинера, Маринетти и Хлебникова, Крученых и Зданевича. Достойные образцы концептуального мышления можно отметить и в смежных художественных областях - у художников Курта Швиттерса, Казимира Малевича, Марселя Дюшана, более поздних - Клейна и Уорхола, композиторов - Шенберга, Веберна, Кэйджа, а также у непосредственных предшественников современных эксперименталов - бразильских, немецких и австрийских конкрет-поэтов. Однако большинство европейских и американских теоретиков и практиков в качестве основного импульса, исторического precedента для появления собственно “нетрадиционной” поэзии в ее нынешнем виде отмечают футуро-дадаистское движение 10-20-х годов и пограничную деятельность Марселя Дюшана.

Обращение к идеям установкам футуризма и дада фокусирует внимание сегодняшнего исследователя на бунтарских тенденциях, восстающих против “террористической природы” языка, против азбучно ориентированного и алфавитно управляемого мозга, провоцирующих революционные жесты,

направленные в своем пределе на разрушение как языковых границ, так и самого языка. Одновременно с подобными центробежными явлениями здесь можно отыскать и центростремительные, интермедиальные, которые в достижении динамического равновесия между языком и музыкой, изображением и звуком, словом и образом бесспорно обогатили возможности индивидуального поэтического словаря. Например, Маринетти одной из своих задач провозгласил структурное совмещение речи и типографики, Хаусманн путем расщепления слова на звуковизуально значимые элементы ввел в плакатные стихи фонетическую аддитивность; вспомним до сих пор актуальную теорию и практику Чичерина, считавшего, что поэтические произведения могут не только иметь пространственное продолжение, но и быть реализованными на базе различных материалов.

Если произведения последних прежде всего относятся к непосредственно экспериментально-поэтической презентации своего творчества, то с деятельностью М. Дюшана, имеющей лишь типологическое отношение к поэзии, принято связывать кардинальную перемену в художественном мышлении в целом, выразившуюся в отказе от претензий на изобретение в сфере языка искусства, претензий на авторское “избранничество” и перенесении творческой активности в область значимых художественных жестов. Подобная жестовость предназначена передавать напрямую не только и не столько содержание некоего текста, сколько саму индивидуальность акта его порождения наряду с выявлением круга культурных обозначений собственно понятия “искусство”. Эта трансформация от “явления” к “идее”, к поиску смыслового содержания понятия, нередко осуществляемая через цитирование и ироническую игру с готовыми формами массовой культуры, является началом современной экспериментальной поэзии и всего актуального искусства Нового Времени.

При постепенном смещении акцентов в поэтическом творчестве на реализацию “идей” внимание как поэта, так и читателя (зрителя) переводится с результирующей формы на сам акт порождения произведения, его восприятия, функционирования, на возникновение

смысла в поэтическом произведении и смысло-сочетания с конкретным литературно-художественным и общекультурным контекстом. В соответствии с этими установками произведения современной экспериментальной поэзии зачастую принимают довольно неожиданный для традиционного стихотворения внешний облик: плакатов, фотографий, ксероксов, факсов и e-mail-сообщений, не поддающихся однозначной функциональной интерпретации, или наоборот - перефункционализированных объектов, графиков, схем, цифровых материалов, текстов, репродуцированных с различной степенью присвоения и т.д. Либо реализуются в качестве чисто художественного жеста, свободного от какой-нибудь материальной формы (акционная поэзия), либо осуществляются через переход к другим, прежде отодвигаемым на задний план, составляющим поэтического творчества: голосу, ритму, фонетической значимости произносительных ходов или их отсутствия (сонорная поэзия).

Любое произведение экспериментальной поэзии строится наподобие партитуры, визуальных (сонорных) тропов, всегда отсылающих к тому, что лежит за пределами самой материальной формы: к идеям, к анализу механизма восприятия и мыслительной деятельности. Покинув пространства книжных страниц, выставочных и концертных залов, современные авторы шагнули в окружающую действительность, на первый взгляд лишенную каких-либо художественных свойств. Дорога, улица, лес, морское побережье, пустыня, горы - являясь собственно природным текстом, эта среда оказывается тем предпочтительней для экспериментально-поэтического творчества, чем большей нейтральностью и анонимностью она обладает.

В иные тона окрашивают произведения современных поэтов различные технологические среды - компьютер, видео, голограмма и т.д. Sci-поэзия, наряду с собственной научной и псевдонаучной спецификой и палитрой имеющая выход к более широким сетевым возможностям, также лежит в русле того, что сейчас принято называть коммуникационно-поэтическим творчеством. Стремление стереть границы между "высоким" и "низким" в поэзии, интерес к мифам повседневности, работа с го-

товыми знаковыми системами, ориентация на мир средств массовой информации, отказ от творческой оригинальности формирует такой взгляд на реальность, когда индивидуальный вокабулляр поэта полностью исключает означивание предметов в их прямом качестве, подразумевая лишь произвольный жест на уровне самой технологической лексики. При этом пластическим средством экспериментальной поэзии становится собственное тело поэта, его действия и прямое вмешательство в окружающие естественные и технологические среды, которое изменяет видимое или делает нечто видимым; язык, науки, философия и политика становятся художественным материалом, тематизируются физические, психические и социологические процессы.

Современная мировая экспериментальная поэзия сложилась под непосредвенным воздействием актуальных для 40-60-х годов философских, социологических и эстетических течений. Философия логического позитивизма, аналитическая философия и структурализм, постструктуранизм, лингвистика и различные теории информации наряду с их стремительным развитием, стали той научной базой, на которую опирается нынешнее поколение экспериментальных поэтов. Характерная для этих течений трактовка языка как явления, формирующего всю человеческую деятельность, а также решение и постановка общих проблем философии исключительно как проблем языка во многом определяет основное направление поисков в современном экспериментально-поэтическом творчестве.

Тематизируя широкий круг вопросов, экспериментальные поэты стремятся свести свои произведения к изначальным и неустранимым условиям и предпосылкам их существования и восприятия. И тем или иным способом они всегда обнаруживают в качестве такого основания сам язык. То, что мы привыкли считать актом непосредственного, чисто зрительного восприятия (стихотворение, конкрет-визуальный образ, поэтический текст), раскрывается в экспериментально-поэтическом творчестве как мистификация, иллюзия с использованием языкового посредничества, таким образом открывая нам доступ к механизмам манипулирования сознанием читателя (зрителя) или,

как у Хайдеггера, “образованного” человеческого глаза. С подобным представлением о языке как знаке, неизменном посреднике, связан один из ключевых парадоксов, определяющих все существо экспериментальной поэзии. В его основе лежит известное философское положение о том, что никакая непосредственность посредством языка принципиально невозможна, ибо язык существует независимо от нас, задан нам помимо нашей воли и предопределяет структуры человеческого понимания и восприятия. Будучи великолепно отложенной “системой общего говорения” (Барт), язык оказывается неустранимым опосредующим звеном любых высказываний. “Говорить – значит подвергаться насилию языковых структур” (Соллерс). Обращаясь к языку, бессмысленно претендовать и надеяться на непосредственность и субъективность. Но разоблачая иллюзию “непосредственности” эстетического восприятия, экспериментальная поэзия не ограничивается простой констатацией и демонстрацией языковой гегемонии.

Экспериментальные тексты, в виде которых реализуются многие произведения современных конкрет- и визуальных поэтов, служат для них прежде всего средством определения границ языка и попыткой ограничения его претензий на власть. Данное положение содержится практически во всех манифестах и теоретических работах различных экспериментально-поэтических школ мира, и поэтому наряду с умозрительным и аналитическим началом, фиксирующим эту ситуацию, для экспериментальной поэзии существенное значение имеет установка на те формы восприятия, которые не поддаются языковому выражению и не могут быть названы. Эта проблема была предельно точно сформулирована в начале 60-х годов одним из идеологов современной коммуникативной философии Вилемом Флюссером: “Но может ли современная поэзия освободиться от языкового способа существования, тем не менее оставаясь в пределах языковой формы?” Здесь кроется и важнейшая особенность стилемобразующих концепций основных составляющих современной экспериментальной поэзии, какими являются визуальное, сонорное и акционное направления. Хотя они и возникли в недрах определенного вида художественного

творчества, на стадии выработки своего стилемобразующего ядра они ушли, что называется, на равнно удаленное расстояние, освобождаясь от конкретно зримых признаков поэзии, пока в их стилемобразующем ядре не остались лишь такие элементы и закономерности их сочетания, которые лежат на уровне пражзыка пространственных видов искусства. Французский теоретик “пространственной” поэзии (спациализма) Пьер Гарнье поясняет, что говорит язык в слове “пространство”: простижение, просторное, свободное от преград. У Хайдеггера же мы находим предельную конкретизацию: “Простор – есть высвобождение мест...”

Рассматривая язык как основу и условие для существования мировой культуры и искусства, экспериментальные поэты постоянно стремятся путем различных отстраняюще-высвобождающих жестов, очерчивающих и опиcывающих эту природу искусства, преодолеть гегемонию слова, выйдя за его пределы либо внутренне (лакунно) дискредитировав его. Постоянное воспроизведение в поэтических работах аналитических и научных форм мышления, безупречно имитируемая логичность и холодная рациональность оказываются, как правило, одним из таких жестов, отстраняющих и ограничивающих власть языка. К этой же области отстраняющих действий, направленных на заполнение “высвобожденных мест языка”, относится и последовательно реализуемая стратегия адаптации-транспонирования. В статье югославского теоретика Миролюба Тодоровича “Signalism. Methods and classification of signalist poetry” (1969 г.) приводится доскональное перечисление актуальных для сигнализма (югославская школа экспериментальной поэзии) областей транспонирования, как то: компьютерно-цифровая область, статистика, математика, современные коммуникационные технологии, некоторые разделы наук. Одна из особенностей такого междисциплинарного поэтического транспонирования, освоенная и широко используемая в современных поэтических произведениях, заключается в снятии эстетической дистанции между перенесенным (транспонированным) из других областей (математики, статистики, астрономии и т.д.) поэтическим элементом и регулярной “единицей” поэзии (словом, буквой, графи-

ческим полем, паузой, пустотой и т.д.), в своеобразном “коротком замыкании” эмоций, в самой “идее” наложения поэтического смысла. При этом перенесенный из другой области поэтический элемент обладает иным культурным кодом, является манифестацией иных знаковых систем. Введение в литературу и поэзию смежных (и не обязательно смежных, ряд продолжается - физика, химия, археология, медицина и т.д., вплоть до социальных областей, какими являются дизайн, питание, мода и пр.) понятийных рядов, их радикальное совмещение - эти эксперименты позволили прийти к существенному выводу: путем высвобождения понятий и составных элементов от привычных для них пространственных ареалов возможно создать искусство и поэзию, в высшей степени отвечающие духу современности.

Нельзя не признать при этом, что подобные отстраняющие-высвобождающие жесты в области языка, изначально присущие экспериментальной поэзии в частности и всему современному искусству в целом, совершенно не свойственны индивидуальности большинства читателей (зрителей), для которых их собственное “я” обусловлено языком как средством коммуникации. Обусловлено в том смысле, в каком язык, посредством выстроенных линейно-стандартных печатных знаков и стоящей за ними логики, обуславливает взрыв и экспансию человеческих понятий, целей, ориентаций - духовных ценностей. Подобные методы отстранения, в идеале всегда направленные на соотнесение различных культурных кодов, до такой степени сближают причину и следствие, что дают право говорить о неких схемах разрушения последовательной логики, развитой веками традиционной литературы и искусства. В этом смысле Время, в котором использование подобных практик литературой и искусством приобретает интернациональный характер, какой мы видим на примере Международной Сетевой Культуры, грозит разрушить “я”, сложившееся в рамках традиционной книжно-письменной традиции. Однако в подобных стратегиях одновременно кроются как потенциальные возможности современной поэзии, так и перспективы ее дальнейшего развития.

Между последними всплесками экспериментальной поэтической мысли, широко пред-

ставленной в России различными направлениями русского поэтического авангарда 10-20-х годов (эго- и кубофутуризм, конструктивизм, заумь, ничевочество и т.д.) до Ренессанса российской нетрадиционной поэзии 60-70-х (поэты лианозовского круга, уктусская школа, московское концептуальное направление и т.д.) лежит большой промежуток времени, белых пятен в котором с появлением надлежащей литературы, проведением выставок, семинаров и коллоквиумов в последние годы становится все меньше и меньше. Но говоря о современном поэтическом эксперименте, безотносительно к той или иной его области, вряд ли возможно вести речь об отдельно взятой национальной школе, отдельно взятом языке - этот процесс в настоящее время уже не поддается втискиванию в региональные или политические границы. Современная экспериментальная поэзия оказывается коррелятивной сознанию. Это означает, что сознание каждого поэта имеет свой горизонт и уровень экспериментальности в поэзии. Если отказаться от метафизической гипотезы о единой экспериментально-поэтической идее, то современная поэзия распадается на множество ее реализаций, формируя огромное и по определению недоступное для сложения и анализа пространство.

Вот почему одним из ключевых явлений последних двух десятилетий в развитии современного искусства в целом и экспериментальной поэзии в частности, следует считать формирование искусственного поля, некой питательной среды для всеобщего международного эксперимента, каким является на сегодняшний день Международная Сетевая Культура (International Network Culture). INC как художественное движение, включающее в себя многочисленные арт-ответвления всех актуальных направлений в искусстве, в наше время - конец 90-х годов двадцатого столетия - гораздо более мощное и всеобъемлющее явление, нежели дада в 20-е и флаксус в 60-е годы. Если дадаистские центры существовали только в некоторых городах Австрии, Германии, Франции, Италии и США, а флаксус добавил к этому перечню Голландию и Японию, то INC объединяет порядка 30-40 стран мира, поэты и художники из которых на равных условиях и правах участвуют в международном творчес-

ком процессе. Таким образом, децентрализация литературной и художественной жизни является одним из важнейших достижений и реальностью сегодняшней INC, где развитые средства массовой коммуникации выполняют роль посредника при передаче и распространении новых художественных идей. При этом неофициальная Сеть не зависит от какой-либо конкретной коммуникационной технологии. snail-почтовая, компьютерная сетевая зоны, телефонная, e-mail, fax, и тому подобная информационная формация достаточны для формирования и поддержки такой художественной сети. Основным ее моментом является не тип или уровень используемой технологии, а открытость и горизонтальность структуры. Это как нельзя более актуально для сегодняшней России, где сложилась во многом уникальная ситуация, не дающая отечественным авторам посмотреть на себя со стороны и активно развивающая в них либо манию величия, либо комплекс неполноценности, либо то и другое вместе. Более чем полувековая оторванность России от мирового экспериментального процесса все еще продолжает сказываться и на их произведениях, уровне "эксперимента", и на крайней малочисленности участников поэтического сетевого движения. Поэтому широкому кругу российских читателей (зрителей, в конце концов - авторов!) еще только предстоит открыть для себя такие устоявшиеся явления нетрадиционной поэзии, как конкретная и минимальная, сонорная и акционная, объектная, тактильная, вакуумная и т.д., познакомиться с творчеством видных представителей различных поэтических школ мира, флаксуса 60-70-х, постфлаксуса и майл-арта 70-80-х, Международной Сетевой Культуры 80-90-х годов.

Данная антология визуальной поэзии, выходящая впервые в России в таком объеме и диапазоне представленных в ней авторов, посвящена именно этим маргинальным областям поэтического творчества последних десяти лет нынешнего века. Остается надеяться, что дальнейшее вхождение отечественных поэтов и художников в мировой эстетический контекст изменит не только горизонт современных экспериментально-поэтических представлений, но и будет способствовать как взаимному развитию художественной мысли, так и в целом - развитию современной визуальной культуры.

Клаус Петер Денкер (Гроссханддорф, Германия)

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ: СВОБОДЫ И ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА

Сегодняшней точки зрения ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ является во многих отношениях “блуждающим” жанром:

- Она не укладывается в определенную культурную область или в определенное состояние языка; она интернациональна уже многие десятилетия и присутствует на всех континентах.

- Она существует вне определенного средства информации и определенной художественной дисциплины, не вписываясь в рамки отдельно взятой области, как то: литература, изобразительное искусство, кинематография, фотография, компьютер и т.д.; она реализует себя на пересечении всех видов искусства и тем самым - на пересечении всех средств.

- Она не является предметом науки, являясь в то же время предметом многих специальных областей: литературы, искусства, типографии, рекламы, средств массовой информации и т.д.

- Кажется, что у нее нет истории, в то же время она является результатом целого сплетения направлений развития и влияний - и не в последнюю очередь результатом смены акцентов в культуре нашего столетия от гегемонии литературы к визуальному искусству и средствам массовой информации.

- Кажется, что ее не существует в сознании издателей и владельцев галерей или, во всяком случае, что она является атрибутом вчерашнего дня, но в то же время она присутствует во многих больших собраниях и музеях мира, будучи “неприбыльной” в больших издательствах и известных галереях, она получает бурное

развитие в массе “неформальных” выставок и мелких издательств.

- Она не имеет единой формы выражения и не вписывается в рамки определенных приемов, материала, программности формы или содержания; ее программа - разнообразие.

Все это определяет проблемные области ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ, но также и драгоценную ее свободу.

Проблемные области вытекают из:

1. Недостаточного научного исследования истории и включения ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ в контексты теорий литературы и искусства [1]. Хотя в последнее десятилетие подобные попытки все-таки предпринимаются, необходимо признать, что они явно недостаточны. На сегодняшний день наиболее глубоко тема ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ представлена Джереми Адлером и Ульрихом Эрнстом, однако основное внимание в этом исследовании уделяется главным образом историческому развитию фигурного и лабиринтного стиха [2].

2. Отсутствием всеобъемлющего исследования истории ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ обусловлены отчасти и трудности с дефинициями. Имевшее место поначалу синонимичное употребление понятий КОНКРЕТНОЙ и ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ долгое время препятствовало дифференцированному подходу к обеим формам с отдачей каждого из них, чьему в особенности способствовали представители КОНКРЕТНОЙ ПОЭЗИИ, считав-

Клаус Петер Денкер - поэт, теоретик визуальной поэзии, издатель. Доктор филологии, профессор теории и практики средств массовой информации в университете Трира (Германия). Автор-составитель одной из первых европейских антологий визуальной поэзии “Textbilder. Visuelle Poesie international von der Antike bis zur Gegenwart” (Кельн, 1972 г.). Автор более пятнадцати книг, в т.ч.: “Eurydike. Ein stuck” (1967 г.), “Suchbuch. Fur Andreas” (1977 г.), “Deutsche Unisinnspoesie” (1978 г.), “Visuelle Poesie” (1984 г.) и других. Опубликовал большое число теоретических эссе и исследований в журналах, книгах, каталогах и антологиях современного искусства в Германии и за рубежом. Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.

шие ВИЗУАЛЬНУЮ ПОЭЗИЮ несамостоятельной и менее интересной для них формой [3].

3. ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ не документирована в достаточной и адекватной степени, поэтому она не подвергается анализу и достаточному научному изучению и не является рабочим материалом в школах и университетах [4].

4. Недостаточное документирование ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ объясняется тем, что она не может стать объектом сбыта. Т.е. формы ее проявления не позволяют репродуцировать ВИЗУАЛЬНУЮ ПОЭЗИЮ приемлемым с финансовой точки зрения образом. В результате потребитель лишается доступной для него возможности ее приобретения. Где нет рынка, нет и аудитории; где нет аудитории, нет и необходимости восприятия и распространения. За небольшим исключением, поэты, работающие в области ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ, вынуждены практически самостоятельно обеспечивать себя и финансировать свои работы и проекты.

5. Кажется, что ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ ведет экзотическую жизнь, которая воспринимается либо только выдающимися коллекционерами, как, например, Рут и Марвин Сэкнеры (Майами-Бич, США), и музеями, как, например, The Getty Center for the History of Art and the Humanities (Санта-Моника, США), либо же небольшими периферийными инициативными группами и отдельными лицами. К этому экстремально периферийному положению среди потребителей добавляется интернациональность, которая не дает развиться в какой-либо одной стране чувству особой принадлежности этой формы искусства, что препятствовало более широкому ее признанию.

Очерченные проблемные области определяют в то же время и драгоценную свободу ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ:

- Ее интернациональность означает более широкий новаторский подход, более сильную жизненную силу и более продолжительный жизненный потенциал, а в перспективе и большее влияние на национальные течения в искусстве;

- Ввиду присущей ей как минимум двуличности в ее существовании между литературой

и изобразительным искусством на ВИЗУАЛЬНУЮ ПОЭЗИЮ трудно повесить какой-либо конкретный ярлык, что помимо всего прочего, позволяет ей более чутко реагировать на сегодняшнее развитие средств информации.

- Ее неоднозначное, многоплановое историческое происхождение обуславливает всегда открытую программность и неустанное обновление.

- Открытость ее формы и содержания обеспечивает ей возможность обогащаться всеми актуальными и неактуальными, политическими и неполитическими темами, находя каждый раз новую аудиторию для себя: в качестве субкультурного искусства, различного рода мэйл-арт проектов и публикаций, музейного искусства и т.д.

- Сложность ее репродуцирования и сбыта предотвращает быстрое и ложное поглощение рыночными интересами, что дает поэтам свободу - без оглядки на потребительскую ценность и сбыт - создавать только то, что является с их точки зрения важным и правильным в соответствующий момент времени.

- Ввиду отсутствия определения ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ и изучения ее предмета все время возникают новые и новые ее разновидности с постоянным расширением программы, которые служат не только стабилизации жизненных сил, но и позволяют ей реагировать на изменчивые направления развития средств массовой информации и коммуникативных ситуаций.

- И, наконец, ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ вольна, но не обязана видеть в себе форму искусства. Тем самым, она может выступать поставщиком идей и форм для всех областей современного общества массовой информации и массовой коммуникации. Таким образом, она, чьи новшества проникают в рекламу, в технические и электронные средства информации, может видеть в себе так называемое прикладное искусство, не боясь при этом нарушения принципов поэтики и эстетики.

Вышеперечисленные критерии показывают, что при нахождении определения ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ имеет смысл обратиться к принципу отрицания, т.е. искать определение ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ через опреде-

ление всего того, чем она не является. Однако же я хочу продолжить то, с чего начал, т.е. пытаюсь сказать, чем для меня сегодня является ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ.

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

- изменяет понятие литературы и искусства,
- реагирует на развитие средств массовой информации,
- по-новому определяет роль автора,
- ищет продуктивную аудиторию,
- создает новые модели коммуникативных ситуаций, эстетики и содержания,
- ставит под вопрос унаследованные из прошлого художественные принципы,
- открыта для всех тем,
- работает с изобретенным и найденным материалом,
- не претендует на вечность.

Или

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ - это взаимосвязь изобразительного искусства и литературы, изображения и текста, figurативных и семантических элементов, это связь обеих форм искусства в одной межпредметной плоскости, чуткая реакция на импульсы окружающего мира в любой их форме, это центр притяжения, где "переплавляются" познания и опыт из области коллажа, концептуального искусства, конкретного искусства, различных разновидностей реализма, зарождающихся и не реализовавших себя полностью художественных и нехудожественных направлений и вообще любых мыслимых разновидностей логической речевой деятельности.

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ - это, наряду с продуманной игрой, с направленным против традиций экспериментом и с предпринятой на основе ее опыта художественной попыткой стимулирования новых процессов чувствования, еще и зеркало развития всего ландшафта средств массовой информации и ответ на особенно интенсивное в этом столетии взаимопроникновение и взаимооплодотворение искусств.

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ - это, наконец, одна из форм выражения в развитии нашего общества массовой информации и массовой

коммуникации, которая способна живо реагировать на новые способы коммуникации (видео, компьютер, голограмия, лазер и т.д.), - форма выражения, не зависящая от определенной среды, которая со всей ее находчивостью и новаторской силой может проникать в интерактивные модели коммуникации.

Или, сводя все в одно предложение:

ЕСЛИ ЗАСЛУГА КОНКРЕТНОЙ ПОЭЗИИ СОСТОИТ В СОПРОТИВЛЕНИИ ВЫХОЛАЩИВАНИЮ ЯЗЫКА И В НАХОЖДЕНИИ НОВОЙ БУКВАЛЬНОСТИ СЛОВАРНОГО ФОНДА И НОВОГО МАТЕРИАЛА И, ТЕМ САМЫМ, НОВОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ЯЗЫКА, ТО ОСНОВНАЯ ЗАСЛУГА ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В НОВОМ ОСМЫСЛЕНИИ КОНТЕКСТА И НАХОЖДЕНИИ НОВЫХ СИСТЕМ СООНЕСЕНИЯ ЯЗЫКА, ГДЕ ПОД ЯЗЫКОМ ПОНИМАЕТСЯ НЕ ТОЛЬКО БУКВЕННЫЙ ЯЗЫК.

Примечания и литература:

[1]. Я уже многократно указывал на это и пробовал кое-что предпринять. См.: *Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst. Nürnberg*, 1972, N. 5: *Textbilder*. Köln, 1972; *Tecken. Konsthall Malmö*, 1978; *Sprachen jenseits von Dichtung*. Westf. Kunstverein Münster, 1979; *Am Anfang war das Wort. Stadt. Galerie Ludenscheid*, 1984; *Visuelle Poesie*. Dillingen/Saar, 1984; *Sprache wird Bild*. Mainz, 1992.

[2]. Jeremy Adler/Ulrich Ernst. *Text als Figur*. Weinheim, 1987.

[3]. См. материалы коллоквиума по конкретной поэзии, институт Гете, Лиль, 1972, а также мою статью к нему в: *Am Anfang war das Wort. Stadt. Galerie Ludenscheid*, 1984.

[4]. Надо полагать, что это все-таки вопрос времени. Одной из первых робких попыток в этом направлении можно считать выход в 1996 году в немецком издательстве "Reclam", чьи дешевые издания служат нуждам школ и университетов, сборника Ойгена Гомингера "Visuelle Poesie" (инв. 9351), охватывающего творчество пятнадцати современных поэтов.

Джереми Адлер (Лондон, Англия)

НЕПРЕРЫВНОСТЬ ТРАДИЦИЙ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ. ТИПОЛОГИЯ И СИСТЕМАТИКА ФИГУРНЫХ СТИХОВ

перевод А. Куппингера

Еще до недавнего времени визуальная поэзия рассматривалась поэтами и литературоведами как причудливое проявление маньеризма, как некая странная новая художественная форма. Сегодня она является культурно-историческим фактом, и таким образом ее уже невозможно обойти вниманием в дискуссиях о поэтическом жанре или в теоретических дебатах о границах изобразительного искусства и литературы. В двух словах подобную форму можно определить как жанр, соединяющий в себе как поэзию, так и изобразительное искусство. Расположение слов может нести в себе визуально важное значение, или же они могут быть такочно соединены с визуальным элементом, что их невоз-

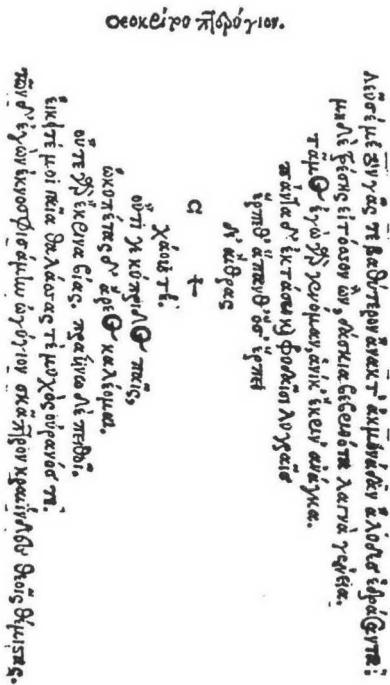
можно рассматривать в отдельности друг от друга. С другой стороны, эти два элемента влияют друг на друга, создавая то специфическое комплексное значение или содержание, которое не могут породить ни слово, ни картина, взятые в отдельности. К визуальной поэзии, в общем смысле слова, относятся как эмблемы семнадцатого столетия, состоящие из девиза, живописного изображения и подписи, так и фотографические стихи сегодняшнего дня. Так крайности этих двух феноменов пронизывают на одном конце спектра чисто визуальную область, а на другом - литературную. Возьмем, к примеру, картину Брейгеля "Нидерландские пословицы" ("Die Niederländischen Sprichworte"), на которой присутствуют рукописные тексты, а если взять стихотворение Гёльдерлина "Роковая песнь Гипериона" ("Hyperions Schicksalslied"), то несмотря на то, что это стихотворение не является произведением визуального искусства, оно строится таким образом, чтобы возбудить в читателе отчетливое чувство падения с одного утеса на другой.



Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Statte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.

В более специфической области визуаль-

Джереми Адлер - поэт, историк и теоретик экспериментальной поэзии. Профессор германистики лондонского Королевского колледжа. С начала семидесятых годов - редактор визуально-поэтического журнала "A. An envelope Magazine of Visual Poetry". Автор и организатор (совместно с У. Эрнстом) выставки "Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne" (Бульфенбюттель - Бонн - Цюрих, 1987-89 г.) и ряда других. Автор ряда экспериментально-поэтических книг, публикаций, в т.ч.: "Alphabox" (1973 г.), "Alphabet Music" (1974 г.), "Vowel Jubilee" (1979 г.), "The Wedding and other Marriages" (1980 г.), "The Electric Alphabet" (1986 г.) и др. Автор многочисленных научно-публицистических статей по истории визуальной и экспериментальной поэзии. Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.



Феокрит. Бабочка. Ок. 300 г. до н.э.

ной поэзии фигурное стихотворение можно определить как форму, в которой сила визуального впечатления зависит от композиции текста: эпиграфическая, каллиграфическая или типографская обработка слов делают из текста визуальное произведение, взять ли работу камнереза, каллиграфический или печатный текст. Обычно сам текст имеет специфичный поэтический характер, как, например, ритм, метрику и форму. Однако в отдельных случаях, например, в лягушачьих стихах, само расположение поэмы достигает поэтического эффекта в процессе отчуждения и усиления языковой формы. Фигурный стих был обнаружен во всех крупных, а также менее знакомых Европе литературах мира. Имеются фигурные стихи, написанные на санскрите, китайском, арамейском, арабском, греческом и латинском языках, а кроме того, на современных европейских языках, например, французском, немецком и английском. В этой связи возникают два вопроса. Можно ли говорить о непрерывной традиции фигурного стиха, понимаемой как одно целое? Возможна ли типологиза-

ция подобной лирики? Исторический вопрос сливается здесь с теоретическим, с одной стороны, потому что определенные формы появились в определенные исторические фазы развития этого жанра, и, с другой стороны, потому что подобные изменения в истории жанра меняли взгляд на саму историю. Новые работы дают повод к предположению, что в развитии западноевропейского фигурного стиха в самом деле имеется непрерывная последовательность, преодолевающая те периоды, когда визуальные стихи вообще или почти не писались. Это предположение подводит нас к важнейшему вопросу о связи между западноевропейскими и ориентальными формами. Имелось ли, к примеру, историческое течение, принесшее этот жанр из Индии в Грецию? Каким образом появились примеры арабского визуального стиха в Европе в Средние века? Вот тот круг вопросов, на которые мы сегодня пытаемся найти ответы. Здесь я хочу ограничиться выбором только исторической линии, и при этом мы попробуем обнаружить, возможно ли перейти от типологии фигурных стихов к их систематизации.

1. СПИРАЛИ И ОКРУЖНОСТИ

Очевидно, что наиболее подходящей для фигурных стихов является классификация, основанная на существующих различиях между типами фигур, и здесь мы начнем с самого древнего фигурного стиха “Диск Фаиста” (“Der Diskus des Phaistos”), написанного приблизительно в 1500 - 1700 годах до н.э. (см. рис. 1) и обнаруженного на Крите. Эта работа выполнена в виде спирали, что относится к одной категории с более поздними кругообразными стихами средних веков и раннего современного периода. Текст, написанный в стиле “Minoan A”, до сих пор еще не расшифрован. Его можно истолковать как некую звездную карту для проведения земледельческих работ или же как поэтический гимн из-за ряда повторов. Впрочем, этот текст вполне может оказаться и подделкой. Такая же форма появляется в средневековых “Дьявольских западнях” (“Teufelsfallen”): образ дьявола заперт в спирале, являющейся неким подобием лабиринта. Эта же форма применяется и в первом дошедшем до нас немецком фигурном стихотворении “Спи-

раль справедливости” (“Die Spirale der Gerechtigkeit”), написанного Мастером Эргартом Фалкнером (Приходская церковь святого Валентина в Кидрихе, регион Рейнгай). Начинаяющийся в центре текст ведет читателя из спиралеобразного лабиринта лицемерия и гнева к хвале справедливости. Как и многие другие, фигурные стихи это произведение служит религиозным целям; при использовании визуальных способов воздействия читающий вовлекается в сферу, уходящую далеко за пределы силы слова.

2. ФИГУРООБРАЗНЫЕ ПРЕДМЕТЫ

Другая важная форма европейского фигурного стиха возникла в эпоху эллинизма. Стихи, написанные в подобном стиле, могут быть охарактеризованы и как контурные стихи, построенные в форме какого-либо объекта. Примерами могут служить произведения “Топор”, “Яйцо” и “Крылья” Симмии с острова Родос (прибл. 325 г. до н.э.), “Флейта” Феокрита (прибл. 300 г. до н.э.; ср. рис. 2), а также “Алтарь” или “Алтари” Дозиада, написанного прибл. 100 лет до н.э. В этих случаях длина строк и метрика определяют форму фигуры. Здесь речь идет, собственно говоря, об эпиграфической форме, которая выполнена наподобие резного изделия как объекта пожертвования, место которого на алтаре. Этот вид игры

барокко и привлек к себе видных деятелей искусства, к примеру, Рабле, подготовившего “Dive Bouteille” как фигурное стихотворение в виде бутылки для концовки своего романа “Гарантюа и Пантагрюэль”, или такого известного немецкого грамматиста как Шоттейль, сочинившего “Крест” (“Creutz”) и “Бокал” (“Pocal”), или поэта Зигмунда фон Биркен, написавшего “Трубку” (“Pfeiffe”), опираясь на работы Текокрита (VIII в.). Такие тексты, созданные чаще всего по определенному поводу, нередко обнаруживают сложные и живые связи между текстом и формой. Высвобожденная из сферы эпиграфического, эта форма стала применяться при печатании текстов, и хотя большинство форм следуют старой традиции имитации довольно-таки простых конкретных объектов, происходит переход к использованию символических образов. Примерами являются формы сердца или более комплексные формы - храма или коня (см. рис. 3), которые сложно себе представить в качестве текстовой гравировки. В двадцатом столетии почти исключительно Аполлинер - один из самых продуктивных создателей фигурных стихов - обращался к этой форме. Такие его поэмы, как “Cowher”, “Couronne et Miroir” 1918-го года (см. рис. 7) оживляют и варьируют традиционный стиль. Смелое обращение с этим жанром было вызвано не в последнюю очередь и усиливающимся влиянием современного типографского дела.

Поль Дитрих Шнорр. Конь. 1714 г.



3. КВАДРАТНЫЕ СТИХИ, КУБЫ И ЛАБИРИНТЫ

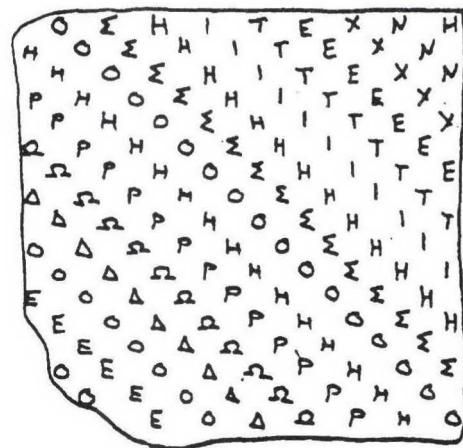
С исторической точки зрения, вполне оправданно, что следующей возникшей формой стал кубический лабиринт, уходящий своими корнями, с определенной долей приближения, в так называемые “*Tabulae Iliacae*” (см. рис. 4) эпохи Августа. Это маленькие мраморные таблички, на одной стороне которых изображены сцены из “Илиады” Гомера, а на другой - тексты на греческом языке, расположенные в форме прямоугольной решётки. Образец произведения “*Tabulae Iliacae Dressel*” находится в одном из музеев Берлина на территории бывшей ГДР. Преобразование подобного эпиграфического текста в печатный либо рукописный не представляет собой больших трудностей. Такие, скорее всего культовые, лабиринты снова появляются в XVI и XVII веках, причем их форма более акцентирована и многообразна. В большинстве случаев они сохраняют свой магический характер или превращаются в каббалистические элементы. Но иногда они служат еще более мистическим целям, как это видно из приведенного ниже “*Poesis Artificiosa*” Пасахасия 1668 года, указывающего на многообразие форм и показывающего превращение кубической формы в прямоугольную.

	S
	SUS
susus	SUSUS
useus	SUSESUS
seles	SUSEIESUS
usesu	SUSESUS
susus	SUSUS
	SUS
	S

Кроме всего прочего, форма лабиринта может сливаться с контурным стихом, как, например, в крестообразном лабиринте Венанция Фортуната (540 - 641 г. н.э.; см. рис. 5). Во время эпохи Возрождения и стиля барокко сама форма лабиринта стала излюбленным средством.

4. РЕШЕТЧАТЫЕ СТИХИ

Следующей визуальной формой, возникшей, возможно, на основе “*Tabulae Iliacae*” и греческого акrostиха “*Altar*”, является решёт-



Теодор. Образец *Tabulae Iliacae*. Ок. 50 г. до н.э.

чатое стихотворение, в котором использовалась среда латинского языка, рукописные и каллиграфические традиции, а также традиции создания миниатюр. Стихи пишутся в упорядоченной последовательности, чаще всего - гекзаметром, с одинаковым количеством букв в каждой строке для достижения прямоугольной формы. Рисунок возникает как некий вторичный слой внутри текста путём использования комплексной серии внутренних акrostихов, производимых посредством “*versus intexti*” (стих интекста), написанного в другом цвете. Эта форма была изобретена Порфирием Оптатианом, сочинившим в изгнании 21 подобный “*Carminas*” с посвящением кайзеру Константину в качестве панегирика (см. рис. 6). Стиль этих фигур варьируется от символического, как в монограмме “*Chi-Rho*” (NR. XIV), до презентативного - например, в комплексной форме корабля с крестом вместо мачты (NR. XIX), где корабль означает мир, в котором властвует Константин. Эту великолепную работу превосходит лишь произведение “*praesertor Germaniae*” Рабана Маура, аббата в г. Фульда с 882 года и архиепископа в г. Майнц с 847 года. В отличие от открытого цикла Порфирия, Маур создал строгоструктурное произведение, состоящее из 28 фигурных стихов под названием “*De laudibus sanctae crucis*” (806 - 814). Стихи были написаны гекзаметром. Вторая плоскость значения вытекает из интекстов, порождающих геометрические кругообразные

S	V	L	A	S	A	S	A	L	V	S												
L	A	S	A	S	A	S	A	L	V	S												
S	A	T	R	T	S	A	T	R	T	S												
T	R	E	R	T	S	A	T	R	T	S												
R	E	C	E	R	S	A	T	R	T	S												
E	C	I	C	E	S	A	T	R	T	S												
C	I	N	I	C	S	A	T	R	T	S												
M	I	N	I	C	S	A	T	R	T	S												
VI	H	I	M	I	C	A	T	R	T	S												
IGV	I	M	X	M	I	C	A	T	R	S												
G	V	F	E	R	I	H	I	M	X	V	D	O	M	I	N	M	E					
V	F	E	R	I	H	I	M	X	V	R	V	X	D	O	M	I	N	M				
F	E	R	I	H	I	M	X	V	R	C	R	V	X	D	O	M	I	N	M			
V	F	E	R	I	H	I	M	X	V	R	V	X	D	O	M	I	N	M	E			
G	V	F	E	R	I	H	I	M	X	V	X	E	D	O	M	I	N	M	E			
IGV	S	E	X	E	S	M	E	C	S	A	T	R	T	S	E	C	S	A	T	R	S	
VI	T	S	E	S	T	C	V	S	A	T	R	T	S	E	C	V	S	A	T	R	S	
M	Q	T	S	T	Q	M	E	C	S	A	T	R	S	E	C	V	S	A	T	R	S	
V	Q	T	Q	V																		
A	V	Q	V	A																		
M	A	V	A	M																		
S	M	A	M	S																		
Z	S	M	S	E																		
M	E	S	E	M																		
P	M	E	M	P																		
E	P	M	E	P																		
A	R	E	P	E																		
O	D	A	R	E	D																	
O	R	O	D	A	B	A	D	O	R	O	D	A	B	A	D	O	R	O	D	A	B	O
G	O	R	D	A	B	O	R	D	A	B	O	R	D	A	B	O	R	D	A	B	O	R

Венаций Фортунат. Крестообразный лабиринт. Ок. 530-600 г.г. н.э.

фигуры, как, например, в NR. VII; фигуру креста в NR. XIII; монограмму "Chi-Rho" в NR. XXII, а также такие слова, как "SALUS/CRUX" в NR. III. Новым в поэме Рабана Майра было то, что он добавил к интекстам живописные рисунки, что выводит эту работу далеко за пределы значимости других произведений этого жанра и четко указывает на связь этой поэмы с традициями средневековой миниатюры. Таким образом, текст содержит в себе различные уровни значений:

1. следующие друг за другом стихи,
2. семантическое содержание интекстов, образующих другие слова и предложения,
3. аллегорическое значение форм интекстов,
4. образная выразительность нарисованных фигур,
5. цифровая символика.

Других интекстовых стихов подобной комплексности нет, их не было ни в эпоху Возрождения, ни в период стиля барокко, когда интекстовый стих соединялся с фигураобразным

предметом, как в стихах, написанных в форме сердца или бокала, украшенных различными фигурами, образованными цветными внутренними акrostихами.

5. ЛИНЕЙНЫЕ СТИХИ

Эта форма впервые появилась в период "Каролингского возрождения" (VIII - IX в.в.) и в эпоху оттоновского искусства (1-я половина X - 1-я половина XI в.в.). В фигураобразных текстах в качестве композиционного элемента использовались пустые страницы. Буквы располагаются на странице в форме геометрических фигур, например, квадрата, окружности, треугольника, или в символической форме креста, иногда они составляют композицию из этих элементов. Подобные произведения можно расценивать как "освобожденные интексты", уходящие своими корнями в незаконченные решетчатые стихи Венанция Фортуната. Эта форма также была создана, в конечном итоге, с целью слияния ее с другими, что становится ясным из работы Аполлинера (см. рис. 7): сердце выполнено не в традиционном стиле (контуры стихи), а посредством расположения букв в виде графической линии. Начиная с работ Аполлинера графический элемент в линейных стихах приобретает особое значение и свою полноценность.

6. АБСТРАКТНЫЕ ФИГУРНЫЕ СТИХИ

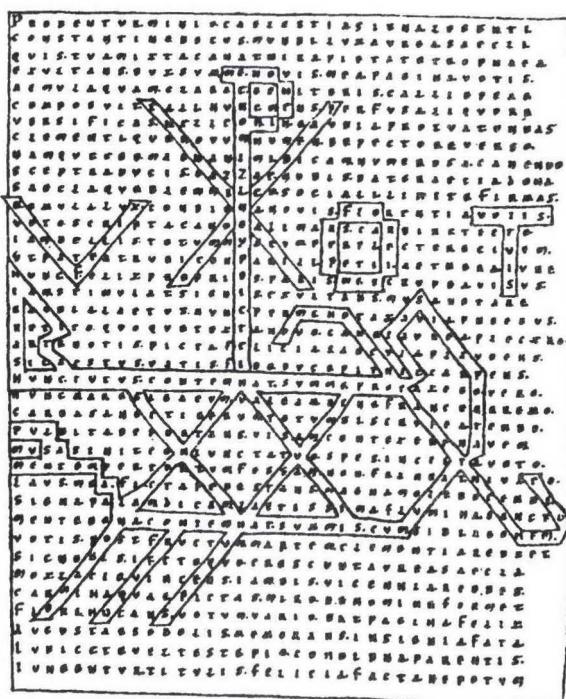
Самостоятельность интекста и строки повлекла за собой окончательное освобождение как строк, слов, так и букв от всех внешних и линейных ограничений. Появилась новая форма, не связанная ни с формами окружающей среды (миметическими формами), ни с геометрическими формами. Этую безобъектную форму можно, пожалуй, сравнить с современной абстрактной живописью, в которой используется большое количество приемов, находящихся в распоряжении современной полиграфии. Корнями она уходит в начальную стадию развития визуальной поэзии, но истинный час ее рождения относится к девятнадцатому столетию, когда появились работы Арно Гольца и Стефана Малларме. В произведении "Phantasus" Гольца (1898 - 1925 г.г.) уже обнаруживаются абстрактные пассажи, как, например, следующий:

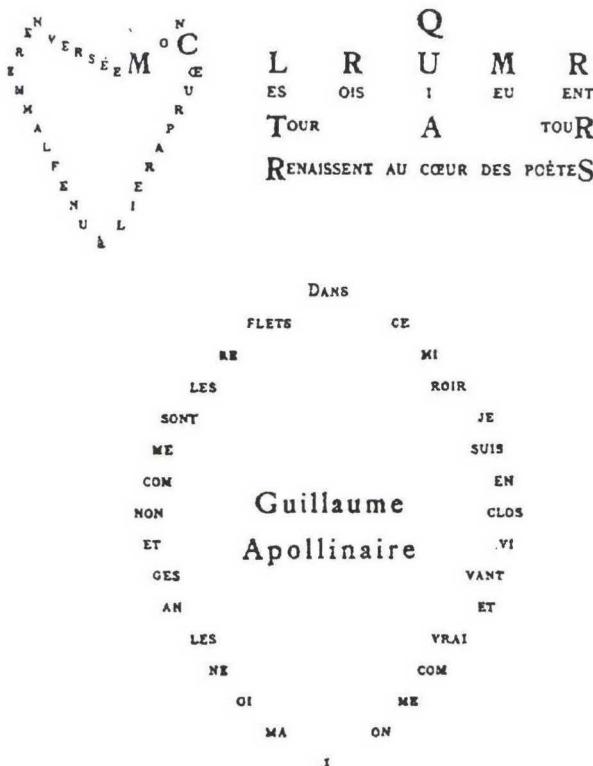
dort...dort...dort...dort
 ...
 dort...dort...dort...
 ...
 dort...dort...
 ...
 ...
 fast
 transparent.... [1]

Ключевым примером является, несомненно, "Un Coup de des" Малларме (1893 г.), представляющее собой, вероятно, наиважнейшее отдельное визуальное стихотворение со времен Маура. На двадцать одной странице развертывается комплексный герметический текст как нечто такое, что Малларме в предисловии назвал "призматической манифестацией одной идеи". Текст написан с помощью тонкого шрифта и курсива в различных комбинациях, дающих возможность прочтения текста в девяти разных вариациях. Революционный эффект

автор, пользуясь средствами прерванной строки, используемой в ранних фигурных стихах, теперь полностью порывает с линейностью. Слова распределяются по странице в форме, коренным образом отличающейся от миметических форм. Пространственные размеры, игравшие важную роль уже в линейных стихах, превращаются в открытое поле, на котором могут проходить различные семантические процессы, а читатель имеет возможность выбрать свой собственный путь через этот лабиринт. Таким образом один и тот же текст мультилинирует количество способов чтения. Можно, допустим, читать соединяя буквы воедино, в соответствии с различными их размерами, получая, например, следующее высказывание: "Выброс игральных костей никогда не упразднит случайности". Помимо этого предоставляется возможность и других способов чтения каждой отдельной страницы или целого листа - по горизонтали, вертикали, диагонали или даже по кругу. Используемое здесь осмысленное значение слова "воплощает" подобного метода печатания состоит в том, что

Порфирий Оптатиан. Carmen XIX. Ok. 330 г.





Гийом Аполлинер. Сборник "Каллиграммы". 1918 г.

большей степени, чем другие отдельные работы, расчистило дорогу для визуальной поэзии двадцатого столетия. Подобная высвобожденная форма, помимо некоторых примечательных исключений, может быть в основном понята как форма абстрактного визуального стиха. Итальянский и русский футуризм, дадаистские методы печатания и конструктивизм, а также современная конкретная лирика, - все они попадают в эту категорию, идет ли при этом речь об агрессивном стиле печатания Маринетти или же о расположении слов Гомингером как в следующем примере:

w w
d i
n n n
i d i d
w w

Хотя классификация фигурных стихов не может быть исчерпывающей, в процессе попытки ее проведения все-таки было сделано одно очень интересное открытие, а именно - что среди разных типов подобных стихов существует тенденция к их наслоению друг на друга, комбинированию и полному сращению. Решетчатый стих сливается с контурным, контурный с линейным, а линейный стих просматривается в абстрактном. Кроме того, случается, что один и тот же тип пронизывает все другие, наиболее отчетливо это видно в лабиринте. Сначала мы видим в нем куб, затем он предстает перед нами как контурный стих. Идея лабиринта присуща также спиральным, решетчатым стихам и стихотворению Малларме "Un Coup de des". Проанализировав центральные формы генетически и в некоторой мере морфологически, мы можем сделать попытку проведения более глубокой и систематической клас-

сификации. Окажется очевидным, что шесть основных типов стихов можно формально разделить на три большие группы в зависимости от следующих признаков: внешняя фигура, внутренняя фигура, а также так называемая структурная фигура, т.е. то, что по сути является комбинацией двух первых, где внутренняя и внешняя фигуры идентичны.

Типы фигур.

I. Внешняя фигура.

1. Геометрические формы: квадраты, окружности, спирали, треугольники
2. Миметические формы: крылья, алтари, флейты и т.д.

II. Внутренняя фигура.

1. Геометрические формы: треугольники, диагонали
2. Миметические формы: кресты, корабли, и т.д.

III. Структурная фигура.

1. Линейные стихи
 - а. геометрические формы: треугольники, круги и т.д.
 - б. миметические формы: кресты, сердца, зеркала и т.д.
2. Абстрактные стихи.

Если разработать систему, выходящую за рамки типологии, то интерпретация отойдет от большей частью генетической модели. Это имеет существенные последствия, самое важное из которых то, что обнаруживается процесс дви-

жения в сторону теории фигурного стиха, построенного на таксономии. Работы, написанные в самые разные периоды, с наиразличнейшими интеллектуальными, социальными и техническими детерминантами, предстают перед нами как хотя и отдаленные, но в то же время связанные между собой манифести того, что в сущности является одним жанром. Возьмем, к примеру, современную конкретную поэзию, которая часто рассматривается как явление, оторванное от каких-либо традиций. При попытках ее интеграции часто ссылаются на специфичные примеры фигурного стиха, такие как "Яблоко" Рейнхарда Дела или "Голубь" Клауса Бремера. Однако эти формы являются случайными и редкими миметическими примерами в области конкретной поэзии, и чаще всего они абстрактны, а не миметичны. Впрочем, различие между стихами внешней фигуры и внутренней только немногим меньше, чем между внутренней фигурой и структурной. Какова бы ни была цель теории конкретной поэзии, она как форма, пользующаяся графическими средствами языка, относится к традиционному жанру, даже если представляет собой совершенно новую вариацию.

Примечание:

[1]. dort (нем.) - там; fast transparent (нем.) - почти прозрачно (Прим. перевод.)

Карл Риа (Зиген, Германия)

ДАДА ВИЗУАЛЬНО. ДИКАЯ ТИПОГРАФИКА, ОПТОФОНЕТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ, ВИЗУАЛЬНЫЕ СТИХИ И Т.Д.

перевод А. Куппингер

Цюрихские дадаисты 1916-17-х годов сплоченные вокруг “Кабаре Вольтер” (“Cabaret Voltaire”), к их собственному удивлению втянувшего их в длительный процесс творческих открытий, с полным правом могут считаться первооткрывателями таких поэтичес-

ких явлений как симультанная поэзия и звуков времен первой мировой войны -вой стих, позднее ставший известным под названием “дадаистского”. С одной стороны, они реализовывались в форме декламационных текстов, распределемых между различными чтецами, текстов, которые при исполнении наслаждались и нейтрализовывали друг друга или же звучали параллельно, образовывая в обоих случаях некое “звуковое поле”. С другой стороны, это были “стихи без слов”, в которых “балансировка гласных звуков обдумывается и допускается только в зависимости от ценности акустических характеристик рядов гласных” [1], как позже записал Хуго Балль в своем дневнике по поводу премьеры, состоявшейся 23 июня 1916 года. Согласно этим записям, стихи исполнялись автором, стоящим перед пюпитром для нот и одетым в необычный картонный костюм кубической формы; его чтение пробуждало странные ассоциации с миром шаманов, пением птиц и шумом дождя. Особо упоминается произведение “Караван слонов” (“Elefanten-karawane”), ставшее центральным литературным документом юрихских дадаистов. Своим необычным типографским оформлением - каждая строка была набрана особым шрифтом - дадаистские поэмы (и эта в частности) обязаны, в первую очередь, берлинским авторам, которые в большей степени поддались влиянию “диких типографики” футуристов и поэтому были более склонны к визуализации своих поэтических программ. Об этом также свидетельствует и проспект под названием “Клуб Дада” (“Club Dada”), выпущенный в 1918 году издательством “Freie Strasse”, с титульной иллюстрацией Рай-

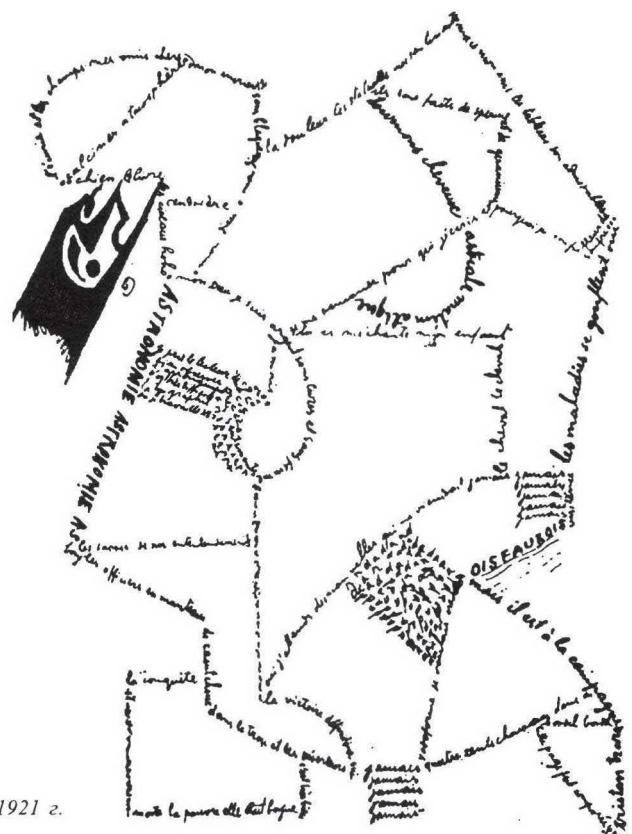
Хуго Балль. Караван. Звуковое стихотворение.
1917 г.

KARAWANE

*jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
a aa a
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta górem
eschige zunbada
wulubu ssnbuda bluw ssnbuda
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf*

(1917)
Hugo Ball

Карл Риа - поэт, литературовед, издатель. Доктор филологии, с 1972 года - профессор венского языкоznания и аналитики в университете Зигена (Германия). С 1990 г. - соиздатель журнала “Diagonale”. Автор более десяти книг прозы, поэзии, в т.ч.: “Nicht alle fische sind vogel” (1981 г.), “In diesem / diesem Moment” (1984 г.), “So Zier so Starr / so Form so Streng” (1988 г.), “ICH in cinem Stuck” (1991 г.) и мн. др. Редактор и издатель (совместно с Зигфридом Й. Шмидтом) литературной серии “Experimentelle texte” (с 1983 г.), посвященной вопросам визуальной и конкретной поэзии. Опубликовал большое количество проблемных статей по истории искусства XX века. Автор-составитель ряда поэтических антологий, в т.ч. “Vergessene Autoren der Moderne”, “Randfiguren der Moderne” и т.д.



Тристан Тцара. Каллиграфма. 1921 г.

ля Хаусманна. Выполненная в экспрессионистском духе, эта ксилография кажется как бы разломанной на несколько частей, поверх которых, по-видимому, совершенно произвольно, по площади страницы разбросаны буквы издательского знака. Затяянная автором отчаянная пляска и разнобой шрифта продолжаются в названии издательства, в имени редактора и в выходных данных, получая затем новый импульс на обратной стороне проспекта; написание с заглавных и прописных букв перемешивается даже в пределах одного слова, нарушены все нормы гладкого строчного письма - вводятся вертикали и диагонали, некоторые буквы скатываются вниз вместо того чтобы чинно следовать друг за другом, выстраиваются лесенкой или вообще опрокидываются - как, например, буква "s" в слове "Herausgeber".

Предпосылкой к подобной "дикой печати"

явилась сознательная ломка синтаксиса, отдельированная Ф. Т. Маринетти в своем "Техническом манифесте футуристической литературы", опубликованном в 1912 году и тем же летом переведенном на немецкий язык - освобожденные от оков традиционной логики грамматики и пунктуации, что равно освобождению из "тюрьмы правил латинского языка о построении предложения" и вдохновленные "свободной интуитивной инспирацией", слова вступают в новые отношения друг с другом. Лидер итальянских футуристов писал: "Под беспроволочным воображением я понимаю абсолютную свободу образа или аналогий, выраженных с помощью несвязанных между собой слов и без использования синтаксиса и знаков препинания" [2]. Слово "динамизм" является решающим программным термином манифеста и его применение распространяется как на собствен-



Филиппо Томазо Маринетти.
Генерал Жоффр на фронте.
1919 г.

но шрифт, так и на стратегии использования шрифта при создании футуристического обра-за. Это особенно видно в цикле произведений самого Маринетти под названием "Parole in liberta". Слова окрыляются, высвобождаясь из тесных связей друг с другом, разбрасываются по листу бумаги, интегрируются в надломлен- ных перспективах и абстрактных композициях нового изобразительного искусства. Строчки, если они вообще сохранены, перекаиваются, расходятся лучеобразно или же проявляют тен-денцию к образованию окружностей и сегмен-тов...

Практически одновременно с появлением и бурным развитием подобных футуристических произведений Гийом Аполлинер создал свою версию визуализированных стихов в цикле "Caligrammes", где он изобразил, сначала по-средством написанных от руки, а потом и напечатанных букв, такие вполне конкретные обра-зы, как, например, квадрат, подразумевающий зеркало, портрет возлюбленной в шляпе, апель-син или, скажем, создал изображения голубя, сидящего на фонтане, машины, Эйфелевой баш-ни и т.д. Этот принцип, конечно, был не нов -

подобные приемы написания произведений имели хождение еще в христианском Средневеко-вье, а традиция картинных текстов известна с эпохи Возрождения. Позднее такая манера письма продолжала свое незаметное существование в эпистолярной литературе, в салонных играх или в некоторых печатных органах, например, в юмористическо-сатирических журналах XIX века. Среди цюрихских дадаистов Тристан Тиц-ца, одним из первых обратился к этой форме фигурной поэзии и перевел ее в сферу абстрактного. Его "Caligramme" 1921 года заключает драму "Le Coeur a Gaz" и символизирует "бес-словесный апофеоз бытия" [3]...

"Это чисто буквенные плакаты; подобные стихи можно развернуть как географическую карту (...), налицо разложение до самых глубоких языковых процессов", - заметил Балль [4], когда увидел в 1915 году манифест Маринетти "Parole in liberta", однако сам он не сделал для себя никаких практических выводов из конста-тации этого факта. Решающий шаг, который был призван вывести берлинских дадаистов на первое место по отношению к итальянским футуристам, описал в своих воспоминаниях дадасоф-

Рауль Хаусманн. Аналогично высказыванию Хуго Балля о том, что он посредством звукового стиха “изобрел новый вид стихотворной формы”, нововведение Хаусманна в его записях приобретает следующий вид: “В конце концов, буквенные стихи можно не только видеть, но на них можно и смотреть, почему бы из них тогда не сделать плакаты? Почему бы не написать их на разноцветной бумаге и большими печатными буквами? Это было бы, черт побери, ново, несмотря на Бен Акиба! / Стало быть, вперед, в типографию Роберта Барте на улице Денневиц и сразу же, не откладывая ни минуты, приступить к осуществлению новой стихотворной формы. Благодаря пониманию со стороны наборщика, с воплощением этого замысла не было никаких проблем; буквы набирали из типографской кассы, состоящей из больших по размеру деревянных букв для печатания плакатов, по принципу случайности, т.е. - те, какие первыми попадались под руку, - и это было здорово. / Сначала маленькая “f”, потом “m”, потом “s”, “b”, а что теперь? Ну, возьмем, что ли, “w” и “t” и так далее, еще разместим между ними большую “escripture automatique” со знаком вопроса, восклицательный знак и даже указатель в форме руки! / (...) Большие, хорошо видимые печатные буквы это ведь ничто иное как печатно-буквенные стихи, более того, - я сразу сказал себе: “оптофонетические”. Различные размеры - для разной силы ударения. Согласные и гласные - эту смесь можно так хорошо прохрипеть или пропеть с переливами! Ну конечно же, плакатные стихи прямо-таки созданы для пения! ДАДА!” [5].

Высказавшись подобным образом, Хаусманн связал дадаистский звуковой стих с дадаистской визуальной поэзией и установил между ними продуктивную связь, которая в дальнейшем подверглась дифференциации и решительной модификации. В первых плакатных стихах 1918 года Хаусманн еще сохраняет строку, располагая буквы и знаки, взятые из наборной кассы, в линейный ряд и соединяя их по форме в виде блока; позднее, например, в работе “k'p'erioum” (1919 г.), он уже комбинирует различные размеры и типы шрифтов, перенося расходящиеся друг от друга буквы на воображаемую среднюю ось, так что строчки начинают дышать и вибрировать изнутри. Очевидно,



Рауль Хаусманн.
Плакатное стихотворение. 1918 г.

что добиваясь подобного эффекта, он хотел “маркировать” графическим образом формы своего устного доклада и использовал с этой целью типографские приемы в качестве партийных акцентов.

В этом ему следовал Курт Швиттерс, которого, как известно, на создание “Прасонаты в звуках” (“Ursonate in Lauten”) самым непосредственным образом вдохновило произведение Хаусманна “fmsbw”. Все началось во время их совместного пражского турне двадцать первого года; первый шаг сделал Швиттерс, создав “Портрет Рауля Хаусманна” и почти сразу представив его в “Der Sturm”. Потом он начал разрабатывать шаблоны различной повторяемости и вариативности, добавлять к ним новые, оригинальные части, такие как скерцо “lanke trtgll”, придавая всему этому, в конце концов, адекватное типографское звучание, развившееся из эстетики стиля “баухауз”.

На свой неповторимый путь в визуальной поэзии Курт Швиттерс, создавший в итоге новое направление в искусстве, известное под названием “Мерц - искусство”, ступил в 1922 году, написав целый ряд визуально-изобра-

зительных поэм, которые он сперва набросал от руки, а затем выполнил с помощью типографских средств. Эти поэмы представляют собой некие квадратные тексты или тексты из квадратов, в которые строго симметрично вписаны меньшие по размерам квадраты и различные буквы, иногда - цифры. Подобные композиции сводились не столько к "дикой типографии" футуристов, сколько к в высшей степени конструктивному принципу построения произведения или, как гласил новый художественный лозунг, "конструктивистской концепции". Для искусства начала двадцатых годов художественное воплощение этой программы имело кардинальное значение, поскольку привело к бурному развитию различных арт-течений и серьезным изменениям на международной сцене. К ним, в том числе, относились некоторые граничные тенденции, появившиеся в русском футуризме (произведения русских художников и поэтов были показаны в 1922 году на "Первой Российской художественной выставке", которая обратила внимание общественности на инновационный потенциал русского искусства времен первой мировой войны и периода Революции), а также голландское движение "de-Stijl" с ярко проявившейся склонностью к жестко-формальному дизайну, что пропагандировал в эти годы Тео ван Дусбург. О радикальности швейтеровских опытов Хельмут Хайсенбюттель в статье "Об истории визуальных стихов в двадцатом столетии" писал следующее: "[Целью] было восприятие чисто оптической картины поэтического произведения и отделение от нее всех других элементов, мешающих такому восприятию. Вывод, сделанный из этого Швейтерсом, состоял в том, что он изъял из стиха все реципируемое содержание. Так он создал элементарный стих, в форме которого определенную роль играет лишь различное распределение и повторение отдельных букв слова "Cigaretten", или ритмическое расположение букв алфавита подле средней оси ("Register", "Za"), или размещение определенных цифр ("Gedicht 25"). Подобный отрыв изобразительного слоя от всего остального достигает своего апогея, во-первых, в предельно визуализированных стихах, где посредством коллажирования отдельные буквы распределены по изображению и, во-вторых, в "i - Gedicht" [6].

Возможность написания стихов не только буквами и знаками препинания, но и цифрами, убедительно была доказана Раулем Хаусманном в соавторстве с одним из ведущих дадаистов Иоганном Бадером в статье "dadadegie", напечатанной в первом номере его журнала "Der

Das i-Gedicht



[lies: »rauf, runter, rauf, Pünktchen drauf«]

Dada". При этом он еще в некоторой степени руководствовался принципом случайности оптофонетических плакатных стихов, однако некоторые элементы, например, цифры разных размеров, слово "Ach" и целую цепь спускающихся вниз прописных букв, не имеющих смысла, а также указатель в форме руки, он расположил уже в виде простых геометрических фигур. Они сводятся к форме прямоугольника или квадрата и разделены диагональю из цифр, образованных из бесконечного остатка, полученного при делении тринадцати на семь. Что же касается названия "dadadegie" - скорее всего, это производное от "dada" и "Elegie" (Элегия) - и написанного под словом "Ach" трансцендентного лудольфова числа, указывающего на функции окружности или, другими словами, на "квадратуру круга", то они ведут к дополнительным ассоциациям по содержанию, которые возникают, не разрушая абстракции и не уменьшая ее воздействия.

Оба автора, как Швейтерс, так и Хаусманн, предприняли в двадцатых годах немало попыток для того, чтобы распространить подобный радикальный опыт абстрактно-изобразительных стихов и сделать возможным его применение в новых текстовых структурах. Это привело обоих авторов к написанию некоторых серийных словообразований с различными вариациями, а также к созданию таких поэтических композиций, в которых целенаправленно использовалось пустое поле страницы. В качестве примера достаточно вспомнить стихотворение Швейтерса "Стена" ("Wand"), написанное в 1922 году. Оно начинается с цифры "5", исчисляемой в обратном порядке до "1", и состоит, кроме всего прочего, из 27-кратного повторе-

ния слова “стена” и 10-кратного повторения этого же слова во множественном числе.

Но, пожалуй, самую радикальную попытку окончательного внедрения конструктивного принципа в литературу представляет собой произведение Хаусманна “Квадрат” (“Quadrat”) 1928 года. Стихотворение состоит из слов “прямоугольник” и “квадрат”, но использует их только в качестве графической маркировки, т.е. дает читателю возможность перемещения из лексического значения этих слов в графико-геометрическое. При этом переход из словесно-конкретной составляющей в абстрактный образ осуществляется мгновенно и полностью.

Говоря о поэтических произведениях Курта Швиттерса, позволим себе небольшое замечание по отношению к его поэме 1924 года под названием “Бывшее звуковое стихотворение” (“Altes Lautgedicht”). Кажется, что это звуковая поэма, замаскированная под визуальную: инсценированное в форме буквенной композиции, произведение состоит из многократно повторяемых групп букв, состоящих из “A” и “H”, и заканчивается набором букв “Olalala OA OA lala”, годных к произнесению нараспев. Странно, но под произведением стоит не подпись Швиттерса, а псевдоним “Плиний Младший”. Если посмотреть, что или кто скрывается под этим именем, то можно обнаружить связь с писателем О.Л.Б. Вольфом, который приобрел известность в 20-30-х годах девятнадцатого столетия как остроумный импровизатор литературных произведений, а также как “посредник” между современной французской карикатурой (например, такого ее представителя, как Гранвиль) и литературой. Встает вопрос, хотел ли Швиттерс этим указать на то, что он не рассматривает свои экспериментальные работы в отрыве от литературных традиций, как можно предположить на первый взгляд? Хотел ли он таким образом указать на неизменную связь, существующую между авангардным искусством и масс-культурой, с взаимо обратимым механизмом образования эстетической ценности? Если да, то сложившиеся уже взгляды на искусство начала века могут в корне измениться...

dadadegie

hausmann - baader



3/ 3333/3333

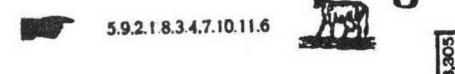
13 : 7 ~ 1,85714285

80
40
50
10
30
20
80
40

5,0

Ach

3,14159



5.9.2.1.8.3.4.7.10.11.6

*Иоганн Бадер и Рауль Хаусмани.
dadadegie. 1919 г.*

Примечания и литература:

- [1]. Hugo Ball. *Flucht aus der Zeit*. Luzern, 1946 - (98, 99)
- [2]. Umbro Apollonio. *Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer kunstlerischen Revolution 1909 - 1918*. Köln, 1972 - (74, 124)
- [3]. Jeremy Adler und Ulrich Ernst. *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Wolfenbüttel, 1987 - (266)
- [4]. Hugo Ball. *Flucht aus der Zeit*. Luzern, 1946 - (35)
- [5]. Raoul Hausmann. *Am Anfang war Dada*. (hrsg.v. G. Kampf u. K. Riha), Steinbach b. Giessen, 1972 - (43)
- [6]. Helmut Heissenbuttel. *Über Literatur*. München, 1970 - (72, 73)

Петер Шинкович (Будапешт, Венгрия)

ЛЕТТРИЗМ, ГРАФЕМНАЯ ЖИВОПИСЬ И ДРУГИЕ ПРЕДТЕЧИ СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ПИСЬМА

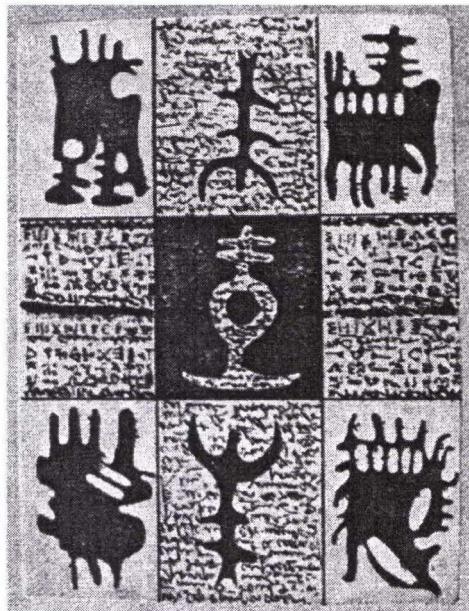
Итоги литературно-художественного течения дада, его обновляющее влияние на изобразительное искусство последующих лет стали темой ряда крупных ретроспективных выставок, проведенных в Европе и США, этому вопросу были посвящены многие документальные издания и монографии. Если дадаизм в конце пятидесятых - начале шестидесятых годов уже можно было назвать вполне отстоявшейся музейной величиной и одним из центральных направлений в

искусстве XX века, путь которого в музейные залы и учебники по истории искусства был относительно недолог, то леттризм, который возник как реакция на дада и объявил себя “авангардом авангарда”, еще долгое время оставался в тени, не привлекая к себе внимание широкой публики и критики.

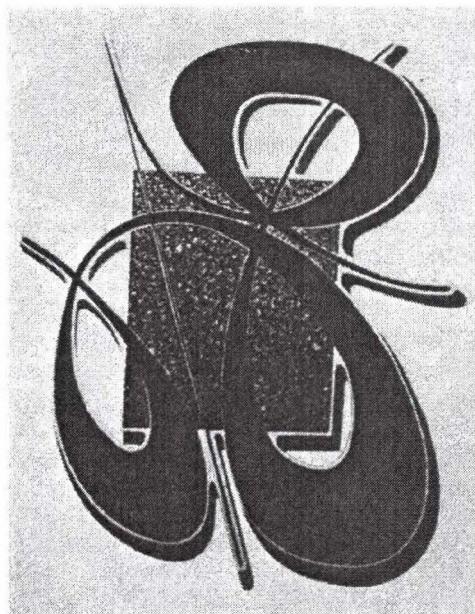
Тем не менее, юбилейные мероприятия, наскоро организованные передвижные выставки работ представителей этого направления смогли выявить определенные ценности, пролить свет на те грани, которыми леттризм соприкасается с современной визуальной поэзией. Организаторы этих выставок, судя по всему, руководствовались теоретическими соображениями о целесообразности установления определенных рамок, в которые можно было бы вписать многообразные, обусловленные различными влияниями творческие искания и устремления леттистов, отделить, обособить их как от графемной живописи, использующей буквы, письменные знаки, так и от различных форм экспериментальной поэзии (конкретная, акционная и т.д.), с которой они в самом начале были связаны самым тесным образом.

Леттризм возник в 1945 году, его основоположником был французский писатель, румын по происхождению, Исидор Ису. Это, первоначально литературное по характеру, течение, последовательно продолжая развивать принципы дадаизма, породило некую новую поэзию, которая интерпретировала впечатления и представления уже не известными и общепринятыми словами, а утверждала новые звуковые формы. Ису, выступивший вначале как

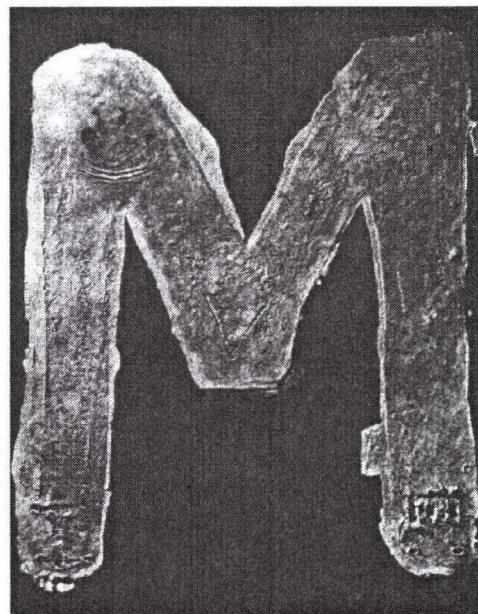
Исидор Ису. Гиперграфия. 1972 г.



Петер Шинкович - литературовед, теоретик, историк искусства. Закончил отделение искусство-вседня Будапештского университета им. Лоранда Этвеша. С начала восьмидесятых годов - редактор одного из венгерских периодических изданий по искусству. Опубликовал большое число теоретических эссе и исследований в журналах, книгах, каталогах и антологиях современного искусства в Венгрии и за рубежом. В ряде статей обработал и ввел в научный оборот корпус аудио-визуальных характеристик современной экспериментальной поэзии. С середины семидесятых годов занимается вопросами радикальных направлений венгерского и зарубежного искусства XX века (дадаизм, леттризм, графемная живопись, конкретно-визуальная поэзия и т.д.).



Ален Сатье. Гиперграфия. 1966 г.



Антони Тапиес. M. 1960 г.

реформатор поэзии, основные положения своей теории разработал в 1942 году, причем не будучи знаком с дадаизмом. Первым значительным событием в истории нового направления стала встреча, организованная в январе 1946 года в Париже, на которой Ису выступил с чтением своих стихов, а после этого была показана пьеса Тристана Тцары "Бегство", вызвавшая своего рода скандал. На следующий день Альбер Камю в своей газете "Combat" писал, что леттристы "обратили в бегство" Тристана Тцару; подобные отзывы и интервью были опубликованы также в других газетах и журналах. Издательство "Gallimard" вскоре после этого выпустило пространный трактат Исидора Ису "Введение в новую поэзию и музыку", ставший манифестом леттризма.

Ису, несмотря на влияние дадаизма, заметно обнаруживающееся в его работах, отнюдь не стремился возродить это направление. Он хотел влить новую струю в поэзию, освежить ее новыми звучаниями, такими как вдохи, выдохи, бормотания, шепот, лепет, вздох, храп, хрюкание, чихание, чмоканье, свист и т.п. Наряду со звукоподражаниями, звукообразными словами в его стихах ведущую роль играли звуки, лишенные смысла, выделенные из семан-

тического единства слов. Если дадаизм изолировал слова от их окружения, вырывал их из контекста для того, чтобы характер стиха определялся тонусом отдельных слов, их способностью создавать тот или иной настрой, то леттризм сделал дальнейший шаг в направлении редукции, вплоть до обособления отдельных звуков. Известно, что значение слов, их лингвистическое содержание, правила употребления и функции закреплены общественной практикой, сложившейся в той или иной среде. Таким образом, слова в силу их унаследованного значения являются носителями такого содержания, которое, по утверждению Ису, "втискивает в жесткие рамки правил или же вообще парализует поэтическое воображение". Поэтому он отказался от их употребления, провозгласив, что только звуки, не обладающие никаким значением, способны выражать своеобразные, неповторимые переживания поэта. Только звуки обладают теми специфическими экспрессивными свойствами, которые отличают стихотворение леттриста. Таким образом Ису пытался подняться над словами, разрушить лексические структуры, чтобы проложить путь звукообразованию со всеми его индивидуальными вариантами, творимыми стихийно



Антуан Гримо. Гиперлитография. 1974 г.

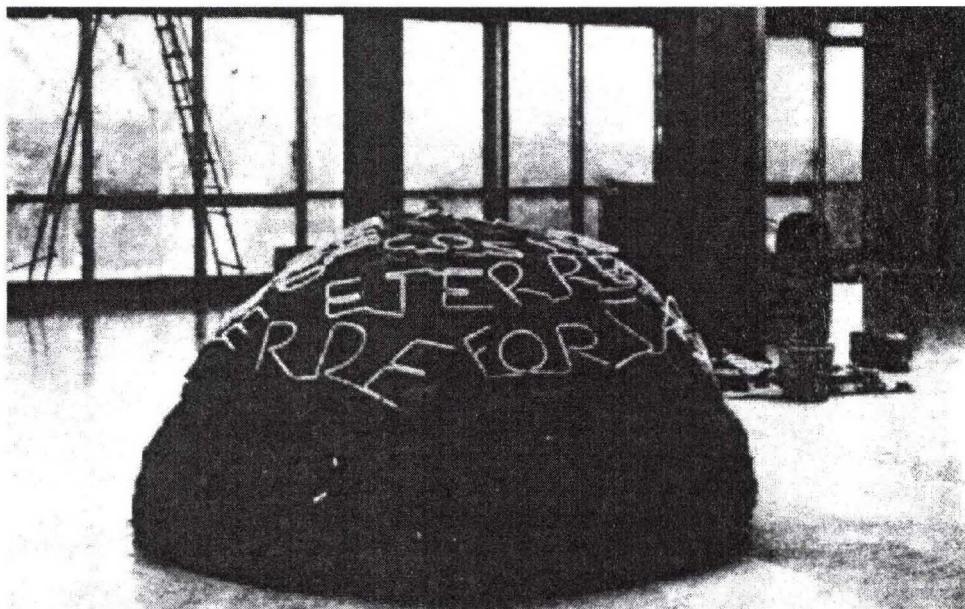
и бессознательно. Стихотворение он рассматривал как музыкальную форму, внутреннюю структуру, композицию которой создают звуки, темп и ритм звучаний, пульсирующий тakt, быстрые смены и переходы, неожиданные возгласы и выкрики. Построенные таким образом произведения намного ближе к музыке, чем к поэзии, поэтому леттристское произведение в своем идеальном исполнении по форме представляет собой публично исполняемую звуковую симфонию.

За этими новаторскими экспериментами с большим интересом следили музыкovedы. Журнал "La Revue Musicale" посвятил "музыкальному леттризму" отдельный номер. В 1950 году к этому направлению примкнул Морис Леметр. Он занимался главным образом современной литературой, и на основании произведений Джеймса Джойса, прежде всего его романа "Поминки по Финнегану", пришел к заключению, что поэзию нельзя обновить посредством одних лишь слов. Он стремился стереть вековые границы, пролегающие между видами и жанрами поэзии и живописи, использовать буквы как новые объекты изобразительного искусства, но не в композиционных целях, как это делали Стюарт Дэвис или Соня

Делоне, а в качестве визуальных знаков, пригодных для поэтических экспериментов. Произведения Леметра, созданные на основе соединения живописи и поэзии, получили название гиперграфии.

Первая выставка летристов была организована в 1950 году, однако пришлось ждать целых десять лет, пока их работы начали привлекать к себе внимание критиков. В 1964 году Мишель Тапие подробно проанализировал их в своей статье "Буквы и знаки в современной живописи". В ней он с воодушевлением превозносил смелые новаторские поиски летристов и в то же время указывал на опасность "изобразительных блужданий", подчеркивая, что чрезмерное увлечение формотворчеством может завести в тупик, и это течение легко может переродиться в каллиграфию. Эти соображения Тапие изложил через год после того, как группа пополнилась новыми членами в лице Ролана Сабатье, Робера Альтмана и Жака Спаканья, вместе с которыми Ису основал Центр летристских исследований, журнал "PSI" и издательство "Леттризм и гиперграфия". К сожалению, эти новые летристы подтвердили опасения Тапие: их работы свидетельствуют о девальвации стремлений к обновлению поэзии, и это понятно, ведь их авторов к этому времени уже вполне удовлетворяла разработка новой пиктографии.

Леттризм, который возник и сложился в поэзии, впоследствии превратился в разновидность изобразительного искусства, проделав путь, обратный развитию графемной живописи, шедшему в направлении от живописи к письму. Идея работ, где наряду с изображением в качестве единого композиционного элемента выступали бы тексты, надписи и слова, строго говоря, не является открытием двадцатого века. Историки искусства и теоретики экспериментальной поэзии часто приводят в пример эпоху барокко и получившие в это время распространение так называемые "фигурные" стихи. Однако целенаправленное использование в художественных произведениях вербальные элементы получают лишь в период активизации деятельности авангардистских направлений первых двух десятилетий XX века и в первую очередь радикальных - футуризма, конструктивизма, дадаизма. В сво-



Mario Merz. Iglos. 1968 г.

их программных заявлений, нередко сопровождавшихся авторским иллюстрированием, призванным разъяснить декларируемые положения, они наглядно обнаружили точки соприкосновения литературы и изобразительного искусства; сторонники этих направлений использовали слова и буквы в отрыве от их смыслового значения, трактуя их в качестве новых формальных элементов изобразительного искусства.

Позднее графемная живопись с новой силой расцвела на почве абстракционизма, прежде всего - в работах Энтона Тапиеса, Джаспера Джонса и Сая Туомбли. Каждый из них нашел свой путь преодоления "action painting", провозгласив своим методом в живописи уже не спонтанный, произвольный жест, а автоматизм чувств. Тапиес создавал полотна, испещренные иероглифоподобными знаками; его интересовали главным образом форма букв, их структура и раскраска картины, различные поверхностные эффекты, которые он достигал с помощью различных по составу красок.

Джаспер Джонс рассматривал букву как банальный предмет, как самый будничный мотив, с которым можно встретиться на каждом шагу, считая, что из них можно строить карти-

ны, не задумываясь об их первоначальной звуковой функции. Буква и цифра у него превратились в пассивный, нейтральный объект изображения.

Сай Туомбли тесно примыкал к крупнейшим представителям поп-арта, прежде всего Раушенбергу и Джонсу, следуя их принципам и методу. Он отошел от "action painting", но сохранил ее суть - действие, при помощи которого строил свои картины. Уже в пятидесятые годы он использовал в своих работах фрагменты текстов, каллиграфические письменные знаки, затем все чаще в них стали фигурировать отрывки стенограмм, которые не несли никакой смысловой нагрузки, ибо автор сознательно лишил их верbalного содержания. Это были беспредметные, эстетизированные "рукописи", способ написания которых фиксировал то или иное настроение, жест, механическое движение, бег строк, меняющийся ритм. Так называемые каталожные данные (место и время написания и подпись) тоже становились органичной частью картины, вписывались в композиционное единство.

Весьма живо и наглядно описывал мотивации подобных графемных тенденций Ролан Барт в одной из своих работ: "[Эта] деятель-



Бен Волье. Магазин.
1958-73 г.г.

ность порождается весьма многими причинами: возможно, мечтой стать цельным художником, одновременно писателем и живописцем, по образцу некоторых представителей Ренессанса; возможно, желанием раздвинуть границы своего телесного, физического существования; возможно, потребностью выразить нечто из пульсирующего в нас самих биения; (...) или, может быть, чувством облегчения от сознания того, что существует возможность создания нечто такого, чему удастся избежать злополучной западни языка, избежать фатально присваиваемой каждой фразе ответственности".

Внутри корпуса произведений графемной живописи, где письменный знак остается объектом изображения и композиционным элементом, можно выделить группу картин, в которых сообщение наряду с изобразительной функцией несет и смысловую нагрузку. В качестве примера можно привести работы Сусаку Аракава, изысканная эстетичная форма которых вступает в противоречие с шокирующим, нередко пошлым содержанием. Он самым тесным образом был связан с поп-артом, его буквы следовали моде, которую задавало это течение.

Но намного дальше от этих тенденций ушел Бен Волье, на сегодняшний день знаменующий

Таким образом, деятельность Бена Волье и более молодых поэтов и художников, как правило, прошедших школу параллельного движения конкрет-визуальной поэзии, раздвигает традиционные жанровые рамки изобразительного искусства. Это придает современным направлениям экспериментальной поэзии, начавшихся леттризмом, графемной живописью и пр., большую универсальность, общую значимость, ибо самое существенное, что декларировали адепты этих течений и что продолжают отстаивать их сегодняшние правопреемники, заключается не в вопросах формотворчества, а в связи искусства с жизнью.

Франц Мон (Франкфурт-на-Майне, Германия)

ДУМАЯ О ПИЛЕ

перевод И. Циммерман

“Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отправленную стрелу дикаря.”

Крученых А., Хлебников В.

Язык по своей природе является преходящим явлением: он выполняет свою функцию наилучшим образом тогда, когда его знаковый запас осознается как можно меньше. Не только звуковые ряды, но также и слова, словарные группы и синтаксические построения минуют сознание, растворяясь в создаваемом ими смысле. Язык лишь тогда является наиболее однозначно языком, когда он становится незаметен в своей функции.

Поэзия - это усилие, направленное на прорыв и преодоление этой функции, на обращение языка в его реализации через субъект на самое себя, на вывод на первый план его знаковых тел: звуков, слогов, слов, форм предложений и т.д., - при раскрытии по возможности таких смысловых отношений, которые невозможно достичь иным образом, т.к. они отсутствуют в традиционных значениях и смысловых схемах. Язык поэзии существует как самоценное явление, не подстегиваемое социальными функциями. С pragматической точки зрения, поэзия кажется отчуждающим вторжением в гладкость языка. Метр, рифма, аллитерация, метафора, инверсия и т.д. тормозят быстрое прохождение языковых знаков, элементарно осложняют слушание и чтение, мешают предугадыванию смысла, делают ощутимыми язы-

ковые знаки как таковые. История поэзии складывается из находок, направленных на выявление языка из естественной, безоглядной утилизации в общественном механизме и наделения его - без устали оспариваемой - автономностью. Той автономностью, которая имеет место только от случая к случаю и которая, как и автономность человеческого существа, от которой она происходит, существует только в протесте против ее отнятия и неотделимо связана с ее “отчуждением” в социальных функциях. Тем не менее, можно предположить, что язык, не будь поэтического отрицания с его неустанным насилием над языком и усомнением в его функциональной состоятельности, был бы не в состоянии выполнять свою кажущуюся такой естественной задачу дифференцирования социального средства общения. По-видимому, язык вообще только потому в состоянии удовлетворять все время растущим требованиям, что он, будучи постоянно “расчесываемым против шерсти”, отражается в себе, дифференцируется и получает новую силу. Существует масса примеров перехода поэтических находок в функциональный язык и ослабления таким образом его силы.

Поэтическое отрицание функционального окончения языка - это усиленная форма наблюдавшегося в ходе исторического развития языка размывания его актуального состояния, которое проявляется в размежевании на диалекты, появлении фонетических изменений и слияний, а также в возникновении и исчезновении жаргонов, вплоть до специфического языка подростков, заключенных или военных.

Франц Мон - поэт, художник, эссеист. Доктор философии. Автор большого количества статей по вопросам теории и практики конкретной и визуальной поэзии. С середины 50-х годов занимается созданием произведений формальной литературы. Автор большого количества книг, в том числе: “Schgange” (1964 г.), “Animal nur das alphabet gebrauchen” (1967 г.), “Texte über Texte” (1970 г.), “Fallen stellen” (1981 г.), “Gesammelte Texte” (3 т., 1994-96 г.г.) и др. Один из соавторов концепции выставки “Schrift und Bild” (Амстердам, Баден-Баден, 1963 г.). С 1963 г. -активный участник многочисленных международных выставок конкретной и визуальной поэзии в Германии и за рубежом. Подробнее об авторе см. био-биографические данные участника.



Пауль Кlee. Alphabet. W E. 1938 г.

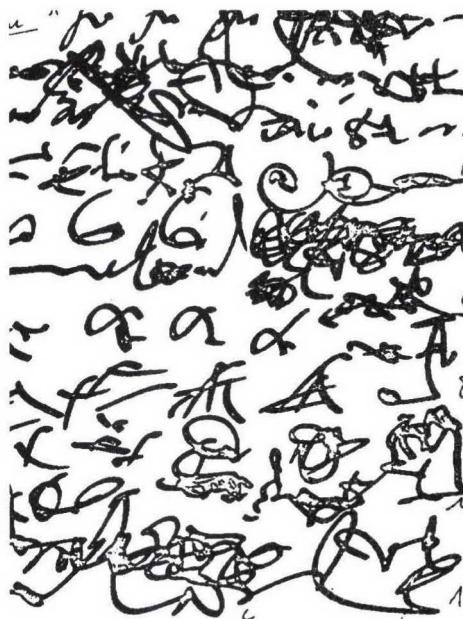
Насколько стабильными кажутся грамматические структуры, настолько же неустойчивы фонетика и семантика языка. Там, где язык наиболее функционален, он наиболее пластичен. Например, слова являются ни больше, ни меньше, чем надежными семантическими уравнениями. Для того, чтобы быть в состоянии выполнить свою задачу передачи больших семантических объемов при минимальной затрате языковых знаков, слова вынуждены нести в себе значительно больше потенциальных значений, чем это осознается при языковой передаче, и читатель сам может актуализировать их в зависимости от смысловой связи. Слово является точным лишь в определенных употреблениях. Благодаря присущей слову неточности, развившейся в длительном процессе его использования, становится возможным появление непредвиденных нюансов во вновь создаваемых контекстах. Пластичность слов позволяет не только употреблять их во все новых отношениях, но и использовать слова в качестве метафор для представления понятий, которые по определению лишь вторичны по отношению к предметному значению.

Наплыв метафор в языке является частью неослабевающего процесса, подталкиваемого не только практическими потребностями поиска новых названий для новых предметов, но также и необходимостью проверки структуры предметного мира и его пересмотра в никогда полностью не осуществимом желании увидеть его "истинный" облик. Именно поэтому весь строй языка, те вербальные декорации, которыми пестрят целые диалоги и которыми оправдываются действия и позиции, зачастую не допускающие вообще никакого оправдания ("лес рубят - щепки летят"), целый мир окаменевшей речи служит материалом поэтического отрицания, которое может простираться от перевернутой цитаты и иронического перекручивания вплоть до вербального и фонетического разрушения. В результате оказывается языка в общественном употреблении, что лучше всего видно в санкционированных самим же обществом, практически "непробиваемых" для критического анализа избитых фразах, язык становится "материалом" и, тем самым, уже готовым объектом для разрушающего поэтического нападения. При этом двойственность подобного процесса заключается в том, что он объединяет в себе одновременно критику и созидание, допрос и усомнение, требование буквальности и необходимость в определенной свободе. Критика реализуется здесь только попутно, как анализ материала наряду с поэтическим разрушением, и имеет смысл только как этап созидания. Она упраздняется новаторством: будучи "проглочена" им и одновременно передана будущему адресату. Режим отрицания, в котором она работает, направлен на порождение некоего нового начала и, соответственно, на появление иной, доселе неслыханной языковой "оправы". Это начало живет только в разрушительно-созидающем процессе, но не в картографической съемке существующего языкового ландшафта. Это шанс для новаторства, момент спонтанности, находка, выдумка - т.е. неподконтрольная фаза поэтического процесса, которая потребляет отрицающее в качестве цитаты, уничтожает его, но, с диалектической точки зрения, не является его оболочкой, антитезой или альтернативой.

Два тезиса этой поэтики: поэзия есть язык, который существует сам в себе, и поэзия есть

процесс языкового отрицания и утверждения, разрушения и новаторства, - эти два принципа пересекаются в переплетении понятий поэтического творчества, языкового действия, актуальной реализации языка, выражения как действия и как продукта. Это уже заложено в самом значении слова "poesis". И для одилической дифирамбической формы поэзии существовали свои исторические условия. Сегодня мы уже не можем представить себе аудитории для такой формы выражения. Обычной стала сконцентрированная, останавливающаяся на различных языковых отношениях форма языкового выражения, в которой владеющее языком и определяемое через него человеческое существование ориентируется в своем языке на собственное существование, более того, существует только лишь в языковой реализации. С самого начала с этим связаны все его силы, spontанность, а также размышления, эмоции и видения, мечты и сознание. Новшества нельзя достичь по-иному, нежели через взаимодействие кажущихся исключающими друг друга способностей и их методов.

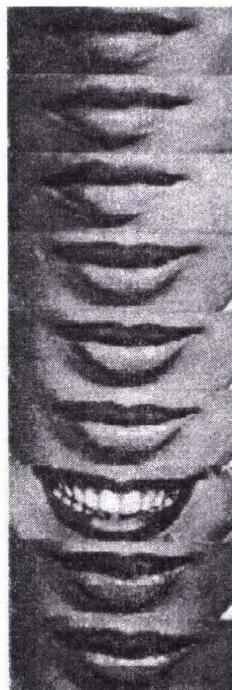
Гумбольдт определял язык как промежуточный мир, в котором и через который существует мир человека. Язык в его понимании - это призма, благодаря которой реальность становится доступной постижению и выражению. В смысле изложенной здесь поэтики, язык, кроме того, является автономной средой, через которую человек соотносит себя не только с самим собой и своим миром, но которая также выступает перед ним вполне конкретным образованием, будучи пропитанной действительностью и неограниченно отражая ее. Так как язык изначально -собственный продукт человека, в котором он себя выражает и в котором ищет освобождение, он находит в нем ту реальность, о которой знает, что она плоть от плоти его, не будучи, однако, в состоянии реализовать это знание -разве что в конкретном поэтическом действии. Насколько сильным и одновременно чудовищным оказывается отчуждение от языка, становится ясно, если представить, в какой степени наша реальность обусловлена языком, более того, основывается на языке, - если подумать о том, что наше собственное существование больше зависит, например, от достаточного владения научны-



Альтагор (Андре Вернье). *Метапоэзия*. 1949 г.

ми идиомами, чем от плохого урожая - соотношение, которое еще несколько поколений назад показалось бы абсурдным. О том, что обусловленная языком социальная реальность может окаменеть точно так же, как и естественная, говорят такие институты, как система медицинского страхования или школьного образования, реформа которых сложнее, чем высадка на Луну, хотя все их элементы созданы и сформулированы нами самими. В этом видна способность языка превращаться в застывший монумент. Но зато язык выступает в таких густках реальности и как чрезвычайно конкретное явление - регистрируется, используется и расходуется, как другие материальные блага.

Проявляющееся таким образом определяющее определяет, в свою очередь, и поэтику, темой которой становится язык - можно предположить, что она будет движима этим до последнего. В такой ситуации, в которой язык настолько институционализировался, что его структура стала непробиваемой языковыми средствами, в которой имеет место чудовищное вербальное производство, намного пре- восходящее индивидуальную способность вос-



Abschnitt I

Shonauberg

FML. Gabri

48. Schlechach

LEWOWSKI

Kobylany

1. Alpine

Pausz

... ohne schwarz den verbundenen schwarz absicht ohnchin schwarz ent bultil man rot dass die rot und die rot befand erhaben rot und schwarz und rot nacht auf rot auf der grau in die grau gajnowka atocok grau wola zabinka grau auf den grau wege WUR de schwarz zum oochc und kanizgaten schwarz der entschluess schwarz seine armen schwarz zwei bis rot tagur ... auf rot und grau groede kabrin tro ... Hoc zunehmen do ... se ... zelgahndkrause grau hielte zu grau befehl 5 grau russischen trup ... von mifirderung ... schwarz formem am schwarz warf nicht zu schwarz land an schwarz vor moral schwarz die erinnerung fol 1 Jahr ... begegnen rot die steiter ruh beer ... nacckens rot prinz leopold grau es jetzt grau raschdena vorzustossen grau in besondere bei / grau e

Фридрих Ахлейтнер.
Фрагмент визуальной
серии "Kobylany-study".
1958 г.

приятия и достигающее, поэтому, большей частью только случайную, т.е. незаинтересованную аудиторию или вообще не достигающее никакой только потому, что его институты устроены таким образом, что они обязательно должны что-то производить; в такой ситуации приобретает актуальность поэтика, для которой язык - это чисто изящное явление без оглядки на какую-либо другую функциональную связь, кроме простого воспринимающего наблюдения. Поэтический языковой материал подвергается тем же формальным запросам, что и языковой материал музыки или живописи, разве только со свойственными его своеобразию вариантами.

К поэтическому материалу относится не только ощущаемый, воспринимаемый на слух или глаз знаковый субстрат, но также все задействованные в языке уровни, начиная с фонетического минимума, произносительных, вербальных, синтаксических структур и вплоть до семантических. Как подтверждают наши размышления о поэтическом отрицании, включая выше оговоренный диахронический аспект,

экспериментальное усомнение направлено не только на различные слои, из которых состоят языковые образования, как например, мелодия, высота и сила звука, темп речи, - но и на все возможные элементы, например, крупные композиционные формы и вообще принципы композиции, по которым могут строиться тексты, независимо от их объема.

Очевидно, что классическая литературная идея в современном произведении уже отыграла свою роль, переориентировав крупную текстовую структуру на внутреннюю зависимость от ее микроструктуры. В простейшем варианте, все представляет собой совокупность мельчайших элементов, связанных между собой по одному принципу. Форма может делиться на группы, в которых обыгрывается мелкая структура с выявлением всей возможной широты вариаций. Также мыслим показ эволюции предложения на всех стадиях его семантической связности, начиная от элементарных единиц вокабулярного аппарата,rudimentарного синтаксического вкрапления и формально безупречных, но семантически неясных пред-

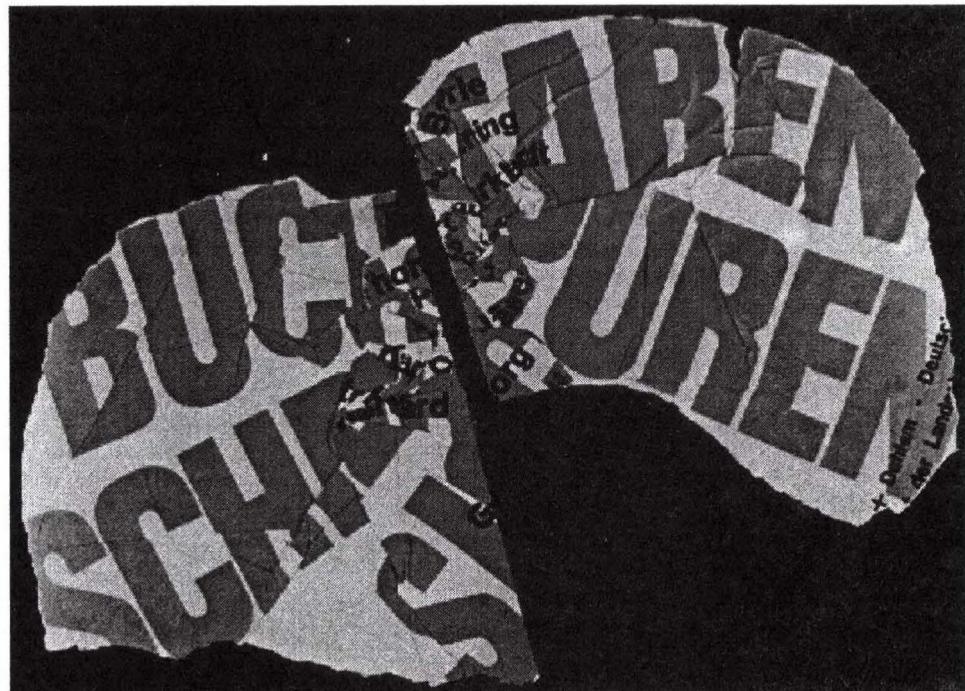
ложений, вплоть до четкого текста. Возможно и усложненное композиционное сочетание многочисленных мелких структур самого разного качества со всеми их перестановками, отражениями, смещениями и т.д.

Проблему составляет сама крупная форма, которая больше не усваивается в одном связном акте прочтения, требующем определенного читательского усилия; таков, например, традиционный роман. Строгое соотношение между крупной и малой формой зависит от возможностей читателя; крупная форма должна восприниматься при чтении, иначе весь текст опускается до нагромождения простых повторений. Но при необходимости опираться только на мелкие вербальные структуры читательские возможности становятся чересчур ограниченными, т.е. усваиваются только короткие тексты. Однако мыслимы темы, которые дадут читателю "крупноформную" ориентацию, хотя они зарождаются очень постепенно, так сказать, попутно, например, в сокращении фразеологического материала, - атематические темы, которые никогда не получают однознач-

ной формулировки, являясь скорее семантическими и словарными полями, с импликацией их истории, их современных употреблений, парадоксальных, озадачивающих, гротескных ассоциаций. Эти языковые поля, словно напрощиваются на художественные манипуляции для выявления их истины - так плакаты провоцируют деколлаж, находя при этом свою удивительную форму...

Вероятно, пора оставить в стороне понятие жанра, которое уже доставило поэтике достаточно неприятностей. Различие между прозой и поэзией, и тем более, между лирикой, эпикой и драмой потеряло смысл, коль скоро тексты больше не характеризуются по их отношению к таким категориям как "Я", "Ты", "Общество", "Мир" и т.д., по их отношению друг к другу - а только по принадлежности неким экспериментальным областям. Деление на жанры вообще изживает себя, если принять во внимание интермедиальные текстовые феномены, со временем играющие все более важную роль, например, тексты, соотносящиеся с областью музыки (сонорная и фонетическая

Франц Мон. Пресс-текст. 1965 г.



поэзия, звуковые стихи и т.д.) или с областью изобразительного искусства (объектная, конкретная и визуальная поэзия), которые могут быть описаны понятиями из этих дисциплин также, как и понятиями поэтики.

Истоки феномена интермедиальных текстов, во-первых, в том, что длившееся тысячелетиями господство письменного языка как единственной поэтической среды ушло, и отфильтрованный через вторичную знаковую систему шрифта язык больше не занимает более высокого литературного положения, нежели устный язык; а во-вторых - в уже упомянутом опредмечивании языка и его высвобождении из социализировано-смысловой функции. Сюда добавляется утончение понятия знака и символа. Благодаря символизму и сюрреализму, а также психоанализу, была распознана символическая способность любого слова, определяемого индивидуальным горизонтом сознания. Так как любой адекватный горизонт сознания не укладывается в рамки каких-либо границ, а корреспонденция всех вербальных феноменов очевидна, то каждый отдельный символ имеет открытое семантическое качество (ср. Валери: "Не существует действительного смысла текста... Будучи опубликованным, текст превращается в аппаратуру, которой каждый может пользоваться по-своему и в соответствии со своими возможностями.").

Поэтому сейчас под текстом понимается любая упорядоченная группа языковых знаков, будь то звуки или буквы. В старой поэтике воздействие устного языка вне музыки ограничивалось декламацией, т.к. не существовало достаточных возможностей фиксации ее специфических качеств: высоты звука, его силы, длительности, темпа и т.д. Сегодня, благодаря наличию определенных технических средств, уже не составляет проблемы фиксировать эти качества, различать и работать с ними. Нам стали доступны удивительные возможности звучащего языка во всей полноте его диапазона. Впервые временной ход устного языка стал доступен для поэтического эксперимента вне строгих музыкальных мерок времени. Впервые эмоциональное качество голоса помещается на передний план вне определенной сцени-

ческой постановки и независимо от семантической ценности. Остается только предугадывать возможности истинно современной звуковой постановки.

Освобождение от классической литературной идеи расширило также и другую область поэзии, а именно - визуальную, снова показав формальное, жестикуляционное качество письма. Текст не только может войти в функциональную связь со своим внешним обликом и развернуть в нем жестикуляционное движение, он может вообще стать "картиной". Слова могут участвовать в обусловленном текстом упрощении или разрушении; они могут быть читаемы в той степени, в какой это допустимо или желательно. Соответственно, становятся допустимыми и несколько способов чтения. Связанный только лишь функционально со своим внешним образом, текст способен достойно встретить сегодняшний "плакатный" мир (чья единственная форма является, в свою очередь, производной экспериментальных искусств). Ставятся возможными синтаксические связи вне привычной грамматики, текстовые фигуры, упрощенные до считанных элементов и предназначенные для думающего читателя, а не для буквседа. Ставится возможной эта текстовая паутина, чьи шрифтовые фрагменты, словарные намеки, слоговые признаки отражают - непреднамеренно - всю консистенцию языка; или образ одной единственной буквы, в которой молчаливо звучит язык, взывая в воображении к судьбам звуков, звуковых форм, единожды прозвучавших криков и сладившихся звуковых индивидуальностей... К таким текстовым феноменам относится эта поэтика. Она - их функция и меняется вместе с ними. Нормативно-безвременная поэтика сегодня еще более немыслима, чем когда-либо. В поэтике конденсируются и акцентируются принципы, по которым можно обращаться с языком. Она зависит от состояния современного языка, но не в смысле, будто она его отражает. Она формулирует теоретический фундамент, без которого не может быть создан никакой текст, даже если он и гибнет при своем рождении. Она незаменима и одновременно несостоительна.

Зигфрид Й. Шмидт (Мюнстер, Германия)

ОТ КОНКРЕТНОЙ ПОЭЗИИ К КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ. 11 тезисов

перевод И. Циммерман

Конкретная поэзия в лучших своих проявлениях всегда старалась свести два аспекта:

а) экспериментальный и новаторский (прежде всего на уровне манифестационных форм),

б) понятийно-семантический и концептуальный. Только сочетанием этих двух факторов может обеспечиваться необходимая (по структурным коммуникативно-психологическим причинам) для любого эстетического процесса коммуникации комплексность.

2. Везде, где конкретная поэзия упрощенно изолировала один из этих аспектов, она стала стерильной (результаты: графическая шутка или просто объявление намерения). Напротив, сознательная попытка интегрировать эти два фактора дает перспективные возможности дальнейшего развития нынешней конкретной поэзии до концептуальной формы.

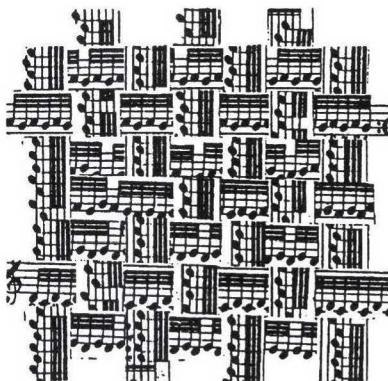
3. Под концептуальной формой поэзии я понимаю попытки создания более сложных текстов (чем конкретная поэзия) с изощренной интеграцией оптических и рече-понятийных составляющих.

4. Концептуальная поэзия сохраняет два принципа конкретной поэзии:

а) принцип генеративности текстового языка (смена модели подражания, отказ от принципа повествовательности),

б) принцип кодовой интеграции (комплекс языковых и оптических кодов и приемов текстообразования).

5. Концептуальные тексты выстраивают сложные системы соотношений между различными возможностями толкования языковых и



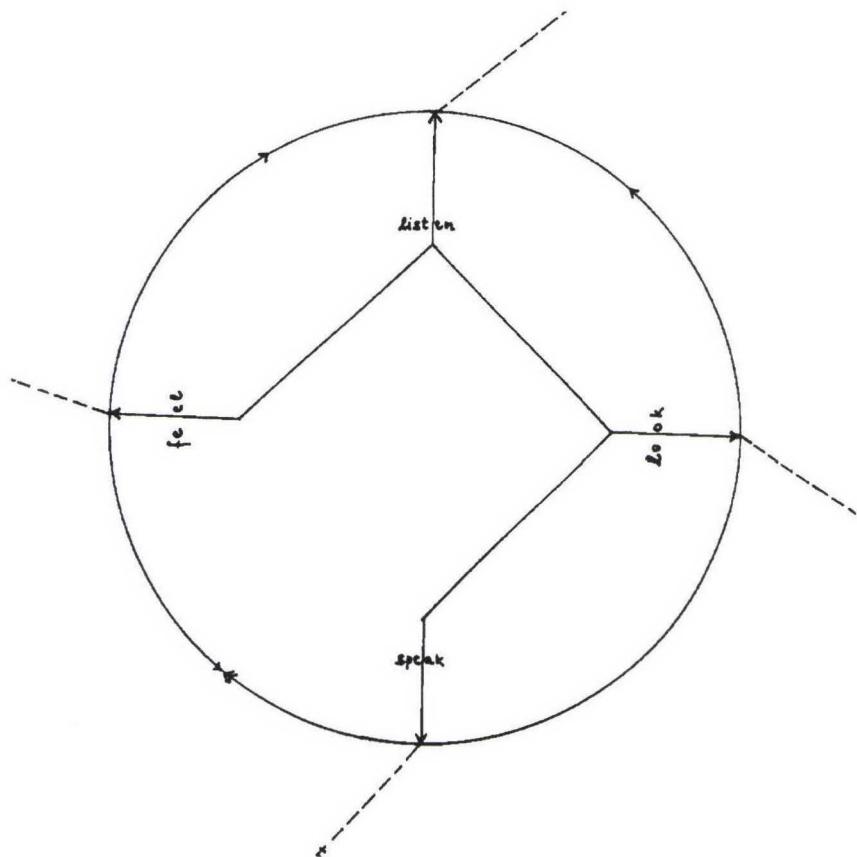
Карл Руа. *Quatrophonie*. 1980 г.

оптических составляющих текста в смешанном языково-оптическом контексте.

6. Концептуальные тексты не реализуют существующие вне текста (и переводимые в другие коды) мыслительные концепции; наоборот, они создают такие концепции в процессе составления, передачи и декодирования текста. В интеграции двух систем формирования смысла или двух кодов с различными, не переводимыми друг в друга семантическими структурами результат (концептуальный текст) становится не поддающимся однозначной интерпретации коммуникативным процессом между кодами (и их семантическими вселенными) и участниками коммуникативной ситуации (автор, аудитория).

7. Коммуникативные процессы такого рода не ограничиваются рамками обычного пости-

Зигфрид Й. Шмидт - поэт, художник, издатель. Профессор лингвистики и литературы в университетах Билефельда и Зигсна (Германия). С 1959 года провел более пятидесяти персональных выставок в Германии, Италии, Австрии, Португалии, Франции и Японии. Автор более пяти десятков книг визуальной поэзии, прозы, теории литературы, в т.ч.: "Visuelle Poesie. Thesen und Textzyklus" (1970 г.), "Traktat über das Wort *naturlich*" (1972 г.), "Einsal oder die Stammrolle" (1980 г.), "Sechs schritte nach ausserhalb" (1986 г.), "Latemar" (1990 г.), "dos latemar projekt, part I-III" (1997 г.) и мн.др. Автор серии книг (совместно с проф. Карлом Риа) "Experimentelle texte", посвященных вопросам теории и практики современной поэзии. Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.



Зигфрид И. Шмидт. Слушать-смотреть. 1971 г.

жения. Неограниченной остается интерпретируемость концептуальных текстов.

8. Бесконечность толкования таких текстово-зрительных произведений предполагает у читателя большую заинтересованность, нежели в конкретной поэзии, и делает его активным соучастником сложного эстетического коммуникативного процесса.

9. Незавершенность процесса переживания и понимания для читателя придает этому процессу тематичность; одновременно интерпретирующий / воспринимающий становится в

процессе понимания предметом интенсивного самопознания.

10. При занятии концептуальными текстами соединяются воедино три способа познания: познание произведения, познание себя и познание смысла.

11. Концептуальные тексты манифестируют сложные возможности создания смысла и их коммуникативной реализации. Каждый концептуальный текст несет в себе (не в последовательной повествовательности, а синхронно) заряженную коммуникативную вселенную.

Карло Беллоли (Милан, Италия)

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ. ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ

перевод А. Витакио, С. Михайлова

Новое время требует от нас измененного отношения к слову. Позади эпоха всеобщей погони за чистой магией слова или метафоры, и как бы ни продолжали изощряться многочисленные литераторы модернистского толка, называя себя постсимволистами, метафористами или даже неодадаистами, их работы, чуть выйдя из-под пера, сразу оказываются принадлежностью вчерашнего дня.

Там же, в активном прошлом, остались и мои первые “videotestuale” [1] - находки, с которых так или иначе началась визуальная поэзия и открылась дорога к поэтическому конкретизму. Основные текстовизуальные положения, которые я закладывал в свои поэмы, сейчас уже распространились по всему миру - но, боюсь, ценой их превратного понимания, зачастую попадая на растерзание второразрядным подражателям. Эти авторы значительно исказили и до сих пор искажают первоначальные технические и формальные принципы тех произведений, постоянно сводя их то к “ludofonetico” [2], то к графической стилизации парapoэтического языка.

Типографская структура моих поэм изначально никогда не была “заряжена” каким-либо натуралистическим эффектом, в результате которого образ возник бы в качестве визуально-го аналога слова, выступая всего лишь довеском к оттенкам его смысла. По сути дела, я работал и продолжаю работать над моделированием такого типа соотношений лингвистических и оптико-пространственных категорий, в котором слова сами обретают несущую их поверхность, а в ус-

ловиях трехмерности принимают особое и одновременно спланированное положение, выступая как “corpi di poesia” [3]. Продуманная аранжировка слов, выстроенных в типографские структуры не случайного, но семиотически обусловленного типа, действует на восприятие с поверхности страницы или из пространства “corpi di poesia” согласно принципам внутренне обусловленной логической связи. В то же время ритм их типографики, как визуальный контрапункт, выполняет функцию старой доброй просодии, благодаря которой аудитории передается необходимая степень музыкальности. Развитие подобных соотношений между семантической структурой и семиологической конструкцией интересует меня в последнее время более всего. И надо заметить, что в некоторых моих поэмах их связь доведена до степени полной интеграции. Именно в этом ключе литературный критик Лючано Никастро с присущей ему проницательностью проанализировал морфоструктурную целостность отдельных поэтических циклов, например “parole per la guerra” (1943 г.), “corpi di poesia” (1951 г.), “texte poeme poeme texte” (1961 г.), а также “poeme rotatoire” (1948 г.). Другие критики (более жидкой научно-эстетической закалки) взамен тому искали отражение этой фундаментальной проблемы в цикле “stenogrammi della geometria elementare”, который, на наш взгляд, следует считать лишь переходным на пути к решению основной задачи всех последующих лет, а именно - задачи семантико-типовизуальной интеграции.

Многие авторы, утверждая, что намерены положить конец поэзии как темпоральной форме изящной словесности, выдумывают сегод-

Карло Беллоли - поэт, литературный критик, историк и теоретик искусства. Доктор философии, профессор кафедры эстетики парижского университета. Первые конкрет-поэтические произведения были им написаны в 1943 г. С 1943 по 1997 год опубликовал более тридцати пяти книг экспериментальной поэзии (конкретная, визуальная поэзия, поэмы-объекты, коллажи и почтовые поэмы) - одна из первых книг вышла с предисловием Ф. Т. Маринетти. Автор большого количества научных статей по теории и истории конкрет-визуальной поэзии. С 1960 года - постоянный редактор “Словаря Искусства”, изданного в 28 томах Международным Институтом Футурристических Исследований (Милан - Рим - Париж - Нью-Йорк). Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.



LE HASARD

Стефан Маллармэ. *Un coup de des.* 1897 г.

ня некое акробатическое “антислово” - семиотически описательное, весьма живописное на вид и оставляющее в памяти четкий графический отпечаток. Все это делается ради декламируемого визуального подкрепления семантической структуры формально-лингвистическим компонентом, зачастую с подавляющим преобладанием последнего. Но ведь степень интеграции с подобным перевесом, как мне кажется, необходимо очень убедительно доказывать. К сожалению, этого и не происходит. Попытки реанимации различных традиционных подходов - символистского, экспрессионистского, дадаистского, порнотекстуального или словарно-эссеблингного, - которые в свое время были способны решать эти задачи, сегодня, вследствие непримиримого междустилевого конфликта, дают мизерные всходы. Вместе с этим, подобные опыты имеют прямо противоположный эффект тотальной коммерциализации. Художественные галереи, салоны и всевозможные арт-бутики начали вовсю торговать интерьер-графическими поэмами, кол-

лажами-“verbodecostruiti” [4] и околовисьменными композициями, в которых слово осталось на уровне невыявленной текстуальности, так и не закрепившись в качестве семантического факта. Апологеты крайней формальности с коммерческим уклоном и сейчас обеими руками за подобное “экспериментальное” жонглирование недотекстами, ибо специфические на глаз и ухо ярлыки “визуальная поэзия”, “конкретная”, “фонетическая”, не давая, по сути, дела представления о кардинальных различиях этих поэтов по духу и способу существования, до сих пор внушают интерес как своеобразный знак нетрадиционного мышления.

В последние годы в различных городах Италии (равно, как, скажем, в Париже, Штутгарте, Дюссельдорфе, Антверпене, Брюсселе, Лондоне, Сан-Паулу или Буэнос-Айресе) появилась мода выдавать визуальную поэзию в виде этаких забавных экспрессивных штуковин или “подмигивающих” типографских картинок, собственноручно подписанных и пронумерованных в подтверждение оригинальности. Эти поэмы продаются коллекционерам и владельцам галерей в качестве авторских работ, представляя поэта как ремесленника-недоучку от изобразительного искусства или неисправимого дилетанта в литературе.

Никогда визуальная поэзия не стремилась стать искусством для посвященных, никогда она не служила вкусам псевдоаристократической богемы, зараженной дурными привычками лимитированных изданий, раритетных тиражей и культовой уникальности.

Визуальная поэзия ни в коей мере не требует наличия авторской подписи на каждой копии работы; из печати она всегда выходила - и продолжает это делать - анонимно, как и подобает литературным и, впрочем, не только литературным произведениям: через издательство, книжный магазин или даже, как вариант, через автобан, на обочине которого можно установить визуально-объектную поэму (энную степень имитации рекламы).

Визуальная поэзия выросла в массовое явление, обосновавшееся далеко в стороне от библиофильских изданий и характеризующееся самым активным самотирализированием, поскольку интерес к нему с каждым днем все возрастает. Достигнутый таким путем соци-

альный статус новой разновидности эстетической декатегориальной коммуникации не замыкается в интимном кругу гостиной или престижной коллекции парапластичных и псевдографических экзерсисов. Из лучших образчиков этих произведений “для посвященных”, формирующих не новый язык, а новое дурновкусие, костьми вытирает кантовское кредо о том, что искусство есть форма выражения не разума, но чувств. Распространению этой поэтической моды препятствует творчество “конструкторов слова” - тех немногих, кто посредством синхронной лингвистической, скорее даже мультилингвистической системы, развивающейся от Малларме к Аполлинеру, от Паунд к Маринетти, от Беллоли к Гарнье, определяет особенность своего лексического аппарата такими понятиями как антианалогичный, асимволичный, семантически “дистиллированный”, нейтральный, но только не безымянный.

На наш взгляд, визуальная поэзия ничего не провоцирует и ни на что не проецируется в сознании читателя, она всего лишь создает условия для синтеза, вербальной незаменимости, того визуального решения, которое напрямую обусловлено семантическим выбором. Визуальная поэзия не представляет, а представляется, она не изнашивает лексические единицы, а предлагает новые.

Визуальная поэзия свободна от второстепенных семантических примесей, ей чужды автобиографичность, экзотичность, затыривание с читателем или, наоборот, герметичность, ей нет дела до полемики или псевдополитической конъюнктуры. Представляется, что в данной области речь идет исключительно о словах и ни о чем другом; это поэзия, которая в молчании видит искупление от греха суесловия. Она не восстанавливает, но устанавливает связи между элементарными лексическими ситуациями - лаконичные, кристально ясные и вместе с тем весьма устойчивые.

Визуальная поэзия вся - торжество мозга над сердцем, кожей, полом; она ставит систематическое познание выше дремучих инстинктов, лингвистического послушания и словесных импровизаций. Она не привносит метафизических категорий в эстетическую реальность, где эстетика, между прочим, рассматривает прекрасное с иных позиций, чем “scientia cognitionis sensitivae” [5].

В соответствии с идеалистической эстетикой, искусство призвано дать форму некоему

изначальному содержанию; приверженцы же эстетики “экспериментальной”, которую я предпочитаю называть декатегориальной, утверждают, что совершенно любому содержанию можно отыскать форму.

Например, визуальная поэзия предусматривает оформление чисто лингвистического материала в оригинальные конструкции на плоскости (это может быть бумага, металл, дерево, пластические или вообще любые поверхности, какие только затребует семантика подобраных слов) или в пространстве (“scorgi di poesia”, трехмерные поэмы-тексты, пространственные словосостояния или объектные поэмы), откуда на зрительское восприятие воздействует либо автономное слово, либо слова в их том или ином образовании.

Почти тем же самым занимается и депозиция, о которой я говорил выше, - но не вступая в противоречие с модой. Она следит за состоянием разливанного моря масс-медиа и в соот-

*Филиппо Томазо Маринетти.
Слова на свободе. 1916 г.*

Marcia futurista

Parole in libertà di Marinetti

*(Canzone per la prima volta
da Marinetti, Cangiullo e Baller,
nella Galleria Futurista di Roma).*

Irò irò irò - piac piac

Irò irò irò paac / paac

MAAA GAAA LAAA

MAAA GAAA LAAA

RANRAN ZAAAF

RANRAN ZA AAAA AAF

ZANGTUMBTUMB
ZANGTUMBTUMB

fi caz mi pi fi caz ni pi

za na tu fi za na tu

fi caz mi pi pi fi caz ni pi

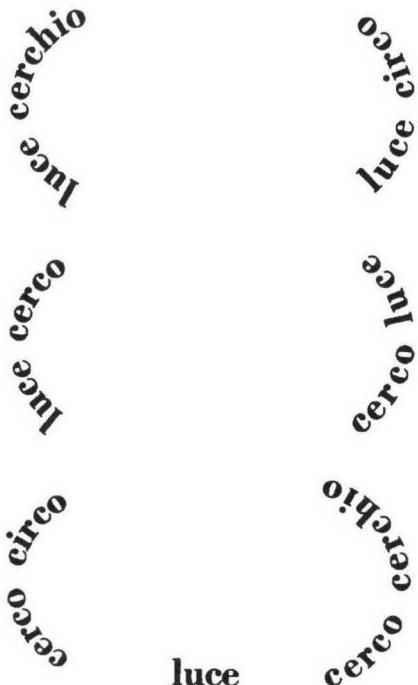
za na tu tu tu pi ni pi ni

pi tu

Irò irò irò . piac piac

Irò irò irò paac paac

MARINETTI, futurista



Карло Белоли. *cerco/circo*. Визуальная поэма из серии "tavole visuale". 1948 г.

вествии с моментом выбирает новые формы выживания: книгу она преобразовывает в ludoverbale-объект [6] либо в набор визуализированных поверхностей, а какой-нибудь птичий гам или стрекот цикады интуитивно, без мысли искусственно облагородить, воссоздает в виде захватывающей проникновенной канаты типографских шрифтов, в оптико-лексическом клублении, в визуальной криптограмме.

Депоэзия считает сциентизм не более эмпиричным, нежели ветхозаветный идеализм и относится прохладно к эффектным одежкам научообразия, в которых постоянно щеголяет так называемая "цивилизованная" лирика: общая лингвистика, информационная теория, экспериментальная психология, антропология, молекулярная биология и т.д. и т.п.

Депоэзия не задается целью наделить смыслом явную бессмыслицу либо безразмерными

виршами придать какой-нибудь методологии стройность, претендующую на философскую систему, ибо сейчас и антифилософия уже подразумевает философствование.

Депоэзия отвергает невозможность интеграции универсальных информационных законов с общественными принципами коммуникации, художественного вкуса, обычая, полового развития.

Но что объединяет эти столь непохожие друг на друга модальности современной поэзии так это то, что они и близко не стоят с угремым бастионом неистового экспериментализма "исследовательских групп", чьими руками, как нам представляется, массовая культура осуществляет свою власть над миром. И, наконец, то, что эти подходы в полной мере удовлетворяют потребность современного человека увидеть положения элементарной эйдотики представленными на подмостках театра расширенного восприятия, к которому его подвигает жизнь.

Примечания:

[1]. videotestuale (ит.) - визуально-текстуальные. Некоторые термины оставлены без перевода по желанию и принципиальным соображениям автора текста. Здесь и далее в сносках см. значения (прим. переводчика).

[2]. ludofonetico (ит.) - фонетико-игровой.

[3]. copri di poesia (ит.) - поэтические тела.

[4]. verbodecostruiti (ит.) - здесь: с элементами словесной деструкции.

[5]. scientia cognitionis sensitivae (лат.) - наука чувственного познания.

[6]. ludoverbale (ит.) - вербально-игровой.

Дитрих Мало (Зеехайм, Германия)

ГЛАС СЛОВА - КОНЦЕПЦИИ МЕЖДУ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИЕЙ И ФЛАКСУСОМ

перевод фирмы Интертекст

Φ ОНЕТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Фонетическая поэзия = глас слова, не только звучание голоса, но и “звукание” слов, языка! Звучание голоса - это как язык жестикуляции и мимики: оно подчеркивает слово или повышает его восприимчивость, расщепляет его, релятирует его, придает ему блеск и смысл или же делает его незначительным. Как правило, начинают с гласных и согласных, а лишь потом переходят на целые слова и предложения. Как известно, со звуковой поэзии начинали Хлебников и Крученых, Швиттерс, Балль и Хаусманн. В 40-х годах литераторы открыли быструю, стремительную речь, которой они хотели атаковать и пробудить слушателей - и, может, побудить их думать самостоятельно?

Двумя старшими и великолепными художниками в этой области являются Джон Кейдж и Эрнст Яндль. Когда Яндль читает, то он говорит так, что это звучит. Кейдж уделял особое внимание ритму речи и молчания. Таким образом ему удавались случайные находки, которые иначе никогда и не сделать.

Но дело не в одних только представлениях, важно само слуховое восприятие: учиться слышать. Поэты по-своему дифференцируют звуковое пространство человека, постоянно и неслышно окружающее его, - оно больше, чем литературное пространство или пространство оперы, оно является тем пространством, которое чаще всего пропускают мимо ушей - жизненным пространством.

КОЛЛАЖ

В коллаже время и пространство, близость и удаление, чуждое и родственное, сознающее и осознаваемое, мечта, представление и манипуляция сходятся вместе, объединяются на плоскости или в пространстве - уже не нарисованы или высечены, а обклеены, смонтированы

Джон Кейдж. *Визуальная поэма из серии 1967-77 г.г.*



Дитрих Мало - куратор, издатель, теоретик. Доктор философии и истории искусства. Директор Государственной художественной галереи Баден-Баден (1956-66 г.г.), Городской художественной галереи Нюрнберга (1967-71 г.г.), глава международного отдела Музея современного искусства Jesus Coto Ciudad Bolívar (Венесуэла, 1975-77 г.г.). Организатор ретроспективных выставок целого ряда мастеров современного искусства (среди авторов: Дж. Альберс, Х. Арп, Л. Файнингер, П. Клес, Ж. Колар, М. Луис, О. Шлеммер, Ж. Тингели, Э. Ведова); серии тематических выставок, как, например, “Шрифт и образ”, Stedelijk Museum (Амстердам) и Государственная художественная галерея (Баден-Баден, 1963 г.); “- На одно слово! (Аспекты визуальной поэзии и визуальной музыки)”, Музей Гутенберга (Франкфурт-на-Майне, 1984 г.); “Образ мышления”, Музей Гуггенхайма (Нью-Йорк, 1989 г.) и т.д.

b|||||||l|||||lmmmm
 mmmmlllllmmmlllllmmmm
 s—c—h c—h s—c—h c—h s—c—h c—h
 tsch
 pfffffffpp
 pfffffffpp
 blllllmmmmmmmmmmmmrrr
 ts
 ts
 gs—c—hbwwwww
 wwwwws—c—hgb
 aabla
 gnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn
 gnnnk
 fffptst
 rrrrdrrrr
 blllnnbnnnbnllnnbnnnbnllnnbnnn

Эрнст Яндель. Ресторан. Фрагмент.

ны или вставлены - создавая совершенно новую картину действительности и искусства, которое может быть как конструктивным, так и неформальным, и которое на своем пути сближения с действительностью немедленно выходит за рамки всех дисциплин искусства. Зритель-читатель наконец освобождается от своей прежней трудной роли. Ему возвращается его личное достоинство перед лицом искусства за счет того, что оно делает его участником процесса, предпочитает вовлекать его в совершение=событие, но одновременно и провоцирует на размышление: в итоге, дело касается духовного существования, являющегося частью его жизни.

Из коллажа на бумаге, фотомонтажа и комбинированных картин давно уже сформировался принцип нашего сознания, проникающий во все ощущения. Преступая пределы всех дисциплин, живописцы и писатели за счет новых связей между словом и образом стараются приблизиться к внутренним много-плановым измерениям и соотношениям, к целому комплексу человеческого духа - душе,

интеллекту, возвращая первой - чистоту, а последнему - жало.

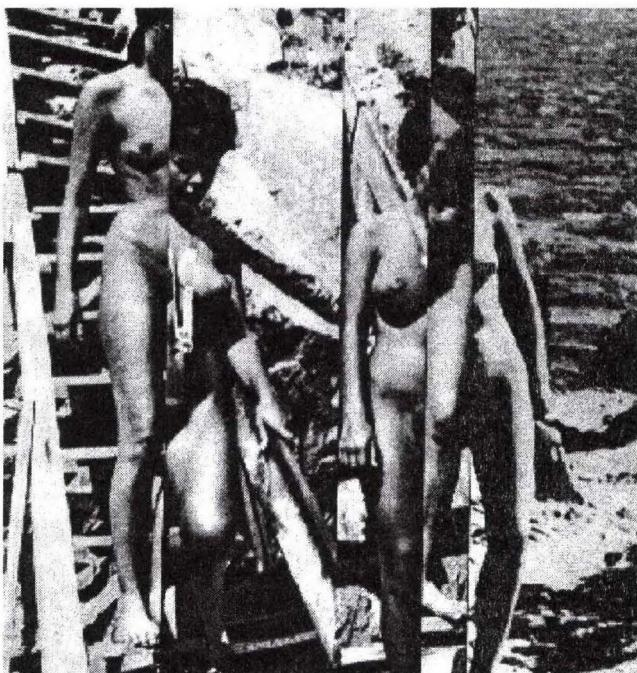
Сегодня "коллаж" рассматривается как принцип мышления. Действие по принципу коллажа - это снимающая напряжение работа головы и тела, побуждение к поиску и комбинированию, обострение чувств, чтение следов. Все пользуются техникой коллажа: графики, рисовальщики, художники, скульпторы, писатели и поэты, драматурги и режиссеры, акционисты, - как учрежденческие духовидцы, так и трезво мыслящие головы; средства массовой информации и реклама. Конечно, там, где недостает сознательности и воображения, коллаж быстро опускается до уровня декоративной игры. Принцип коллажа не предлагает ни решений, ни стоящих за ними ценностей, но дает технику, помогающую их найти. Заниматься коллажом - это играть с последствиями. А клейто у вас есть?

ФЛАКСУС

Флаксус и слова - образ, язык и смысл? Бессмыслица и смысл с подоплекой. "Чудесная это вещь," - говорят некоторые, - "что обыденное доведено до высоты искусства"; но многие задаются вопросом - "А что в нем от искусства?" Кейдж отвечает: "Все". Ответ же Хиггинса таков: творческое недоразумение! И опять Кейдж, спокойный и веселый: он просто смеется. Хиггинсу становится немного не по себе (хотя он почти не уступает Кейджу в невозмутимости), потому что он думает, что Кейдж его, может быть, понял, чего ему совершенно не хочется, так как ему хочется, чтобы его понимали неправильно с тем, чтобы его дух - и дух друга - получили толчок, приводящий их в движение.

Ведь мы постоянно понимаем друг друга неправильно, чаще всего даже не замечая этого. Из слов другого мы строим свой собственный мир.

Иногда, когда проскаивает искра, мы обнаруживаем явное недоразумение - и пользуемся им. Это "пользование" носит творческий характер, если оно меняет существующие представления, если оно учит других понимать и находит форму, чтобы привыкнуть к такому обнаружению недоразумений. В этом случае языковой казус может расширить наше сознание.



*Герхард Рюм.
Фотомонтаж. 1958 г.*

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Предтечей выступает мысль. Она претворяется в письме и речи, может читаться, истолковываться, распознаваться во взаимосвязях. Это только одна сторона. Важно то, что мысль живет, и другим передается ее жизненность. Не только то, что в конце концов - после некоторого размышления и осознания тех шагов, которые к ней привели, - можно распознать концепцию, а то, раздражает ли она меня, занимает, преследует, больше не отпускает меня от себя - до тех пор, пока я в один прекрасный день не буду знать, что и сам мог бы быть концепцией. Что я сам - концепция. И тогда я приступаю к тому, чтобы...

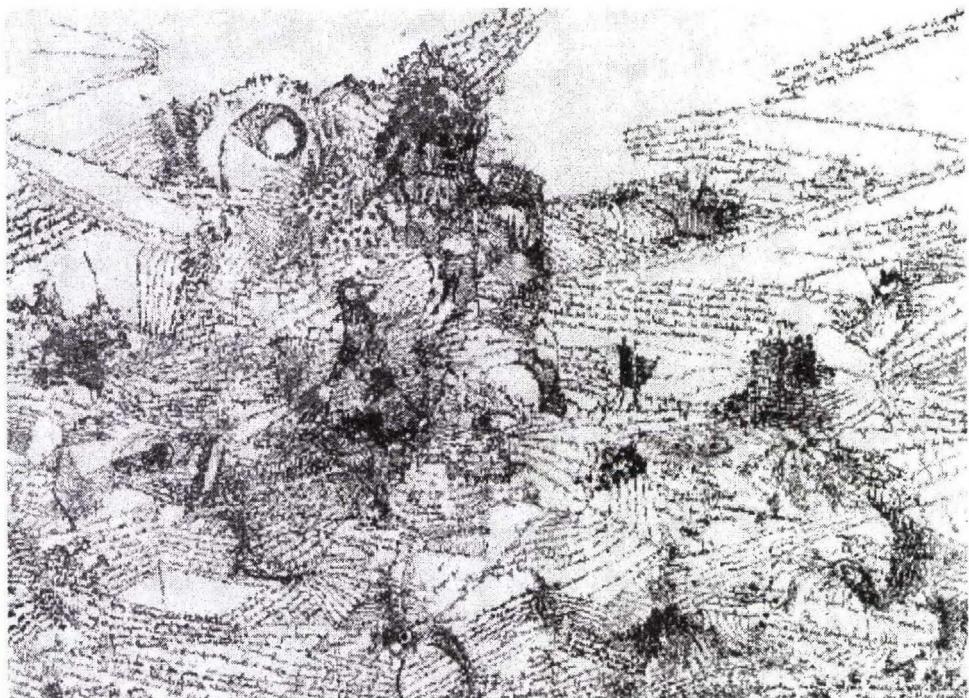
КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ

Здесь мы ловим название "Глас слова" за слово и добавляем образ; образ слова: шрифт становится образом. В строчках отдельные слова исчезают, а вот распределенные по плоскости буквы, слоги и слова оживают. Конкретные поэты покидают строку; они убегают от строк, потому что не хотят думать в односто-

роннем направлении. "Слово, изолированное слово - вот изначальный элемент конкретных текстов, а не предложение, как во всей остальной литературе, будь она традиционной или современной."

Самые ранние конкретные тексты кажутся скучными, сведенными к именительному падежу, без привычных синтаксических связей, сконструированными из немногих слов. В их языковых играх лингвистическая рациональность смешивается с радостью, проистекающей от необычных сочетаний.

В конкретной поэзии слово как слово, со всем, что может с ним случиться, - вот то единственное событие, которое имеет значение. В конкретной поэзии форма шрифта и звучание текста конвертируемы, пусть даже и в определенных пределах, т.е. текст можно читать и говорить, ибо его материал обладает словесной природой. На пути к экстремальным редакциям текста эта конвертируемость утрачивается: тексты являются только визуальными или фонетическими текстами, которые больше не поддаются переводу из одного измерения в другое. Они обозначают



Карлфридрих Клаус. Историческая аллегория. 1963 г.

граничную веху конкретной поэзии, где начинаются интермедиальные зоны соприкосновения с музыкой, изобразительным искусством или же с архитектурой. Если современная литература характеризуется прежде всего усилившим дать речи возможность заговорить, то конкретная поэзия представляет собой одну из ее самых последовательных и содержательных фаз. Ее открытия вливаются в новые межмедиальные эксперименты с текстовыми пространствами и звуковыми постановками. “Эти тексты представляют собой альтернативу языковому потопу наших дней, ненавязчивую, но радикальную критику той массы болтовни, производители которой не знают, что они пользуются тысячами готовых передвижных декораций.” (Франц Мон. Из каталога “Mostra die poesie concreta”. Венеция, 1969 г.).

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

Коллажи, флаксус, концепции, Новые Медиа, конкретная и фонетическая поэзия, - все они вбираются сегодня так называемой “визу-

альной” поэзией. Сохранится ли это понятие или нет, но речь здесь идет о связях шрифта и образа многоплановой структуры, объединяющего интуицию с конструктом, мир речи с миром свободной фантазии. В классическом искусстве - в том числе и в классическом модерне - было возможно запечатлеть в образе все представления о боге, человеке и мире. Где сегодня те образы, которые убеждают и в то же время побуждают нас, которые соединяют наши ощущения с нашими знаниями и способностью конструировать, старый опыт - с новым опытом и которые пробуждают “двойное” зрение?

Сегодня мышление пытается зrimo выступить в качестве современника - нашего современника. Вмешиваются философы: Барт, Деррида, Лиотар, Тэйлор, Блуменберг, Джейнс, а такие ученые, как Хофштедтер, вообще подвергают поверке понятие “идей”, которому много тысяч лет... Но, может быть, оно прокладывает себе путь через философию и глас слова визуальной поэзии, превращаясь в идею зарождающегося визуального мышления?

Бернар Айдсик (Париж, Франция)

VOIX! VOIE? О СОВРЕМЕННОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ПЕРФОРМАНСЕ

перевод И. Тигунцовой

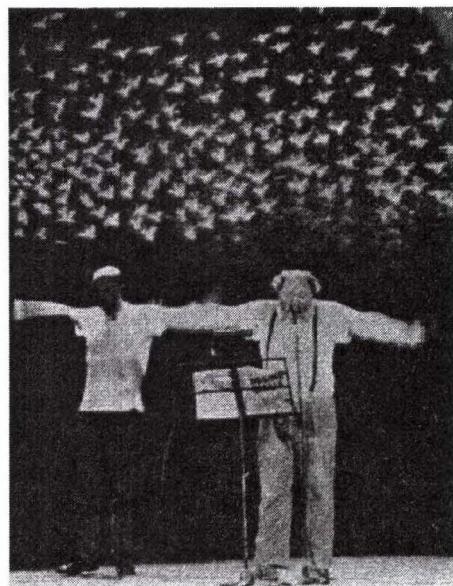
Последние десять-пятнадцать лет поэзия как-то стремительно начала терять всегда присущую ей интимность, таинственность и загадочность. Видимо, чувствуя надвигающуюся опасность забвения, она позволила себе быть увиденной не только и не столько на страницах книг и услышанной - в узком кругу любителей. Она в корне начала меняться - пусть медленно, осторожно и не без труда, но постепенно расширяя свои границы и осознавая, что это - вопрос выживания. Конечно, сейчас еще рано говорить, что столь серьезные преобразования близятся к концу, скорее наоборот - наметились лишь общие контуры, так сказать, генеральные направления.

Безусловно не претендующий на всю полноту и законченность список явлений, внесших свою лепту в эти преобразования и уже относящихся скорее к истории, нежели современности французской и международной поэзии, включает в себя серию радиопередач "Poesie intérrompue" Клода Руайе, открытые чтения, организованные журналом "La Revue Parlee" в Центре им. Ж. Помпиду, фестивали "Poliphonix", фестивали в Тараконе и Когольене, более десятка поэтических презентаций в Panorama de la Poesie Sonore Internationale в конце семидесятых и международные встречи сонорной поэзии в Гавре, Рене, Париже в восемидесятые годы.

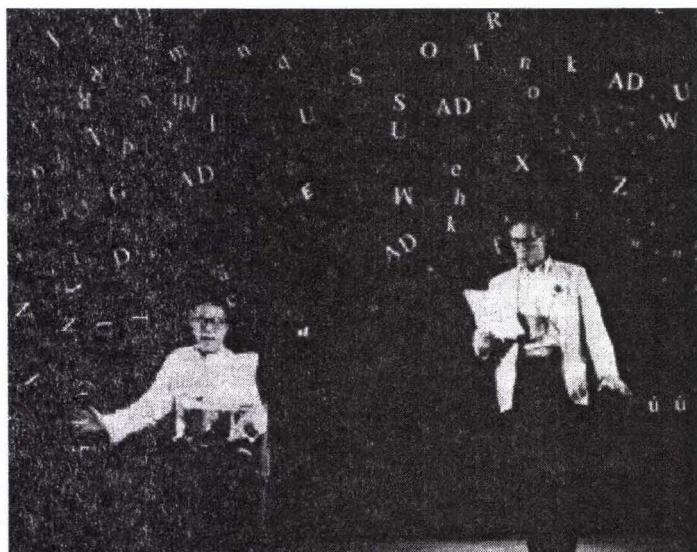
Феномен открытых чтений и поэтических встреч в последующее десятилетие получил настолько широкое распространение во Франции и за ее пределами, что порой начинает ка-

заться - скоро уже не останется такой группы энтузиастов, которая бы при поддержке своей городской администрации не хотела бы организовать собственный поэтический фестиваль... Кто же этому не рад? Кто же против того, чтобы подобная практика укоренилась в сознании массового читателя, тем более что люди, которым бы и в голову не пришло пойти в библиотеку за сборником стихов, толпятся, чтобы послушать поэтов, наполняя залы до отказа, как это происходит каждый раз на поэтических фестивалях в Центре им. Ж. Помпиду?

Адриано и Тициано Спатола. Сонорный перформанс. 1987 г.



Бернар Айдсик - поэт, перформер, актер. Организатор I Международного фестиваля сонорной поэзии в Париже (1976 г.), международных встреч-чтений сонорной поэзии в Ле Хавр, Ренс, а так же в Национальном музее современного искусства в Париже (Центре им. Ж. Помпиду). Один из основателей международного фестиваля "Poliphonix" (современная поэзия, музыка, перформанс и т.д.) и в течение многих лет его президент. Автор более двухсот тридцати сонорных перформансов (из них более семидесяти сольных выступлений) в пятнадцати странах мира, многочисленных книг, LP-дисков (в т.ч. "Trois Biopsies+Un Passage-Partout" (1972 г.), "Canal Street" (1986 г.) и т.д. Лауреат Большой Национальной Премии Поэзии (1991 г., Франция). Подробнее об авторе см. био-биографические данные участника.



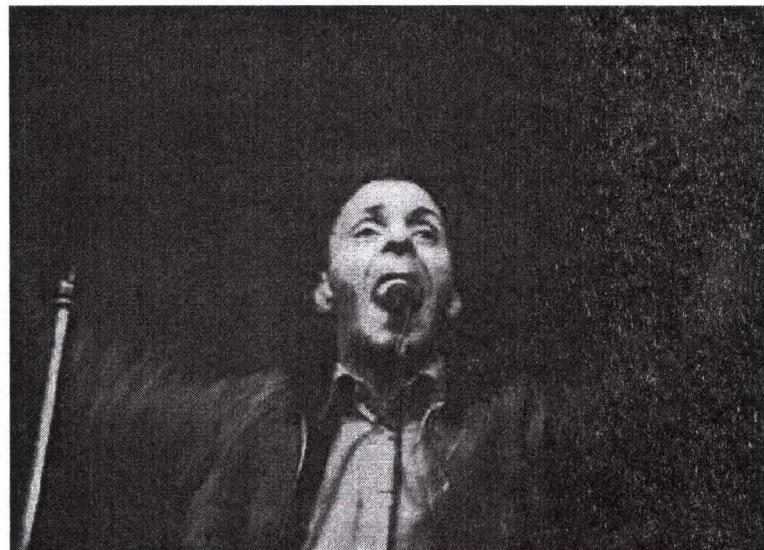
*Бернар Айдсик.
Сонорный перформанс.
1987 г.*

Почва для сегодняшнего дня, конечно, была подготовлена намного ранее. Сейчас уже много написано и сказано об авангардно-поэтических движениях первой половины двадцатого века. Говоря о более поздних влияниях, сложно не вспомнить о теперь уже почти мифических чтениях в Сан-Франциско в начале 60-х годов (правда, ныне очевидцы утверждают, что на самих чтениях каждый раз присутствовало не более десяти человек), о чтениях американских поэтов-битников, которые использовали в своих работах элементы джаза, позже выступая в известном клубе "Cellar" в Сан-Франциско (без сомнения, не обошлось без англо-саксонского влияния), о расширявшихся в конце шестидесятых возможностях для проведения чтений-коллоквиумов в университетах, также нельзя не упомянуть про влияние ключевых направлений шестидесятых-семидесятых годов - Fluxus и Domaine Poétique, атмосферы парижских поэтических биеннале, международного движения звуковой поэзии в целом и воздействия стокгольмского Text-Sound Festival в отдельности и т.д.

В результате поэты наконец-то оставили свои башни из слоновой кости и авторские гетто, чтобы читать произведения пусть для десяти, а возможно и для тысячи человек. Некоторые из них сделали этот выход своей стратегией

вполне сознательно, другие - поскольку сочли подобное предприятие довольно рискованным. Так или иначе, они допустили саму возможность демонстрации своего голоса, использования его для произнесения написанного - другими словами, авторы сами позаботились о своих собственных текстах, сознательно отказавшись полагаться на голоса профессиональных актеров, объясняющих все, кроме самого главного...

В том, что поэты сделали акцент на собственный голос, чтение и исполнение своих произведений, просматриваются определенные тенденции и общее направление развития современной поэзии. Естественно, если голос (*Voix*) передает текст, то он должен нести и большую ответственность за то, насколько успешна эта передача. Но значит ли это, что только особенностями голоса поэта - тональностью, модуляциями, тембром, индивидуальным построением высказывания - определяется степень воздействия стихотворения на слушателей? Не думаю. То, что голос поэта является одним из важнейших компонентов реальной взаимосвязи между текстом и слушателями, - неоспоримо. Я только пытаюсь сказать, что в исключительных случаях его роль вторична. О них и речь. Для этого стоит вспомнить о существовании двух типов открытых чтений -



Анри Шопен.
Сонорный
перформанс в
Центре им. Ж.
Помпиду. 1980 г.

одно сегодня уже почти традиционно, назовем его “декламационным” (стул, стол, может быть, микрофон), другое по своему типу и структуре ближе к постановочному, акционному – “поэтический перформанс”. Разница в векторности. Последний, разумеется, тоже проводится перед аудиторией, но читающий, как это ни странно, обращается скорее к себе, к своему внутреннему “я”, нежели к слушателям. Он более герметичен. Недосказан. Апеллирует к активному створчеству. Да, поэт-перформер читает свои произведения вслух, но ведь их можно читать вслух и в одиночестве... (...)

Также важно понять, что время на сцене и время в зале сильно отличаются друг от друга. Время читающего из-за сценической нервозности, испуга, сосредоточенности, да и просто из-за самого процесса чтения идет быстрее, нежели оно воспринимается аудиторией. Этот фактор зачастую не учитывается акционными авторами из-за поэтоцентристского характера перформанса, что в конечном счете негативно оказывается на популяризации жанра в целом.

Еще один вопрос, нередко тормозящий процесс восприятия публикой поэтического перформанса, относится к текстам. Точнее, к той группе текстов, которые изначально были задуманы на бумаге и для бумаги, а потом, в силу каких-либо причин, адаптированы к от-

крытым чтениям. При этом не было выверено, подходят ли они для подобных целей. Возможно, было бы лучше, если бы некоторые из них так и остались под книжной обложкой. Возможно. И таким образом некоторая часть публики была бы спасена от “чрезмерных требований”, налагаемых поэтическими перформами. К лучшему ли? Не уверен. Все-таки полагаю, что любой текст, каким бы он ни был трудным для адаптации, каким бы сросшимся с бумагой ни казался, в действительности может быть извлечен из нее, и более или менее адекватно прочитан. Здесь важна уже сама попытка. Интенционный посыл. Подобные открытые чтения, как бы плохи или хороши они ни были, иногда приобретают уровень откровения, в них становится видна способность к выявлению сокровенного смысла произведения; через авторскую манеру исполнения, даже если она недостаточна в том, что касается тона, ритма и голосовых модуляций, независимо от того, обращает ли автор внимание на отточенность стиля или нет, проявляется отношение поэта к самому тексту, что для зрителя в конце концов оказывается определяющим.

Я все еще нахожу смысл присутствия в те моменты, когда перформер буквально срывает слова с бумаги своим исполнением, когда между книгой или страницами, на которых оста-

навливается глаз читающего, и его голосом, который должен передать письменный текст посредством интонации и ритма, устанавливаются определенные связи, порой трагические и решающие. Возникающая при таком прочтении (представлении) эмоциональная нагрузка, в большинстве случаев побуждает публику предпочтеть ЧТЕНИЕ декламации заученного наизусть. Артист декламирует заученное, поэт же должен читать... Ко всему прочему, даже на вполне традиционных поэтических чтениях, которые, как правило, кроме скуки никаких чувств не вызывают, оказывается неважным, насколько хорош голос читающего. Текст, хорошо исполненный профессионалом, может оказаться менее интересным, более посредственным, чем текст, прочитанный самым плачевным образом, но более значимый либо по своему содержанию, внутренней сути, либо из-за очевидной взаимосвязи текста и автора.

Поэт-перформер обычно стремится сделать текст максимально выразительным, каждый раз создавая его заново - непосредственно перед аудиторией. Задействуя языки жеста, объектов, окружающей обстановки, читающий как бы смешивается с текстом, пытаясь исполнить его не только голосом, но и всей ситуацией перформанса. Такой стиль чтения требует от акционного поэта определенных навыков и значительной глубины поэтического замысла, поскольку получается, что в данный момент конкретно он отвечает за исполняемый текст и за впечатление, производимое на публику. Впечатление должно быть настолько сильным, чтобы полностью задействовать ее внимание. Разумеется, речь не идет о громкости голоса или интенсивности происходящего, я бы определил это качество как умение фокусировать и работать со вниманием. Управлять им можно и шепотом.

Стихотворение, существующее в определенном пространстве, пребывает и во времени, которым также можно манипулировать. Для успешного и адекватного прочтения произведения перформеру нужно научиться интуитивно чувствовать ход времени публики и потом уже сознательно использовать имеющиеся расхождения между ее восприятием времени и своим.

Слушая текст, пытаясь его понять, публика всегда связывает его с образом исполнителя. По идеи, этот образ - единственное, что остается в памяти зрителей после перформанса или поэтической акции, поэтому перед поэтом ставится задача прочесть или исполнить текст в такой манере, чтобы слушатели (зрители) восприняли в первую очередь образ текста, передающего его содержание и интенции. Для каждого произведения или акционной поэмы требуется индивидуальный стиль исполнения, исходя из которого перформер подходит к конкретной реализации действия - чтение сидя, стоя, на коленях, расхаживая по сцене или лежа, либо организуя вокруг себя объективно-текстовое пространство. Каждая манера исполнения имеет свое значение, так или иначе характеризуя перформанс и, соответственно, текст. Правильный выбор стиля, определяющего как голосовые модуляции, так и физические действия, призван способствовать адекватной передаче и восприятию стихотворения. Особенности голоса перформера, конечно, играют здесь свою роль, но она не является решающей. Решающим является напряжение, поток энергии, излучаемой всем существом читающего в тот момент, когда текст отделяется от бумаги и буквально вбрасывается в аудиторию. Голосовые качества становятся менее заметными по сравнению со строгим контролем поэта за своим исполнением и жестовой активностью, выбранной соответственно тексту. Здесь уже все приобретает свое значение, начиная от положения ног и заканчивая тем, каким образом читающий держит листы бумаги или переворачивает страницы; придается значение и тому особому импульсу, который автор вкладывает в текст.

Стихотворение, изначально задуманное для публичного исполнения, неоднократно отрепетированное до состояния перформанса, легко и свободно занимает свое место во времени и пространстве. Но видимая легкость перформанса обманчива. Это серьезное, зачастую трудоемкое занятие, требующее от читающего исключительной сосредоточенности и строгости к себе. Перформанс, в отличие от хеппинга, всегда изнуряет.

Зададимся вопросом, вправе ли мы считать, не принимая во внимание достоинства текста,



*Арриго Лора-Тотино,
Серджио Кена. Маргина-
лии. Перформанс. 1986 г.*

что главное для успеха сонорного перформанса - вокальные данные поэта? Не думаю, ведь голос - лишь один из многих играющих свою роль факторов. Поэт-перформер не актер, не певец. Последний был бы полностью поглощен профессионализмом и оттачиванием вокальных эффектов. Он или она "думали" бы голосом больше, нежели чем-либо еще, а для поэта это вообще неважно, в отличие от певца он может позволить себе "пустить петуха". Поэт-перформер как представитель поэзии обладает чрезвычайными полномочиями...

Случается, что поэт говорит надтреснутым или невнятным голосом, лежа на спине или отвернувшись от публики, и это не помешает тексту "дойти" до слушателя, при условии, что поэт в состоянии создать атмосферу, способствующую восприятию текста. Для публики чтение - единое действие, в котором слышимое и видимое органично переплетаются. Удивительно, но на международных чтениях текст, написанный на неродном для аудитории языке, все же ею воспринимается; слушатели могут быть увлечены перформансом независимо от языка исполнения, если достоинства текста становятся очевидны при посредстве голоса, способного их выразить. Кроме того, стихотворение, облаченное в акционную форму, всегда производит впечатление "первого чтения", независимо от того, сколько раз оно уже ис-

полнялось.

Термин "поэтический перформанс" кажется мне идеальным, поскольку он объединяет в своем значении как физический, так и визуальный аспекты этой разновидности поэтических чтений. В одной из статей шестидесятых годов, посвященной феномену акционной поэзии (термин "перформанс" тогда еще не был в ходу), я писал, что стихотворение, томящееся на странице в ожидании исполнителя, "действует" в момент его физического воплощения - чтения, и сравнивал риск, который предстоит преодолеть стихотворению, с риском акробата, идущего по натянутой проволоке - ему всегда сопутствует опасность внезапного падения на глазах публики, падения, от которого он может и не суметь оправиться. Во время перформанса прожектора внимания публики всегда следят глаза поэта...

В конце концов, дело публики своим присутствием или отсутствием определить, какой из типов чтений - традиционный или нетрадиционный - она предпочитает. Самое главное в том, чтобы на поэтические чтения приходили не только поэты. За последние тридцать лет (а может это началось и раньше) были сделаны существенные попытки, чтобы вывести поэзию из изоляции. Тот факт, что сегодня зрители (не поэты) действительно предпочитают прийти на чтения-перформансы тому, чтобы найти эти же



Маурицио Нануччи. Звуковая поэма воды. 1987 г.

тексты и прочитать их самостоятельно, наглядно показывает, что поэтические чтения про- никнуты обещанием неизвестного; “здесь может произойти все, что угодно,” - фраза, лучше всего характеризующая подобные вечера. Публика интуитивно чувствует, что неизвестное - это существенная часть события, которому она является свидетелем, хотя это порой и приводит ее в замешательство. Это означает, что сам принцип открытых чтений требует от поэта индивидуальной способности удовлетворить это ожидание неизвестного. При этом поэт должен стремиться поразить слушателя (зрителя) достоинствами текста и в идеале - сделать аудиторию частью самого текста.

В последнее время все больше и больше усилий прилагается к тому, чтобы поэзия была

увидена и услышана. Теперь поэтические тексты демонстрируют, выставляют, исполняют, поют, выкрикивают, “голосят”. Поэзию узнают, ей аплодируют. Она несет ответственность за успех чтения и постепенно изменяет впечатление о себе, впечатление, которое сначала могло быть просто кошмарным. Как кошка, гремящая на бегу консервными банками и наводящая ужас этим грохотом, современная поэзия избавляется от некоторых из них по ходу чтения. Она участвует в беге с препятствиями. Она состязается со своим временем, принимает его вызов и осмеливается признать это вслух. Наконец-то.

Ее новый помощник, голос (Voix) всеми средствами предоставляет ей эту возможность. Поэтому кажется, что будущее направление (Voie) ее развития уже отчетливо определено.

Ричард Костелянец (Нью-Йорк, США)

БУК-АРТ И АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ ОПЫТ ЧТЕНИЯ

перевод С. Михайлова

Принципиальная разница между книжным конъюнктурщиком и подлинным артистом книги заключается в том, что первый по гроб жизни предан избитым художественным средствам, тогда как второй стремится представить в своем творчестве, чем же еще может быть "книга". Пока поденщик кропает прозу "для легкого чтения" и облачает книжные страницы в блеклую униформу, не привлекающую ничье внимание, артист каждым своим шагом преодолевает эти дурные привычки.

Писака - тот же маляр, у которого, как говорится, на всякий забор одна краска; не то - художник, чье воображение раскрывает одну за другой палитры небывалых книжных ресурсов. Один гонится за шумихой и миллионны-

ми тиражами, другой находится в вечном поиске нового качества.

Все обыкновенные книги похожи, каждая необычна по-своему. Бук-арт - не синоним литературного творчества или оформительского искусства; это нечто иное.

Исконных характеристик у книги три:

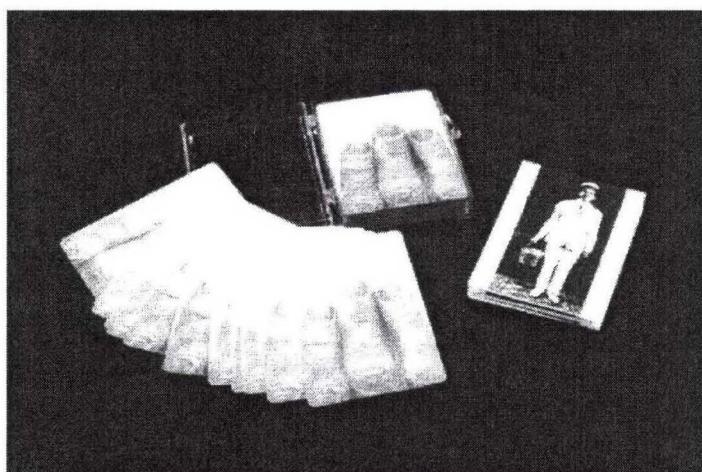
1) обложка, которая, во-первых, служит "одеждой" хрупкому содержимому и, во-вторых, сходу дает понять читателю, что его ждет внутри;

2) страница, являющаяся дискретной единицей;

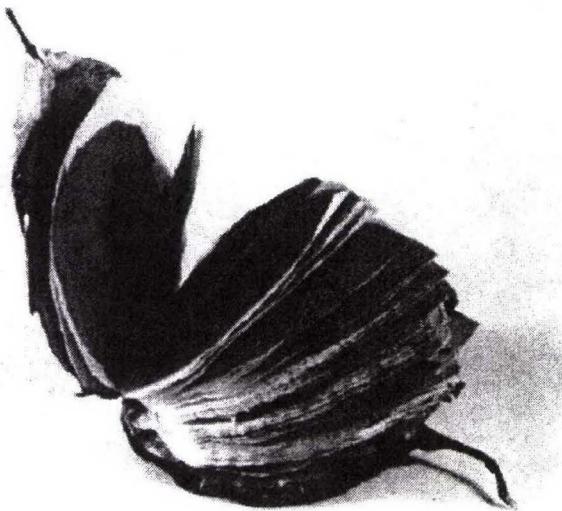
3) последовательная структура. Впрочем, ни тем, ни другим, ни третьим феномен книги во всем его объеме не исчерпывается.

По своей природе чтение книги есть акт

Джордж Мачюнас.
Flux-Deck. 1978 г.



Ричард Костелянец - поэт, художник, эссеист. Автор более пятидесяти книг, в т.ч.: "Visual Language" (1970 г.), "The End of Intelligent Writing" (1974 г.), "Metamorphoses in the Arts" (1980 г.), "The Old Poetics and the New" (1981 г.), "On Innovative Art(ist)s" (1992 г.), "A Dictionary of the Avant-Gardes" (1993 г.), "An ABC of Contemporary Reading" (1995 г.) и др. В качестве приглашенного профессора читал лекции по современному искусству в более ста учебных заведениях Европы и Америки. Автор более трехсот эссе, двадцати пяти видео- и т/фильмов, большого количества horspiels, сценариев, партитур, произведений голографической поэзии и т.д. С 1969 года - участник более ста коллективных выставок конкрет- и визуальной поэзии в США и за рубежом. Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.



Элизабет Гут.
Книга-объект. 1980 г.

переноса внимания с одной "страницы" на следующую, однако это тоже не показатель.

Вполне понятно, почему книга сделалась столь популярным средством передачи сообщения. Себестоимость ее и, соответственно, цена относительно невысоки; перенести ее с места на место, за редким исключением, не составляет труда, хранить - того проще; содержание - вполне удобно для восприятия; каждый волен читать книгу в любом темпе и без помощи воспроизведяющего устройства (наподобие театральных подмостков, видео и аудио-проигрывателей или кино); наконец, она меньше любого из электронных средств сообщения (по внешнему виду, а не по содержанию). К тому же книга позволяет читателю листать себя в произвольном порядке - в отличие от аудио- и видеозаписей, которые запрограммированы на линеарный подход; с книгой в руках вы можете путешествовать по страницам вперед и назад, так быстро, как только вам удастся перемахнуть с одной на другую.

Поскольку при копировании содержимого книги ничего не теряется, то и количество копий, которые можно снять, теоретически бесконечно. Напротив, любой предмет традиционного искусства всегда уникален, и хотя репродукции публикуются во множестве, тиражи таких изданий умышленно лимитируются - это само "изделие" распоряжается своим тиражи-

рованием. Ничего не стоит даже создать Книгу Единственную и Неповторимую - рукописный альманах, скажем, или скетч-бук; можно ограничить тираж, нумеровать каждую книжку и вдобавокставить автограф; но в качестве коммуникационного средства первый вариант на деле представляет собой "книгу-произведение искусства", которое становится известным лишь будучи выставлено на публичное обозрение, второй же - это так называемая "книга-печатное изделие" (и место ей скорее в специальных коллекциях, нежели на выставке).

В плане экономики произведение искусства отличается от стандартной книги тем, что предполагает одного-единственного покупателя; а чтобы окупить любое издание, число продаж должно быть как можно больше. Следовательно, агент от искусства - это по сути лавочник, который торгует в личном контакте с клиентами, в то время как книгоиздатель больше похож на оптовика, поставляющего тираж партиями тем же лавочникам и с покупателями не знакомого.

Восьмидесятые годы поставили коммерческие издательства в затруднительное положение; печатать "серезную" литературу брались лишь при условии, что книготорговцы на все сто предскажут, что в течение двух-трех месяцев книга разойдется в твердом переплете - как минимум, в нескольких тысячах экземпля-

ров и вдвое больше - в мягкой обложке. А поскольку любое нетипичное издание не могло рассчитывать на одобрение со стороны индустриальных торговцев, то издатели отдавали предпочтение откровенному чтиву (или "художникам", прикидывавшимся халтурщиками, вроде Энди Уорхола).

Сейчас для развития книги как образной формы возникла необходимость в издателях, которые были бы способны выжить и не прогореть с малочисленными, разумно дешевыми тиражами.

Между представлением произведений живописи и пластического искусства в виде книги - ретроспективных собраний репродукций - и художественным фактом создания книги огромная разница. Первые - своеобразная дань уважения, это книги по искусству (*art books*). Термин же "*book art*" применим к таким книгам, которые сами являются произведением искусства, наряду со злополучной беллетристикой.

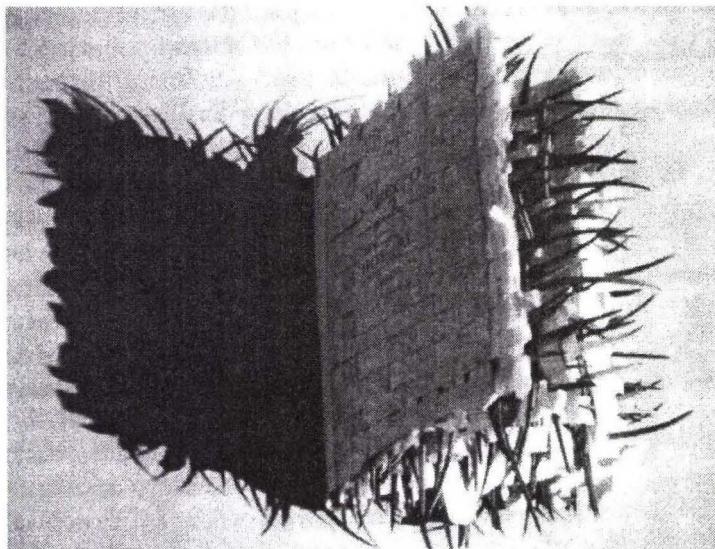
Бук-артист думает не только о том, чем заполнить страницы книги, но и о том, как это выполнить и подать, компоновка и обложка - также дело его ума и рук. Зачастую он выступает в роли самостоятельного издателя и распространителя, пренебрегая услугами всякого рода посредников, не исключено, что и переосмысливая их необходимость вообще.

В отношении и книг, и живописи бытует расхожее мнение, будто все худшее в итоге оседает в архивах: неоцененная живопись - художественных музеев, а основные книги - научных библиотек. В термине "*artists' book*" настораживает только одно: произведение искусства определяется им не столько с точки зрения характерных черт, сколько через профессию (или образование) автора. Учитывая, что устоявшиеся категории критики нацелены на характеристику определенного вида искусства, этот термин можно назвать неверным. Книги - это искусство, которое мы постоянно держим в руках; и не в авторстве, а в них самих следует искать различия - чтобы сделать их затем принадлежностью критического дискурса. Определение "*artists' book*", как правило, связано с представлением, что произведениям подобного рода отведена отдельная полочка, пониже стеллажей с писательскими томами - и, следовательно, что они составляют незначительное образование в стороне от большого дела "настоящих" книг. Но лично я не хотел бы, чтобы мои книги записывали в "низшую лигу".

В настоящее время "автор", чтобы подать что-нибудь квадратное, вынужден сжать художественную идею до прямоугольной формы, прошитой по длинной стороне. Некоторым

Теруко Кунимине.
Pera Pera. 1993 г.





Мирелла Бентиволио.
Вендетта Пенелопы.
1988 г.

идеям это только на пользу, другим - в ущерб. В принципе, под одну обложку можно поместить материалы какого угодно вида и аранжировки. Здесь пролегает качественная граница между обыкновенной книгой и книгой-произведением искусства. В первой синтаксически однообразные фразы выстроены в виде прямоугольных типовых блоков (наподобие солдат на параде), а из тех затем "компактируются" (и - все, что мы видели раньше). Книга-произведение, по определению, стремится выразить что-то иное - синтаксисом, форматом, страницами, обложкой, размером, формами, внутренним порядком, структурой, компоновкой - любым элементом или всеми сразу, причем каждый из них идеально соответствует материалу, специальному для данного издания.

Большинство книг повествует преимущественно о чем-то внешнем по отношению к ним; большинство произведений бук-арта говорит о них самих. К большинству книг обращаются за информацией, либо с познавательной, либо с постановочной целью; произведения бук-арта создаются ради сообщения художественных феноменов - и таким путем выходят к альтернативной разновидности опыта "чтения". Инновационные издания оплощивают обывателя, как какие-нибудь "не-

книги" или "анти-книги". Появление подобных определений в критических статьях на практике оборачивается красноречивым показателем оригинальности книги. Романистка Фланнери О'Коннор однажды заявила: "Если на странице есть что-нибудь этакое, я не стану ее читать". Джойс Кэрол Оутс в работе о творчестве О'Коннор присоединилась к ней. Что ж. Именно "этаким" и поверяется художественность серьезных книг.

В той же мере, в какой для восприятия книги-произведения необходимо элементарное чувство слова, в читателе должно быть развито визуальное чутье; многие грамотеи грамотны лишь со второго раза.

Что необходимо прямо сейчас, так это открыть глаза на те альтернативные формы и материалы, которые только способна освоить "книга". Может ли она быть только колодой тасуемых карточек? Или - разворачивающимися мехами аккордеона? Может ли у ее обложки быть две лицевые стороны, а, соответственно, уней самой - два направления прочтения? Может ли книга быть только односторонней, как чертеж или карта? Объектом? Магнитофонной лентой? Видеозаписью? Фильмом? И является ли книгой то, что зовет этим словом автор?

Задавшись этими вопросами, можно заглянуть в будущее - и подарить его книге.

Дмитрий Пригов (Москва, Россия)

КНИГА КАК СПОСОБ НЕЧИТАНИЯ

Да, по моему скромному разумению, книга появляется на пересечении трех осей, развертывающих ее существование во времени, пространстве и интеллигебельной сфере:

1) Конструктивно-манипулятивный принцип, представляющий собой простое перелистывание, перебирание страниц;

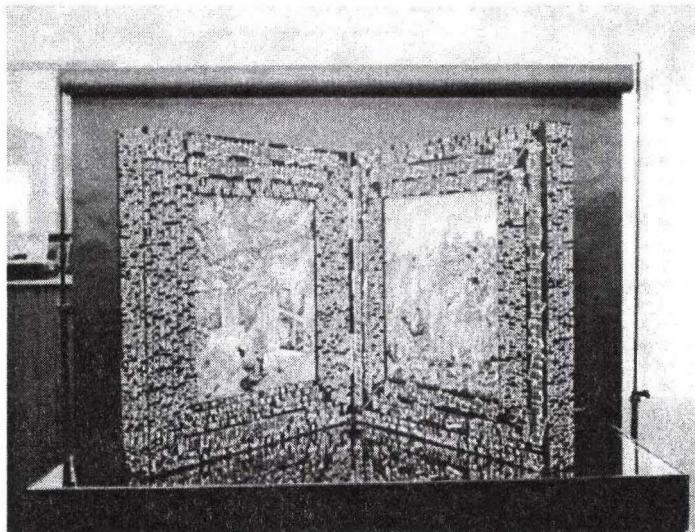
2) Визуально-графический, оформляющий страницу как ноумenalную единицу, некий стоп-кадр;

3) Текстуально-метакнижный, снимающий вопрос о книге как материальном объекте.

Книга, собственно, находится на пересечении, динамически мерцающем соединении этих типов

запечатления культурного существования человека, каждый из которых, обособясь, имеет своим пределом (либо же наоборот - во временной и логической последовательности - исходной точкой) медитативную практику. В художественно-метафорическом же объявлении манипулятивный процесс может быть сведен к перебиранию, например, камушков, говешек, головешек, предметов быта и пр. Визуальный - к любому моменту созерцания материального объекта. Текстуальный - к молчанию. В данном случае я не рассматриваю мемезисный способ существования книги-текста, когда он подключается к питательной системе человеческих эмоций и переживаний, становясь эле-

Грегори Хорндецки.
Рефлексии. 1990 г.



Дмитрий Пригов - поэт, художник, перформер, музыкант. Автор многочисленных публикаций в журналах, альманахах, каталогах и антологиях современной поэзии, поэтических книг, эссе и прозы. Участник более ста коллективных выставок в России и за рубежом. Лауреат различных призов, премий и наград, в т.ч. Пушкинской премии за 1994 год. В качестве приглашенного профессора читал лекции по современному российскому искусству и культуре в учебных заведениях Европы и Америки. В 1984-87 г.г. выступал в качестве вокалиста и саксофониста в группе "Среднерусская возвышенность", записал несколько музыкальных альбомов и альбомов сольных поэтических чтений. Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.



*Рокелла Купер.
Сerenада O. P. 44. 1977 г.*

ментом психосферы, предоставляя, в свою очередь, огромные возможности для невероятных игровых провокаций. Такие же возможности предоставляют так же и уложенные в книге тексты мифологического и магического круга, для которых книжное оформление является все же случайным, их истинное существование, представляется, все же в пределах устной практики. Также я не говорю о виртуальном существовании звуковой, произносительной стороны текста в его материальной записи, самостоятельно формализующейся, например, в нотной записи. Я не говорю об этих сторонах и способах существования книги, так как они не были предметом моего специального художественного внимания при работе над визуальными и манипулятивными книгами, вполне, впрочем, принимаемы во внимание в моей иной практике.

При соединении на пространстве книги все три вышеупомянутые сепаратные процессы начинают нагружать друг друга взаимным содержанием, когда текст, материализующийся в графическом закреплении, в своем развертывании служит побудительной причиной перелистывания. Перелистывание же наполняется интригой вступления в неведомое. Визуальное же в манипулятивном перелистывании обретает черты развивающегося сюжета, комикса, например.

Известны также феномены, возникающие на пересечении только двух осей (назовем их "книгоиды"): иероглифы и визуальные тексты на пересечении визуального и текстового; альбомы - на пересечении визуального и манипулятивного; на пересечении текстового и манипулятивного - четки, например.

Работать с книгой можно как усугубляя каждую из этих трех осей в их отдельности либо в различных их сочетаниях (в смысле интенсивности присутствия каждой), так и с книгой как с неким нерасчлененным единством. Врисовывая или вписывая в готовые, изданные полиграфическим путем, книги (*ready-made*), мы предполагаем и, соответственно, открываем существование неких скрытых, существующих внутри, в метакнижном пространстве, миров, способных быть выявленными в пределах именно данной книги, миров как бы трансцендентно-имманентных ей.

Книга также может быть вовлечена и в более крупные системы изобразительной, театральной и музыкальной деятельности. В этом случае предметом будет определение ее, книги, идентичности (в некоторых случаях - самонидентификация книги, как субъекта действия), либо возможность метафорически-символического покрытия ею внешних ситуаций.

Вот, собственно, и все отговорки, чтобы книгу не читать, но просто признать ее существование.

Кен Фридман (Осло, Норвегия)

ПАРТИТУРА КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

перевод С. Михайлова

Идея музыкальности в визуальном и интермедиальном искусствах - явление многогранное. С одной стороны, этим подразумевается, что художественное произведение начинается как некая идея, переданная посредством партитуры. С другой стороны - что оно предстает в трех различных ипостасях: идеей, партитурой и реализованным проектом. С третьей - что реализованный проект является собой всего лишь отдельную его интерпретацию. И, наконец, это говорит о том, что любое произведение искусства может иметь несколько различных интерпретаций.

Процесс нанесения знаков на партитурный лист уходит корнями в музыку, однако вследствие партитура получила осмысливание как способ трансляции немузикальных художественных форм, как целая система их кодировки, записывания и передачи, игнорирующая границы между музыкой, театром, повседневной жизнью и визуальным искусством; порой эту систему приемов обобщают емким понятием "интермедиа". Для некоторых из нас она стала стандартным творческим методом, получив проявление в выпусках сольных и коллективных изданий,

Карлхайнц Штокхаузен. Фрагмент партитуры. 1968 г.



Кен Фридман - художник, критик, теоретик искусства. Доктор филологии, профессор департамента стратегического дизайна Высшей Школы менеджмента (Осло, Норвегия). С 1966 г. - активный участник флаクссус-движения (в 1966-75 гг. - исполнительный директор Флаクкус-Вест, Сан-Диего, США). В разные годы преподавал в Eastern Washington State University, East Tennessee State University (США), National Academy of Art and Design (Норвегия) и мн. др. В 1988 за выдающийся вклад в современное искусство был награжден королем Олафом V. Опубликовал большое количество статей по искусству в США и Европе. Автор и участник более двухсот выставок (более 50 персональных) в различных странах мира, в т.ч. в The Tate Gallery, Royal Academy of Arts (Лондон), Museum of Modern Art (Сан-Франциско), Museum Ludwig (Кельн), Museum of Modern Art (Нью-Йорк), Musée de Art Contemporanea (Сан-Паулу), а также участник Венецианской биеннале (1990 г.).

sach brechen, reiben; sieben; rinnen; sirten;	<i>l., g.</i>	<i>z., z. S. u. F. Ph.</i>	<i>Ph.</i>
in- na- <u>len</u> :			<i>Ph.</i>
..			<i>Ph.</i>
inna,			
..			
innarar;			
..			
innararon,			
..			
innararonrobe, innararonroboso			
v-ll-ch-t-s-			
t			
..			
s-b-			
r			
..			
chn			
cht			
s.			
v-ll-ch-t-s-t-			
s-s,			

Йозеф Антон Ридль. Фрагмент сонорной партитуры. 1977-84 г.г.

сборников партитур, флакс-фестивальной и другой документации.

В причастности к этой идеи многие художники обрели под ногами твердую почву. Ранние положения концептного искусства основывались на том, что "фундаментом" любого произведения искусства должна являться некая всеобщая идея. Элемент, в котором эта тенденция отразилась, я назвал музыкальностью, и те, кто работал в начале 60-х в интермедиальном и концептном искусствах, оценили и приняли мою мысль. Со временем партитура заняла в их творчестве место главнейшей характеристики.

Художники различных типов мышления и взглядов - кто поэтических, кто социо-политических, кто с акцентом на процесс или перформанс, - адаптировали эту идею концептного искусства применительно к своим творческим интересам. Столь непохожие друг на друга и столь близкие между собой художники, как Дик Хиггинс, Йоко Оно, Роберт Филио, Алисон Ноулес, Нам Джун Пайк, Джордж Брехт, Бен Вотье, Эрик Андерсон, Бен Паттерсон, Эмметт Уильямс и Джордж Мачюнас практиковались в са-

мых разных видах концептного искусства, хотя само понятие употребляли относительно редко.

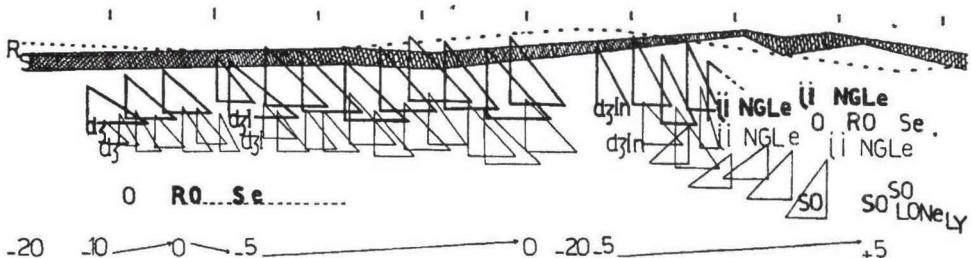
Термин "концептное" в порядке названия направления творчества мне предложил Джордж Мачюнас в 1966 году. Этим определением он собрал в одно русло множество существовавших тогда способов создания художественных произведений. К концу 60-х все чаще стали употреблять сочетание "концептуальное искусство" - и первоначальное понятие начали забывать. С той же легкостью на авансцену выдвинулся одностилевой фасад визуального искусства, а интермедиальные наработки и музыкальные традиции художников, пришедших к этому виду творчества в начале 60-х годов, оттеснили на задний план. Уже в конце шестидесятых большинство пионеров, которые начинали десятилетием раньше, говоря о своих работах, избегали определений "концептное" и "концептуальное" искусство.

Особенность, объединяющая творчество этих людей, - использование партитурных записей, нотной грамоты. Нам Джун Пайк, Дик Хиггинс, Эрик Андерсон, Филип Корнер и Бен Паттерсон выросли из собственно музыкального образования. Другие тоже учились музыке - Джордж Брехт, например, Алисон Ноулес или Ал Хансен. Некоторые, подобно этим трем, слушали знаменитый курс лекций Джона Кейджа в Новой Школе по Социальным Исследованиям. Музыкальное окружение и потребность в понимании с его стороны тех экспериментальных работ, которые эти выше-названные создавали, сделали для них партитуру совершенно незаменимой вещью.

Другие открыли в партитуре качественно новый метод визуального искусства. Первопроходцами на этом поприще были Джордж Брехт, Дик Хиггинс, Бен Вотье и Йоко Оно. В конце 50-х - начале 60-х годов все они составляли и издавали сборники партитур или проекты с возможными вариантами их реализации.

То, что изначально применялось музыкантами в узкоспециальном смысле - как идея партитуры, получило теперь более общее применение и в широком понимании стало называться проблемой музыкальности. Это расширение имеет немаловажные последствия.

Первое из них - вывод о том, что произведение может существовать само по себе в



ЛючIANО БЕРИО. Тема с посвящением Джойсу. 1985 г.

нескольких формах:

- как идея;
- как партитура;
- как процесс;
- как объект.

У каждой из этих форм свой смысл и своя ценность.

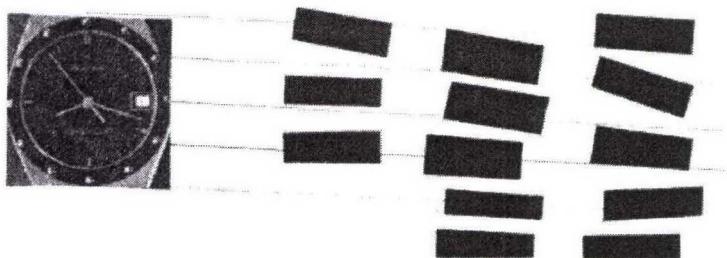
Идея чиста, проста и в денежном отношении ничего не стоит. Держать ее в уме очень просто, а вот сохранить гораздо сложнее. Идеи подвержены переменам, издержкам памяти, ошибкам и помехам при передаче. Подавляющему большинству людей, не обладающих даром телепатии, для сообщения той или иной мысли, идеи требуется какое-либо физическое средство-носитель - чаще всего голос, карандаш или телефон.

Партитура сводит на нет произвол факторов, действие которых оказывается на идеях, сохраняя в то же время главное преимущество идей - дешевизну. Правда, своего рода цена сохранности партитур - известное физическое усилие. Зато срок хранения средства-носителя никак не отражается на интерпретации его содержимого: его можно истолковывать сколько угодно и как угодно, вплоть до совершенного исказжения смысла.

Процесс предлагает взглянуть на произведение с другой точки зрения. Произведения оркестровой музыки, театра и прочих временных видов искусства традиционно воспринимаются в процессе их исполнения, живого или запечатленного на пленке. В этом им серьезно повезло, поскольку их интерпретацию аудитория получает в наиболее целостном виде. Но есть у этой медали и оборотная сторона:

ведь если произведение разворачивается во времени, то значит, до наступления века звукозаписи ни одно из его исполнений не могло быть воспроизведено. Даже сейчас, не имея соответствующего дорогостоящего оборудования, не сможешь насладиться сразу, или по отдельности, несколькими аспектами произведения - как это возможно в случае с идеями, партитурами или объектами. На организацию исполнения "живьем" уходит много времени и зачастую все тех же денег. Исполнение и затем сохранение этого процесса в виде записи невозможно без политики усиленных капиталовложений: хотя индустриальный мир наводнен звукозаписывающей и воспроизводящей аппаратурой индивидуального пользования, производство ее обязывает определенные круги общества постоянно увеличивать объем инвестиций и так или иначе привлекает к себе внимание и усилия тысяч финансистов и промышленников, миллионов производителей и миллиардов потребителей. Вопросы, касающиеся материально-технического обеспечения, транспортировки, хранения, презентации то и дело встают перед тем, кто работает и в нетрадиционных художественных формах, сходным образом разворачиваемых во времени. В настоящее время такие формы создания и презентации объектов объединяются понятиями "process art" или "arte povera".

Другая форма - объект. Объекты понятны большинству зрителей в своей вещественности, по крайней мере, это большинство так считает. Интерпретацию, "застывшую" в объекте, нам так и хочется назвать авторской; однако не следует забывать о мириадах альтернативных воз-



Адриано Спатола. Партитура 1. 1982 г.

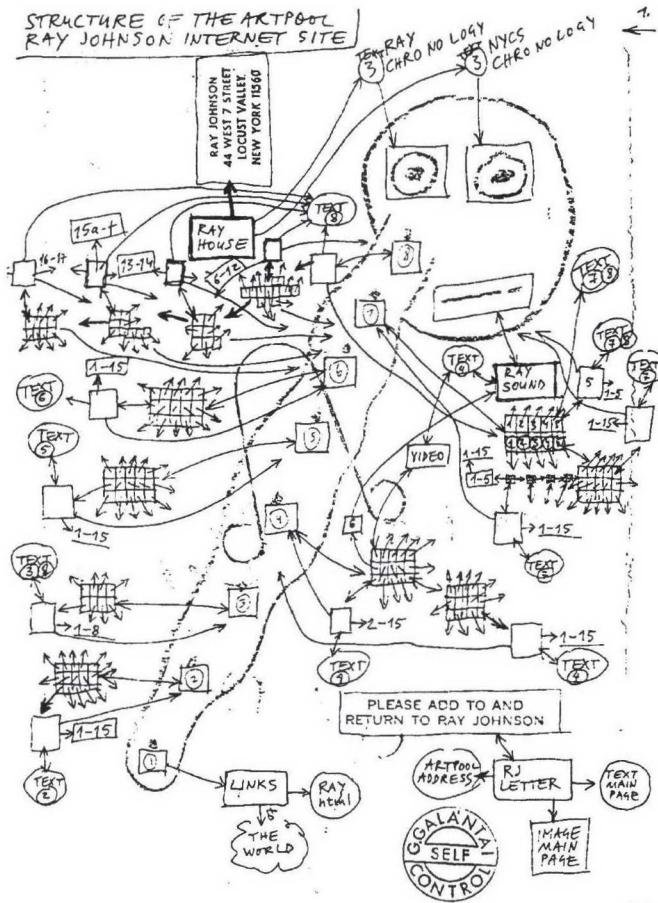
можностей, уходивших в небытие по мере того, как объект принимал окончательный вид. На всяком объекте как бы красуется тавро неизменности, постоянства. Процесс, породивший его, скрыт, взгляду недоступны все перипетии, в результате которых был найден нужный образ. Тем не менее, остаются проблемы с хранением, с транспортировкой объекта и даже, несмотря на тавро, с его чисто физической зыбкостью. Для таких объектов-результатов процесса, как звукозаписи, сказанное тоже актуально.

Нынче многие художники, стремясь передать в своих работах дух музыкальности, во всю пользуются партитурами, полагая достаточным подобное базисное осмысление этого явления. Однако, на наш взгляд, понятие музыкальности гораздо шире и глубже.

Чтобы осознать потенциал произведения, основанного на партитуре, необходимо прежде установить некоторые "музыкальные ходы" и принципы ее "исполнения". Возьмем достаточно традиционный музыкальный пример. Композитор пишет партитуру. Ее публикуют - и на дальнейшем пути к исполнению или толкованию автор уже мало что может изменить. Пока действуют авторские права, любой желающий может сыграть эту музыку, поставив в известность композитора и выплатив ему авторские. По истечении этого срока вопрос города вообще снимается.

Исполнитель отстаивает свое видение "произведения, и композитору ничего не оста-

ется делать, кроме как подтвердить авторство - даже в том случае, когда интерпретация вызывает у него чуть ли не отвращение. Дурно ли, хорошо ли сыгран "Дон Жуан", в любом случае это - Моцарт. Донельзя ослабленное "Кольцо нибелунга" все равно ведь написано Вагнером. Любой, у кого есть радио, наверняка слышал какую-нибудь из более чем 200 версий композиции Боба Дилана "Blowin' in the Wind" - начиная с авторской переработки в балладу протеста и заканчивая слашевыми оркестровками для супермаркетов и вокзалов. Среди прочих - диско версии, блюзы и даже помпезно-напыщенные симфонические обработки. Но автора все же не спутаешь - будь то Бетховен в ритме диско или "Битлы" в стиле барокко. Кстати говоря, гонорар за исполнение битловской мелодии придется отослать Майклу Джексону, владельцу авторских прав (один ход). Правда, ни Джексон, ни Маккартни не в силах защитить "Элинор Ригби" от помыкания в качестве маршевого сопровождения дивизии вооруженной инfanterии (другой ход). И вряд ли Маккартни благодарил судьбу, узнав, что Джексон дал добро автомобильной компании на использование одной из песен Пола в рекламном ролике (третий ход). Обилие подобных примеров, которые с легкостью можно перевести в любую из смежных областей искусств, говорит о том, что быть "композитором" - это значит добровольно отказываться от определенных прав. Одно из ко-



Дердь Галантай. Структура интернет-страницы. 1996 г.

торых - право на абсолютный контроль за исполнением и толкованием собственного опуса.

Осмелюсь утверждать, что всякий, кто за основу произведения возьмет партитуру, должен будет отказать себе в единоличном контроле над ним. Некоторые вопросы в этом отношении регулируются рамками моральных прав, в соответствии с юрисдикцией по авторским правам или законом об искусстве. Ни в коем случае не нарушая эти рамки, "партитурные" произведения предоставляют безграничную свободу для самых разных подходов к себе. Остается лишь одно право, которое у художника ничем не отнимешь, - право на авторство. И как бы автору ни хотелось откреститься от произведения, сталкивающегося порой с убогой реализацией, ему приходится признать в

нем свою работу, даже если это сводится к признанию неудовлетворительного исполнения.

Испокон веков художник на стадии воплощения замысла пользовался услугами помощников-ассистентов. В последнее время к ним прибавились разнообразные секретари и изготовители. Стало обычной практикой когда произведение или проект воплощаются руками, автору не принадлежащими. В таких случаях ассистенты, изготовители и разного рода секретари действуют под руководством и с согласия автора. В этой привилегии и заключается работа последнего. Так на физический объект нисходит личная аура творца, и факт "одухотворения" гарантируется его подписью. Эта аура в произведении совершенно автономна от его визуальных и тактильных особенностей.

тей, впрочем, все они связаны между собой.

То, о чем только что шла речь, можно проиллюстрировать простой серией примеров на тему коллекционирования визуального искусства. Представьте себе комплект печатных копий Пикассо. Все были сделаны в присутствии художника и сложены теперь для подписи и нумеровки - 100 листов "с хвостиком" на случай описки мастера. С точки зрения качества печати и соответствия замыслу все они были одобрены автором. С первого захода он подписал ровно половину работ. На номере 50 Пикассо остановился и отправился выпить кофе. А в его отсутствие помощник печатника по недосмотру положил к готовым экземплярам один неподписаный. Второй заход начался с номера 51. Никто и мысли не допустил об ошибке, о "самозванце", затесавшемся между номерами 50 и 51. И вот, через несколько лет после смерти Пикассо, он выплывает наружу. Теперь представьте, что эта неподписанная копия может появиться в каком-нибудь изданнии на равных правах среди других репродукций. Во всех отношениях, кроме отсутствующей подписи, она такая же, как остальные. Будет ли ее рыночная стоимость отличаться от стоимости соседок? Нет? Или да? И почему?

Представим себе груду строительного кирпича. Карл Андрэ выбрал из нее 100 штук с целью создать некое произведение искусства. Он дал указания своему помощнику, каким образом разместить кирпичи. Сделав работу, помощник купил из той же кучи другие 100 кирпичей и - без санкции художника - в точности повторил аранжировку оригинала. Итак, одна работа это Андрэ, другая - нет. Обе хранятся через стенку, на смежных складах: один забит произведениями Андрэ, другой - инструментом помощника. Коллекционер покупает работу Андрэ. Грузчикам, нанятым для доставки, что экспериментальное искусство, что нет - одна беда. И они ошибаются складом. Кирпичи, которые они видят, выглядят точь-в-точь как те, что на фотографии от заказчика. Они увозят несанкционированное подражание Андрэ. После установки работы на новом месте, художника приглашают подписать соответствующие документы. Но первым делом коллекционер предложил отужинить вместе. За-сиделись допоздна... и отложили подписание на

потом.

Продолжение 1. На следующий день художник вернулся и поставил свою подпись. Ему никогда не узнат подлога. Является ли подписанная работа произведением Андрэ?

Продолжение 2. На следующий день художник вернулся и поставил подпись. Позже он обнаруживает на своем складе "проданную" работу. То есть, она ничем не отличается от той, под которой он подписался. Под чем же стоит его подпись? Сказать ли об этом коллекционеру? А может, заменить купленную работу этой? Или коллекционер приобрел все-таки Андрэ? Через некоторое время помощник объясняет художнику, как все получилось. Изменит ли что-нибудь его признание?

Продолжение 3. На следующий день художник вернулся и поставил подпись. Прошел не один месяц, прежде чем, заглянув на свой склад, Андрэ обнаружил, что работа все еще здесь. Недоумевая, как такое могло случиться, он ее разбирает. Есть ли в собрании коллекционера произведение Карла Андрэ?

После подобных умозрительных экспериментов мы видим, как много держится на чистом замысле. Парадоксы, возникающие в этих условиях, густой тенью ложатся и на то, что было на уме у художника, и на то, что явилось продуктом его усилий. На наш взгляд, суть музыкальности проистекает именно из этой тени...

Фердинанд Кривет. Диск. 1960-62 г.г.



Хайнц Гаппмайр (Инсбрук, Австрия)

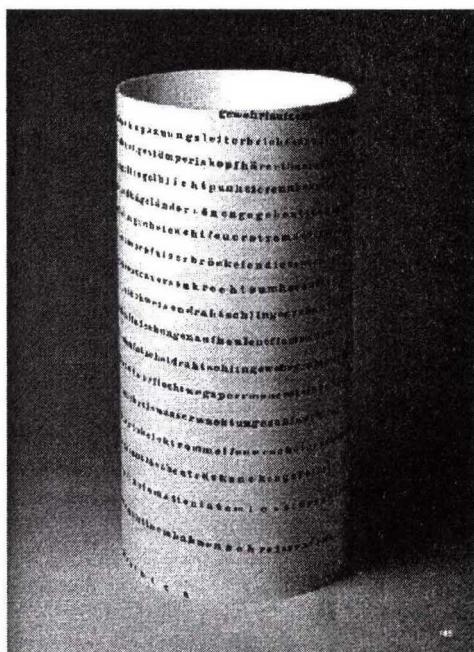
К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИКЕ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

перевод фирмы Интертекст

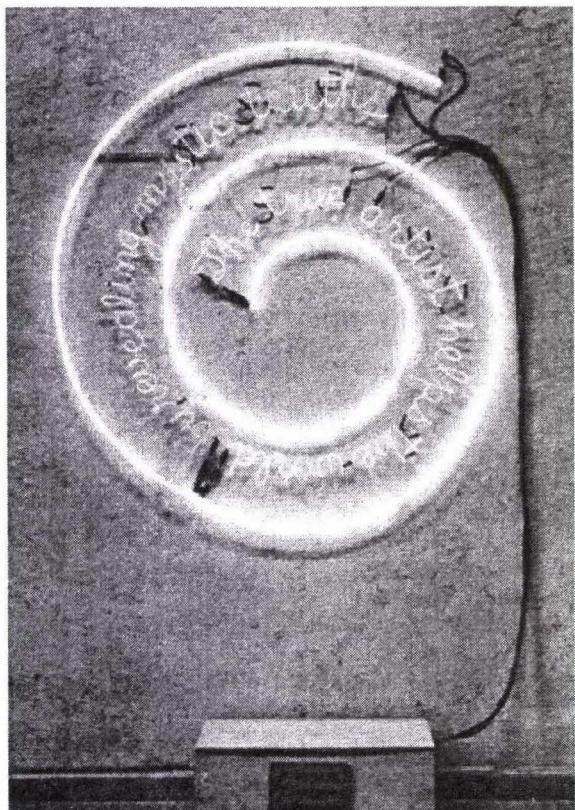
Визуальной поэзии незавершенность языка представляет собой нечто существенное. Если рассматривать язык в его совокупности, то мы обнаружим некоторые неотъемлемые свойства, которые, по всей видимости, присущи не ему, а относятся к миру ощущений. Визуальной поэзии взаимопроникновение этих противоположностей превращается в явление поэтической реальности. То, что язык состоит из слов, означает лишь, что он складывается из понятий и упорядоченных линий. Он нуждается в физических, то есть в поддающихся чувственному восприятию фактах, которыми мы не можем пренебрегать как чем-то случайным. Язык - это средство общения, которое, однако, ни в коем случае не является жестко фиксированным. Его многообразие проявляется в существовании множества различных языков и азбук. В незнакомом нам алфавите мы воспринимаем лишь некую систему точек и линий, а не что-то понятийное. Принципиальный и относящийся к трансцендентальному характеру письменных знаков и их значению вопрос теперь заключается в том, как нечто физическое, а именно линии и точки, в состоянии отобразить наяву нечто мысленное, т.е. понятия. Представленная здесь проблема кажется решенной, если учесть, с какой естественностью поддаются изучению язык и его система знаков. Визуальной же поэзии дело заключается не в том, чтобы очернить это естественное обстоятельство и вызвать отчужденное отношение к языку, делая вид, будто привычное обращение с ним - нечто, что, собственно говоря, не должно было иметь ме-

сто. Эта поэзия всегда вбирает в себя все существенные компоненты языка. Взаимосвязь между знаком и понятием представляет собой одну из важнейших предпосылок коммуникативных процессов. Письмена отдельных языков не только зачастую значительно отличаются друг от друга, но эти различия распространяются и на возможности их сочетания, т.е. на расположение знаков в пространстве, определяющее также направление чтения. Есть разница в том,

Конрад Байер. Полет. 1962-64 г.г.



Хайнц Гаппмайр - поэт, художник, теоретик экспериментальной поэзии. В течение многих лет работал совместно с группой австрийских экспериментальных поэтов (Ф. Ахлайтнер, Х. К. Артманн, К. Байер, О. Винер, Г. Рюм), позднее получившей название "Венской". Первая персональная выставка состоялась в 1964 году в Studio UND (Мюнхен). С 1967 года провел более ста персональных выставок. Наибольшую известность получили работы Х. Гаппмайра, относящиеся к сериям цифрового, палиндромного и пространственного минимализма. Являясь автором более четырех десятков экспериментально-поэтических книг, Х. Гаппмайр опубликовал большое количество теоретических статей по вопросам конкрет- и визуальной поэзии в Австрии и за рубежом. Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.



Брюс Нойманн. *Окно или знак стены.*
1967 г.

как читать какой-либо текст: сверху вниз, слева направо или справа налево. Как подлежащие точному описанию в физическом и геометрическом смысле части одной системы, письмена отличаются от не содержащих смысла линий лишь своим соотношением с определенными понятиями, установленным в результате выработки сложных условностей. При некоторых обстоятельствах все воспринимаемые объекты могут выступать в качестве символа

чего-либо. Тем не менее удивительно, что в языке простая смена направления и прерывание линий, из которых состоит шрифт, способны зримо воссоздать самые дифференцированные образы. Визуальная поэзия исходит из этой дифференциации между воспринимаемым и мысленным; без нее намерения поэзии были бы непонятны. Эта дифференциация знака и понятия является в визуальной поэзии не чем-то сообщающим, а поэтическим качеством.

Всеволод Некрасов (Москва, Россия)

“ВЫРАЖАЯСЬ ПО-ТЕПЕРЕШНЕМУ, ХОТЕЛОСЬ ЛИРИЧЕСКОГО КОНКРЕТИЗМА”

Мы лозунгов не поднимали - от таких замашек отчала и судьба тех же обэриутов, и многих других, и многое другое - да всё, вся окружающая действительность. До того, что выбрасывать-поднимать лозунги и провозглашать манифесты совершенно не хотелось и не хочется до сих пор. Нет вкуса.

И это не мы обозвали себя конкретистами - обозвали так нас. А когда нас обозвали, спорить мы не стали. И не станем спорить - нам понравилось. Обозвали подходяще. Слово было готовое - в Германии и не только там поэзия конкретизма была известна давно. Нам нет, правда. Обэриутов же мы, понятно, знали и действительно ценили за - за вот это самое качество, которого добиться старались и сами. Назвать его реальность, назвать его конкретность - понятно, об чем речь. Думаю, что сходство между Холиным и Сапгиром с одной и Рюром, Яндлем, Моном или Гаппмайром с другой стороны, кстати говоря, совсем не так уж и очевидно, как между тем же Холиным и Хармсом - при всей между ними разнице, и тоже очевидной.

Но переводчица Лизл Уйвари точно уви- дела главную общую черту: нам, как и немцам, не надо было поэтичности помимо фактичности - ну, или реальности, или конкретности - и т.д. Как не надо её было и обэриутам. Но речь не о подчеркнутой фактичности или реальности сюжета - натуралистичности, скажем, или

документальности - от этого не отказывались, но из этого не исходили - речь о фактичности, конкретности речи. Слова, стиха - это было главное.

Стих должен быть таким, что кинуть им в окно - и стекло разобьется. Это если кинуть в окно - но никто не велел эти знаменитые слова Хармса понимать так, что больше стих ни на что не годится. Такую увесистость - а выражаясь без метафор непреложность, ту самую реальность, ФАКТИЧНОСТЬ слова и стиха никто не велел сводить к пробивной силе - хотя такой случай и может выглядеть типичным и основополагающим - для начала. А дальше... А дальше и будет самое интересное.

<...> Я писал уже, и повторю - не в том дело, чтобы словом разбить стекло, а в том, чтоб об слово можно было обломать зубы - кто ПОКУСИТСЯ. Как оно на наших глазах и вышло со всеми товарищами ждановыми. Рукописи- машинописи стихов Пастернака, Цветаевой, Хармса или Мандельштама ведь и правда кое- у кого и в середине 60-х хранились ещё в бан- ках с крупой. Смешно это или страшно? Как

сказать - за само по себе хранение стихов, не знаю, садился ли ктонибудь, но приобщить в случае чего к остальному стихи могли, и начать по стику морочить-мучить, пугать, пугать, таскать на беседы и загонять в осведоми- тели - такое тоже бывало. Словом, над таким трепетным отношением к манускрипту не по- улыбаешься.

Всеволод Некрасов - поэт, критик, эссеист. Входил в круг поэтов и художников, сплотившихся вокруг личности Е. Кропивницкого и объединенных творческими показами картин О. Рабина в Лянозово (среди поэтов: И. Холин, Я. Сатуновский, Г. Сапгир). Первые конкрет-поэтические произведения были им написаны в конце пятидесятых годов. Автор книг: “100 стихотворений” (1987 г.), “Стихи из журнала” (1989 г.), “Справка” (1991 г.), “По-честному или по-другому (Портрет Инфантэ) (1996 г.), “Пакет” (1996 г.). В разное время опубликовал большое количество статей по вопросам современного искусства и литературы. Автор многочисленных поэтических публикаций, в т.ч. “Pestsäule” (Вена), “Freiheit ist Freiheit” (Цюрих), “Аполлон 77” (Париж), “Kultурpalast” (Вупперталь), “HIER UND DORT” (Эссен), LIANOSOWO (Мюнхен), “RUSSISCHE MODERN POESIE SEIT 1966”, “Русское искусство около 90 г.” и др. Участник фестивалей авангардной поэзии, поэтических чтений в России и за рубежом.



В. Бахчанян, Э. Лимонов, В. Лен,
Г. Сапир, И. Холин. 1973 г.

"В 73, только получив "Пест-зойле", все напечатанные там пошли и снялись группой. Нет там только меня. Меня звали, но я не понял, зачем - и сейчас не понимаю: одно дело отвечать за тобой написанное. Другое - чтоб тебя путали и ловили в случае чего вопросами о других, отношениями с ними, делах и фактах. И зачем групповое фото, когда нет группы?<...> И прочтая в "Аполлоне-77" про "группу конкрет", мягко говоря, удивился: "группа конкрет" - выдумки..." (Вс. Некрасов. Справка. 1991 г.)

Но и не потешаться нельзя. Не над людским испугом, над сексотской охотой за стихами не могут сами стихи не хохотать во всё горло. Не из банки с крупой - какой смех из банки. Вообще не с бумаги - из самой человеческой головы. Из своего дома, того, откуда хозяин волен вон выставить всякую сексотскую власть - была бы охота - а стихи ещё и помогут.

Иначе сказать, особенно впечатляли не те стихи, которые сохраняли, а те, которые сохранились сами, в памяти. В кусочках, строчках - зато самых зацепучих. Вот таких самых - конкретных и фактичных. И Мандельштам не уступал тут Олейникову, а Гумилев всё же заметно проигрывал, не говоря обо всей послереволюционной Ахматовой.

Выражаясь по-теперешнему, хотелось лирического конкретизма - хотя тогда так мы не разговаривали. <...>

<...>Лет за 10-12 до того в каком-то из этих "обозрений" - уж не помню, "книжном" или "литературном", но появилась грозная глухая нотация авторам, до того дошедшем, что пишут уже себе где-то там на задворках такие с позволенья сказать стихи "вода вода вода вода вода..." из одного слова... Вот, кстати, к слову.

Но это только кому интересно. Уже в 80-х благодаря всё тем же Витте и Хенсген, буду-

щим моим переводчикам на немецкий, я ахнул, увидав такие стихи - прямоугольник, ровно заполненный одним повторяющимся словом: alles alles alles alles alles и т.д. Герхард Рюм, 50-е, по-моему, годы.

Ахнул потому, что году в 60-62, когда, видимо, та же волна проходила через нас, через меня (волна не информации - её не было, ни о немецких, ни о каких других конкретистах мы ничего не знали - а просто волна состояния) - я года два-три маялся, пытаясь решить именно эту, невесть откуда взявшуюся, но неотвязную почему-то задачу: найти слово, из которого можно было бы сделать стихи, стихотворение одним повтором. Такого слова в русском языке тогда так я и не нашёл. Не родились в итоге ни "всё", ни "ничего" несмотря на всю обиходность и междометность, фразовость; не годились ни "да" ни "нет" примеряемые так и этак - в общем, вроде бы ничего не годилось, не находилось. Хотя почему-то упорно казалось, что на самом деле в природе такого случая не быть просто не может - вроде как водорода в таблице Менделеева...

И вот немецкий-то "alles" и оказалось то что надо. И по семантике, и по упругости, и по их совпадению, окончательно делающему слово самодостаточной фразой, охотно, сразу разгоняющейся до текста повтором. Наконец,

с немецкой определённостью естественно принимающего графический облик прямоугольника на странице при наборе - просто на зависть...

Года три назад я догадался, что страницу слово т а к заполняет, пожалуй, ещё лучше чем немецкое *alles* - но против аллеса (который значит “всё”, как известно), “так” - слово все-таки более частное, кучее и специфичное. При его краткости всё это могло бы иногда и отчасти оборачиваться и плюсами, но выстроившись наборным прямоугольником при повторе наше “так” примется того гляди, утрировать, пародировать “*alles*”, обезьянничать - это будет уже русское восприятие, вариант немецкой определенности наверняка вторичный, вряд ли удачный... А как избежать неизбежного? Технически?

Не знаю. Думаю, что одного решения, про-стого и классичного, как с тем же “*alles*”, тут опять не находится. Считать “таки” звуками, текстом для устного исполнения вряд ли выход. Опять будут кваки и кряки. Лучше им не звучать, но как бы иметься в виду. Если распо-лагаясь на странице, то как бы неопределенным образом, хотя такая идея неопределенности как раз и требует определенного профессиональ-ного решения на листе, и я, например, искать его бы не взялся, в этом деле себя профессио-налом не чувствуя.

Правда, есть утешение, что на самом-то деле именно такое промежуточное - не на языке и не на листе, а просто в голове - существо-вание влечит на самом деле основная масса на-шей речи. Так ведь? Вроде бы да, так. А “так” чем лучше?..

Как бы ни было, а суровый критик “Обозрения” (очевидно, реагируя на выход цюрих-ского сборника “Свобода есть свобода” 75) по-пытался быть конкретистом-концептуалистом куда радикальней критикуемого им автора, когда предложил стихи из одного слова в о д а: у автора-то - у меня - было вот что:

вода

вода вода вода

вода вода вода вода

вода вода вода вода

вода

вода

текла

Принять столь радикальное предложение критика по решению проблемы однословия духу у меня всё-таки не хватило, а вместо того я позволил себе реплику:

вода

вода вода вода

вода вода вода вода

вода вода вода вода

вода вода

Увы да

Стояла

(Год, кажется, 76 или 7-й. Сама “вода” - 61-й. Опять-таки, кому интересно - повтор-то ведь отнюдь не пригота без конца и без края и без разницы, не обезьяна, которую, как известно, немцы выдумали, не балдёж и не отпад автоматом. Имен-но в силу своего видимого автоматизма, возмож-ности всегда и везде схватиться за любое слово и фразу по своей прихоти и начать их повторять механически, повтор как раз и не может быть такой “возможностью” на самом деле. Повтор всегда будет сам себе проблема, всегда будет ис-следованием такой возможности. Или опасности. Работой с ней и риском её. Этим он и интересен. Хоть и не только этим. Короче, повтор всегда конкретен - вполне по Гегелю и соответственно термину “конкретизм”. Это слово в этом тексте в этих обстоятельствах у этого автора может захотеть повтору поддаться, а то - нет.)

<...>

В антологии русской поэзии (Белград, “Просвіт” 1977) сказано: “пытаются подражать поэзии западной, конкретной и визуальной” (1). Вот смысл самой, кажется, авторитетной харак-теристики, которую мне когда-либо выдавали. После этого что и оставалось, как не заняться визуальностью уже вплотную (непринуждённо отнеслись и к стихам - за свои стихи напечатан-ные там признать не могу). На деле же, как и большинство, с конкретистами я познакомился в 64 по статье Льва Гинзбурга в ЛГ. (Особенно понравилось “Молчание” Гомингера). Но к тому времени были у меня уже те же “Рост”, “Вода”, “Свобода” кое-что Броусек даже успел напечатать в чешском “Тваж”. А у других было, пожалуй, и поавангардней. В общем, Са-

туновский, Холин, Сапгир, мы с Соковниным про “группу 47” в своё время не знали. “Группа конкрет” - чистый вымысел. Были бы группы, их бы назвать “57”, “59”. До конкретности и до кому чего надо доходили больше порознь и никак не в подражание немцам, а в свой момент по схожим причинам. Этот приоритет каждый бы уступил, думаю.

Взять повтор - не немцы же его выдумали. Повтор древней языка, у всех свой (а у меня, к примеру, кажется, ещё и от Окуджавы, его лирической настоятельности - сам гитарой не владею, как быть. Ну, и само собой - Хармс). Но многократный повтор неизбежно выводит в визуальность: его приходится решать на листе так или иначе. А патенты кто же оспаривает.

Действительно ведь, такого конфуза - и речевого конфуза - никакие футуристы не припомнят. “Кричать и разговаривать” нечем было не то что “улице”, а хоть бы и мне. А как хотелось: ещё бы. При том, что шум, крик, Евтушенко, Вознесенский был устроен истошный - тоже симптом. И для таких всяких слов (их мода ретро нынче не носит - требование нового языка, например) - не знаю, были ли когда резоны серьёзней. И новенького - да, конечно, но иного, главное, невиновного. Не сотворять - творцы вон чего, натворили - открыть, понять, что на самом деле. Открыть, отвалить - остался там ещё кто живой, хоть из междометий. Где она, поэзия. И морока тоже. Опять ремонт этот, опять жмись, вникай до элементов. Зато без дури. Сколько сами успеем, пригодится кому, спасибо скажут - и такое было, помнится, чувство. Теперь нет. Чувств таких нету. Да и спасиба не слыхать. Совсем не то слышно. Почему Лифшиц не модернист?(2). Будто “модернист” - вероисповедание какое. Будто Лифшиц правда может знать, кто бы он был, кабы и правда Лифшиц был кто-то. А тем и вовсе кузкина мать за Богородицу.

И стих звучит, звучит - проблем будто не было. Будто. Будто уже так и звучит сплошь, а не кажется. Будто взять, прикрыть ремонт на обед (как бы) - и лады, и хватит больше ремонту, надоел. Наконец-то мы без помех предадимся всему такому - истинному. Высокому и сурьезному. Сразу главному. Духхховному, во. Это другим пойте. Дело хотя бы знать - тебе истина. А так - липа. И ещё одна, и всё та же. От дела в веру лытать. И вера - дело, да ещё какое, толь-

ко литература - не вера, а тогда уж - обращение в веру, и каждый раз съезнова. И духовное или как там его - в нашем этом деле не специальное ведомство, где распоряжаются ба, духовные все лица - бывш. романтики и романтички - не отдельный сюжет, вещь, птичка: хват - и в шляпе, а качество, а птички полёт.

Выверяется речь, и разница не между жестом, мимикой (для глаза) и интонацией (для слуха), не между “авангардом” и остальными, а разница между “Иваном Денисовичем” и “Матрениным двором”. Там что ни фраза - и проблема, и решение проблемы, и всё доказывается здесь же, в тексте. А “Двор” - его опять уже изволь брать на в е р у. <...>

(1). Не от переводчиков ли ветер дует? Переводчики - они ведь в точности знают, что всё сущее - перевод с какого-то, и оригинал написать невозможно. И не спорьте с ними: они сами пробовали и у них не вышло. А перевод у нас - престиж, клан. У кого же и перевода не вышло - усиливаются в теории перевода - понятно, тут уже степень - выше некуда. Эткнд etc и т.д. Культура и традиция - так это называется. Называется - то есть сами изо всех сил так себя называют. А что им ещё остается.

(2). “Почему я не модернист” - “К понятию гения” 66-69, Лифшиц и сразу же Палиевский. Тут как тут. Толкуйте о второй культуре. Не угодно ли - о второй расправе (не “расправа” - расправочка по нашим понятиям. Зато какая красавая), о тесной сплочённости местной передовой общественности вокруг кормушки, да как Лакшин Володя Селянинович, Борис Абрамович, Давид Самойлович показывали дорогу начальству - наперегонки, при всей их солидности. В каких словах и выражениях удобней им трактовать нашего брата, что будто нас - нету. Во всяком случае, что мы такие не в счёт. И не успело стать совсем хорошо немодернистам (антиформалистам), вдруг на голову - Молодая Лейб-Гвардия. Откуда? <...>

Примечание: Статья представляет собой фрагмент рукописи книги: Вс. Некрасов. Deutschlandreise (Путешествие в Германию и обратно). Москва, 1996 г. В оригинальном варианте данный фрагмент называется “Приложение”.

Сергей Бирюков (Тамбов, Россия)

**“ВЕДЬ ПОЭТЫ РИСУЮТ...”
/О ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ В РОССИИ/**

Визуальная поэзия - это поэзия под микроскопом. Это преувеличенная поэзия или преувеличение поэзией собственных прав. Поэзия хочет быть всем. Но прежде всего она хочет быть видимой. Рука, которая водит пером, карандашом по бумаге, действует по прямой указке подсознания. Но в руках могут быть ножницы, клей, спички, лекала. Все это помогает творить видимую поэзию. “...Ведь поэты рисуют...” - говорил Хлебников. И продолжал: “А стихи станут баловством... Смотрите - я уже мало перечкиваю... я не переписываю - не могу, а дорисовываю, окружая со всех сторон - чтобы стало еще яснее...”

В самом деле, поэзия стремится к ясности, но это шифрующая ясность. Всегда одно проясняется другим. В визуальной поэзии, кажется, одно проясняется одним. То же тем же. Конечно, не стопроцентно. Но с максимальной приближенностью. Визуальные поэты, как и поэты слова, тоже притворяются естественными. Может быть, это более откровенное притворство, чем в словесном искусстве. Но другого выхода нет. “...Ведь поэты рисуют”.

По мнению Р. Дуганова, толчком к началу собственно визуальной поэзии в России XX века послужили как раз рукописи Хлебникова. На одном листе писались разные тексты, которые Хлебников отделял друг от друга линиями. С такими рукописями, состоящими из сегментов, Дуганов сопоставляет “железобетонные поэмы” Каменского. Это наблюдение не лишено оснований. Но в футуризме многое

шло параллельно. Василий Каменский стал играть шрифтами, ориентируясь при этом на газетную и журнальную верстку. Он дает новый “жанр” - “железобетонные поэмы”. Они в самом деле построены по схеме изготовления железобетона. Опалубка - каркас, линии - арматура, буквы и слова - наполнитель. Нельзя не сказать здесь об игре слов (хотя Каменский, конечно, не имел это в виду) - английское слово конкрет (бетон) и конкрет-поэзия. Получается, что Каменский был своего рода предтечей конкрет-поэзии! “Железобетонные поэмы” отвечали известному футуристическому лозунгу

Василий Каменский. Константинополь. Железобетонная поэма. 1914 г.



Сергей Бирюков - поэт, критик, эссеист, историк и теоретик авангарда. Кандидат филологических наук, доцент Тамбовского Гос. Университета им. Державина. Автор пяти книг стихов: “Долгий переход” (Воронеж, 1980 г.), “Пишу с натуры” (Москва, 1989 г.), “Муза Зауми” (Тамбов, 1991 г.), “Знак бесконечности” (Тамбов, 1995 г.), “Gloria tibi!” (Москва, 1995 г.). Один из организаторов Международной конференции “Поэтика русского авангарда” (Тамбов, 1993 г.) Лауреат Международного литературного конкурса в Берлине, лауреат Международной литературной премии имени Алексея Крученых. Автор-составитель антологии “Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма” (Наука, Москва, 1994 г.). Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.

ОЩИК. ЖУГЕСЫМ. БОРЫ. Б-З-Н-А. ГОЛ. Т. БУДАЙ. ХАМСЫ; ГОЛЫ; ГОЛЫ. ЖУДУ

САМ-БЫ БУГЕНРИ. НАЧУЖА. ЦА-ДАШИА. РЫ. ГУЛ. МОСНА. РИРДУРАРА. НИКАЖМ-ЖЫ. ЖИЗМ-ОК. ЖАМ

ПАВЛОПА. ЧАЛАНАЛ. ДУЛКУ. РАВШЫЧ. ХРУИЧ. АИЧА ИАЧА

ГАБРОЧИЧ. АХАВАТЬ. ДУРАНА-БЫНЫ. АБИ. АДАЕВ. АНОН-А. АНА-А. АДА-А. АДА ГАКА

МАРГО. ВИДА. СОХНА. ВДЕДЫ. ЗАХФАН. ИКУ. ИКУ. ЦА. БУКТ. БУКТ. ЖЫВАТЫ

ГАГАНИЧ. БЕЛНА. МЕРДУ. АНОН. УОСЫ. ПЕОН. ДУК. БУЧРУН. ТАТАРА

ВОВИК. ДОВИК. УГАДОТЫ. РИРЕДЫ. СОСТЕЛЬ. СОСТЕЛЬ. МЯТЬЯ. БОСЫ. ТЫ

Илья Зданевич. Асел напракам.
Фрагмент. 1919 г.

ЖАБУРЫ. ЧУ-УД. М. БАКГА. ВС-Т-Б—. БИКОШ. ИА-ИА-ИА. ОКШ. ИА

гу: “Чтоб читалось и смотрелось в мгновение ока”. Игра шрифтами была развита в дальнейшем Ильей Зданевичем и Игорем Терентьевым. Алексей Крученых ринулся в другую сторону - к замещению текстов линиями и коллажами. Это было движение в абстракцию и к бук-арту.

Между тем Велимир Хлебников шел дальше - к реформе знаковой системы языка. Он писал: “Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не походить на другие. Можно было прибегнуть к способу красок и обозначить М - темно-синим, В - зеленым, Б - красным, С - серым, Л - белым и т.д. Но можно было бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесет свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уж из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни”. Далее Хлебников приводит начало такой начертательной азбуки. Его опыты не получили завершения, но они стали прообразом работы по созданию индивидуальных алфавитов, которые затем мы видим у Александра Туфанова и Бори-

са Эндера (“Таблица речезвуков”), у Даниила Хармса и которые приобретают массовый характер во второй половине XX века. В частности, эксперименты с алфавитами проводят российские визуалисты Сергей Сигей, Валерий Шерстяной, Андрей Репешко.

Новый виток визуализации мы наблюдаем в 20-е годы - период активной деятельности конструктивистов, особенно А. Н. Чичерина, который пришел к полному замещению текста графическими конструкциями, напоминающими отчасти супрематические композиции Казимира Малевича. Чичерин решительно пересматривает понятие “поэзия”, отказывается от слова, как неконструктивного явления, и предлагает использовать в качестве поэтических всевозможные материалы - камень, металлы, ткани, дерево, тесто и т.д. В 1927 году он печатает “поэму” “Звонок к дворнику”, состоящую просто из одних рисунков, да еще и выполненную не самим поэтом, а “по заданию и корректировкам автора” Борисом Земенковым. Скорее всего на создание этой поэмы повлиял кинематограф - главы поэмы напоминают кино-кадры, последовательно сменяющие друг друга. Чичерин разрабатывал также визуальные

знаки для “правильного” чтения его собственных текстов. Так появились визуально-музыкальные конструэмы.

Таким образом, уже на раннем этапе были выработаны принципы визуального. Это быстрая передача мгновенного. Компьютер, конечно, дает больше возможностей в этом плане и вносит много нового, но в целом и без него поэты, которых Евгений Штейнер предлагает именовать “продуцентами текста”, проходили сквозь толщу времени.

Новый этап такого прохождения обозначился в 60-70-е годы, но без выхода на поверхность. Исключением стала изобразительная поэзия (изопы) А. Вознесенского в его книге 1970-го года “Тень звука”. Поэт буквально рисовал словами, имитируя разные предметы и действия. Например, бой петухов, где буквами нарисован силуэт петуха, голова его отрублена и тоже нарисована буквами отдельно. Продолжить свои опыты в изобразительной поэзии Вознесенскому удалось лишь через 20 лет. В 1990 году он выпустил книгу “Аксиома самоиска”, где поместил несколько рисунков с объяснительными стихотворными текстами, фигурные стихи и фигурную прозу.

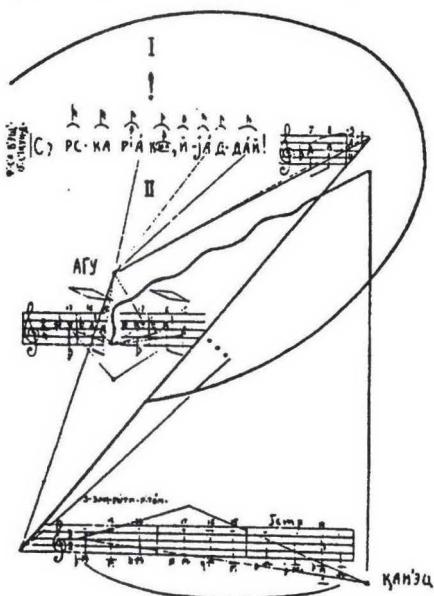
Прорыв Вознесенского был локальным. Визуальная поэзия в России существовала подпольно. На поверхность она выходит лишь за рубежом. Е. Мнацаканова, Г. Худяков, А. Очертянский, В. Барский, В. Шерстяной, И. Бурихин, И. Бокштейн, К. Кузьминский и некоторые другие авторы получили относительную известность лишь в эмиграции.

Визуальные работы появляются в таких изданиях, как “Аполлон-77”, “Мулета”, “Черновик”, но главным образом в авторских книгах, создаваемых самими авторами, часто вручную. Около 60 коллажных книг создал Александр Очертянский. Его стихорисы - это интеграция искусств и культур. Восточное и Западное он соединяет в едином поле. Один из таких ярких примеров его книга “Letters”, где виртуозно используются образные ряды эстетики Дальнего Востока. Коллажи Очертянского вскрывают архетипические слои, делают прозрачными культурные наслложения.

Елизавета Мнацаканова (Нецкова) - дерзкий и одновременно гармоничный поэт - со- здает удивительную словесную вязь. Ее визу-

РАМАН

(В·Д·ВУГ·ЖВАТАХ С·Р'ЗУЛ·ТАТМ ·)



Алексей Чicherin. Раман. 1924 г.

алы сохраняют лиризм и метафизичность, которые присущи ее же стихам. Эти стихи, впрочем, тоже весьма необычны - они построены по особым музыкальным законам и графически весьма изощренны. В 1986 году Мнацаканова выпустила книгу, в которой, наряду с узорным рукописным текстом, гениально воссоздала образ человеческой руки. Рука в этой книге претерпевает целую серию превращений. Кажется, что эти превращения бесконечны, даже исчезновение рук на отдельных темных листах - это не полное исчезновение, а уход, погружение на глубину...

Валерий Шерстяной работает над особым типом письма, который он именует скрибентизмом. Он приходит как бы к прописьму, пробуждая древние элементы кириллицы, воссоздавая ее на каком-то новом уровне - возможно-невозможном.

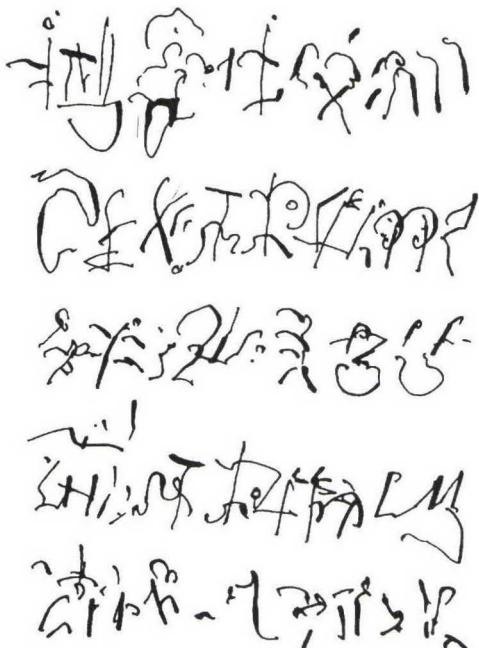
В России между тем действует целый ряд визуальных поэтов. Ры Никонова, Сергей Сигей, Б. Конструктор, А. Горнон, Д. Авалиани, более молодые А. Бубнов, В. Мельников, С.



Елизавета Мнацаканова.
Визуальная поэма. 1986 г.

Проворов, И. Филиппов, А. Суриков...

Ры Никонова и Сергей Сигей еще с 60-х годов работают в различных техниках: заумная поэзия, визуальность, саунд-поэзия, бук-арт, мэйл-арт и др. За пределами России вышло немало их совместных и отдельных изданий, а также в соавторстве с зарубежными визуальными поэтами. В последние годы материалы их и о них появляются и в России. Что характерно для этих авторов? Ры Никонова работает в самых разных манерах. Тотальная визуализация, которой она занимается, привела ее к вакуумной поэзии, в идеале стремящейся к пустоте. Правда, пустоту Никонова трактует расширительно. Например, запись чужого (“присвоенного”) текста, что вообще-то имеет устоявшееся название – палимпсест. Последним как раз с большим успехом занимается Сигей. Он же виртуоз коллажа, аппликаций и прочих наложений текста на текст. Сигей довел, похоже, до



Валерий Шерстяной. Автоматическое
письмо. 1996 г.

предела искусства примитива, возвратив его к истокам, то есть просто к произвольным начертаниям. Особое место в его творчестве занимают акции с текстами: от нанесения их через трафарет на тело, до сжигания.

Как наследника российских конструктивистов я воспринимаю Дмитрия Булатова. Но это конструктивизм деконструктивистского периода. Элементы уже не слагаются во что-то единое, а взаимодействуют в пространстве, сохраняя свою особость, индивидуальность.

Индивидуализация почерка – эта мета искусства XX века – в визуальной поэзии предельно гипертрофирована. При том, что могут быть неизбежные пересечения, индивидуализация становится сильнейшей энергетической тягой. Нуловая отметка в бытования визуальной поэзии уже преодолена. Вспомнив яркое начало 10-20-х годов, российские визуальные поэты двинулись в будущее.

Ры Никонова (Ейск, Россия)

СЛОВО - ЛИШНЕЕ КАК ТАКОВОЕ

Слово - болезнь
язва
рак
который губил
и губит поэтов
и неизлечимо
пятит поэзию
к гибели
к разложению

Слово негодно для конструкции знака Поэзии.

А. Чичерин. "Кан-Фун" (декларация)

Проблема вакуума, не существующая в прежней, так называемой "общей", не разделенной на визуальную и фонетическую части литературе, теперь рассматривается в контексте любых других литературных проблем. Уже выяснилось, что СМЫСЛ зависит не только от БУКВ, их расположения и выделки, но и от среды существования книги, от векторности, от манеры чтения, от фактуры страницы (платформы) и качества любых других литературных элементов (или их заменителей).

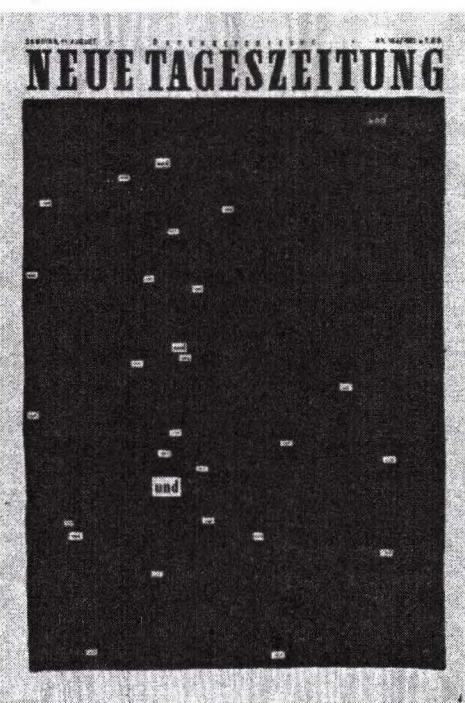
В XX веке особо пристальное внимание привлекло к себе то самое пустое место, которое свято, ибо оно - для любого текста, для текста как такового.

Платформа страницы - не только опора текста, но еще и литературный факт, как дом - факт человеческой цивилизации, а не только элемент пейзажа. Если содержанием книги является состояние ее платформных возможностей, и только это (как в многочисленных

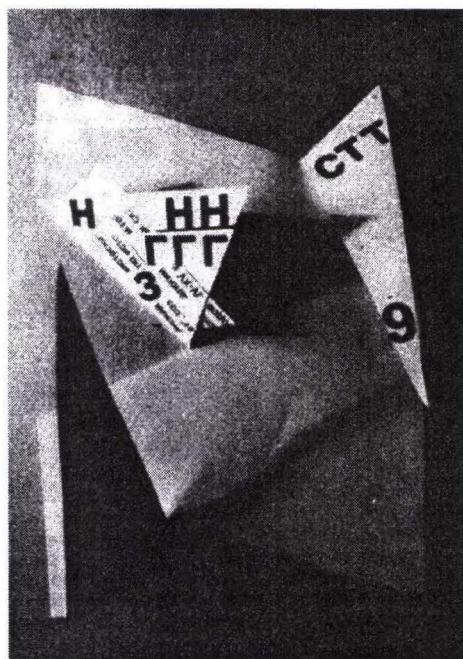
работах немца Бернхарда Мейера), то такая вакуумность - отнюдь не бедность. Кроме того, у платформы страницы может быть и фонетический смысл (звон, шелест), и тактильный. Достигнуть этого можно, используя различную фактуру платформ: целлофан, железо, мех, наждачную бумагу, даже стекло. Почему "культурный" человек, пользуясь книгой, дол-

Герхард Рюм. Газеты-коллажи.

Избранное. 1962 г.



Ры Никонова - поэт, эссеист, художник, мэйл-артист. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1959 г. Основатель "Уктусской школы" (1965-74 г.г.). В разное время - издатель и соредактор журналов "Номер", "Транспонанс", "Дубль" - специализирующихся на вопросах экспериментальной поэзии. Основатель поэтической группы "Трансфуристы" (1979-87 г.г.). С 1983 г. - выступления с акционной, вакуумной, жестовой, математической, топографической, тактильной и саунд-поэзий. Книги визуальной, жестовой и "архитектурной" поэзии изданы в Германии, Канаде, США. С 1986 г. - активный участник большого количества международных выставок мэйл-арта, визуальной и экспериментальной поэзии. Статьи и многочисленные визуальные работы опубликованы во многих странах мира. Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.



Ры Никонова. Платформы стих. 1980-е годы.

жен игнорировать язык запахов, распространенный в мире животных? Вакуумная страница, если она сильно пахнет, уже не пуста. И почему платформа страницы должна быть только ровной? Литературе следует пользоваться либо обой поверхностью для осуществления идеи книги. Недаром некоторые итальянские авторы (Элио Гарис) располагают свои очень длинные "страницы" вообще в воздухе, набрасывая их на вершины деревьев. "Оберточные" платформы, согнутые "тармошкой" страницы, гиперболоидные платформы (например, древняя рулонная форма, получившая развитие в творчестве современных авторов, в том числе и российских - у Сергея Сигея в его рулонной книге "Одуряка"), квантовые книги из кусков страниц... При взгляде на последние почему-то сразу же вспоминаются наволочки Хлебникова, набитые рукописями, которые поэт возил с собой по России. (Удивительным образом стеклянные "саквояжи" Мейера, набитые обрывками газет, напоминают эти наволочки.)

В 1982 году, издавая рукописный журнал по вопросам визуальной и акционной поэзии -

"ТРАНСПОНАНС" (единственный такой журнал в СССР), я мечтала сделать один из выпусков в честь Велимира Хлебникова именно в форме наволочки, наполненной страницами. К сожалению, этот проект не был осуществлен. Но мне удалось осуществить проект моей вакуумной одноплатформенной книги-арфы из дискретных "строчек" - бумажных пустых белых полос, натянутых на деревянную рамку. "Играя" на такой книге-арфе плавными движениями рук с бритвой, я в 1983 году, участвуя в поэтических шоу группы трансформистов в Ленинграде (Никонова, Сигей, Конструктор), в конце выступления получала уже новый объект: книгу-рамку с развевающимися по периметру завитушками спирально закрученных белых разрезанных бритвой фрагментов "строк".

Литературная значимость пустой платформы породила целое течение в современной авангардной культуре, так называемый "бук-арт" - то есть книга как объект, скульптура, форма, всего лишь одним из аспектов которой может быть книга в обычном понимании. Есть и такие объекты, как книга в целом (монолит без страниц). Эти чрезвычайно эффектные работы в последнее время можно увидеть в различных изданиях и на выставках в Германии, Италии, Португалии, Мексике. (Например, работы итальянцев Дарио Тоццоли и Карлы Бертолы.)

Разнообразию платформ нет предела. Могут быть платформы бордюрные (с дырой в центре), дисковые (книга-диск итальянца Лучиано Каппелляри). Платформы страниц или вся книга в целом могут приобретать формы вертушек, цилиндров, фонарей, пластиинок. Особенно интересна форма книги-пластиинки (с лучевой или спиральной композицией текста), а также форма книг-фонарей, освещенных изнутри. Вращая страницы вокруг оси-корешка, обшась с книгой посредством вырывания или сжигания страниц или, наоборот, вклеивания своих текстов, различных дополнений (в этой связи интересно вспомнить, как Хлебников однажды читал при свете сжигаемых прочитанных страниц), мы создаём из книги кинетический объект, а вокруг него - атмосферу соучастия если уж не в создании, так в разрушении объекта ("саморазрушающееся" искусство - из той же оперы). Кстати, и разрушение, дефор-

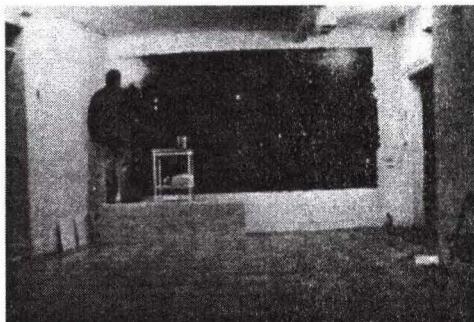
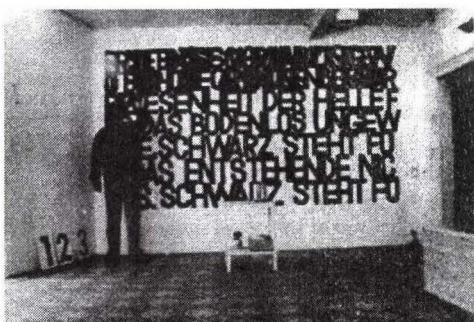
мация “нормальной” композиции текста или только букв (обрывки, клочки букв, страниц, книг, пустые пятна в тексте) - также предвещает наступающего вакуума.

Вакуумная поэзия - это поэзия с генеалогией, поэзия, именно с момента опоры на пустую платформу ощущающая своё родство с другими фиксированными на платформе искусствами и науками. Но возможно и родство с пространственными искусствами, например с театром. Тогда на сцену выступает действие как единственный элемент литературного существования: вращение, перелистывание страниц, загиб, сминание их, разрыв, скленивание, создание книг путем топтания страниц подошвами (Сигей). В такой ситуации действие становится текстом, а процесс обращения с платформой - творческим. Самые простые, бытовые акции также вызывают специфический интерес. Например, закрывая книгу, читатель совершает акцию наложения текста на текст (или на вакуум). Раскрывая книгу, он, словно веер, разворачивает межстраничное пространство, и эта акция очень красива.

Междустраничный и околокнижный вакуум - это своего рода космос литературы. Возможен ли выход литературы в свой космос? Да, конечно. Можно основывать там свои выносные платформенные базы, сохраняющие связь со страницей, можно просто прорывать страницу насквозь, включая в её контекст происходящее на следующем листе, можно, наконец, создавать путем различных кинетических акций нечто вроде обжигового пространства между страницами или над ними (наклейки, листание страниц, крупные посторонние предметы на развороте, как это делает Мейер).

Кроме акционного общения есть и чисто утилитарный подход к книге как носителю информации. Информация тактильно-температурных книг с подогревом или, наоборот, замороженных, сравнима с информацией природы, общающейся с нами посредством погоды.

Можно сделать вывод, что аспект “чтения” книги не исчерпывает её возможностей. Мы должны дойти до логического конца: книга есть всё. Любой предмет может служить платформой тексту, в том числе и синхрофазотрон, не говоря уж о телевизоре или холодильнике.



Маттиас Кюн. Зачернение. Перформанс.

Причём внутреннее устройство холодильника автоматически становится устройством “глубокой” платформы, что только расширяет пределы изящной словесности.

Расширяя эти пределы чуть ли не до бесконечности, литература за счёт интеграционных процессов: дополнений, замещений (связей не только с театром или живописью, не только с музыкой или математикой, но и с биологией, да и вообще любой областью человеческой деятельности) обогащает палитру собственных средств, доведённую до логического конца бессмертным шедевром Малевича.



Ры Никонова. Перформанс. 1983 г.

“Чёрный квадрат” Малевича - довольно упорная и упрямая форма искусства. В поэзии сейчас осознаётся его персональная роль как сверхпоэтического монолита. Между тем любая конструкция в искусстве носит валентинский характер, и возможно продолжение всего. В том числе и, казалось бы, совершенно окончательной точки, поставленной Малевичем. Если рассматривать шедевр Чёрного квадрата как литературный коллапс, вместивший в себя все слова всех языков всех времён и народов, то выход снова в вербальную сферу становится излишним. Зато, может быть, именно благодаря этому открываются другие пути: векторной, жестовой поэзии. Заключённая в коллапсе Малевича, как в тюрьме, энергия так и просится на свободу НАПРАВЛЕНИЯ, то есть к векторности.

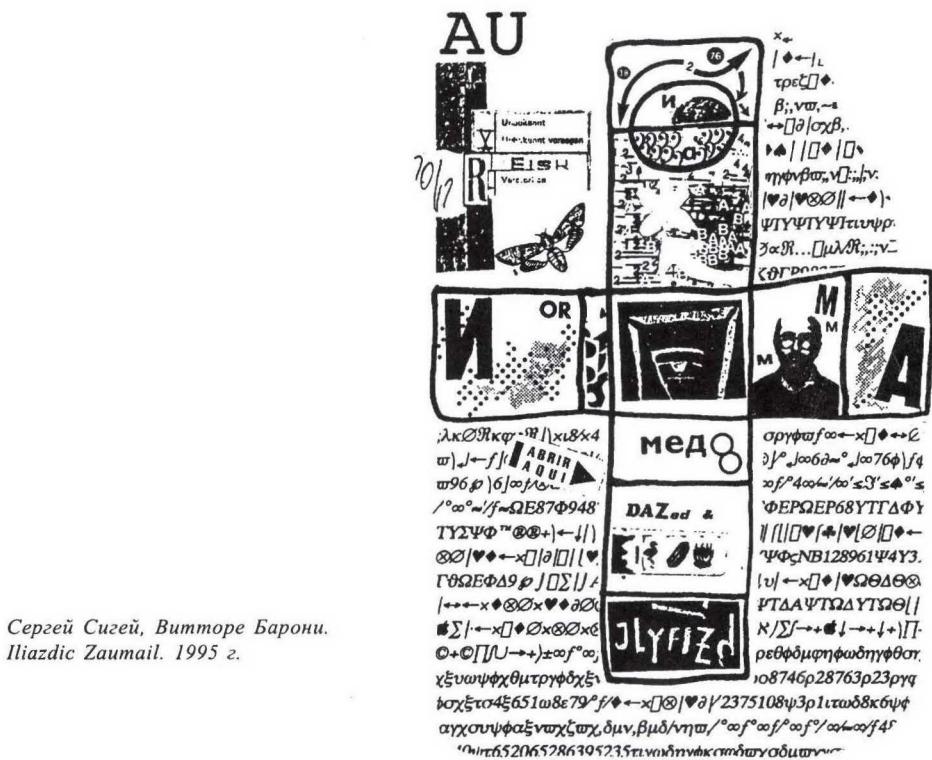
Задвигавшиеся буквы футуристов, буквы как таковые, наконец-то воплотились в жест, в движение рук самого автора. Межбуквенные подразумеваемые связи, ранее называвшиеся паузами, обросли невидимыми нервами видимых силовых линий-векторов.

Различно в визуальной и фонетической литературных отношениях к паузе как таковой. Ранее существование пауз зависело от элементов текста. В последнее время, однако, заметна тенденция обратной зависимости: текста от пауз, от их качества и количества. В музыке понятие паузы гораздо разработаннее (формулированием этих проблем в литературе успешно занимался Чicherin, но и он не выработал для вакуума стройной системы обозначений).

Вакуум, понимаемый как отсутствие текста, возникает и тогда, когда автор пользуется приёмом замещения литературного текста чем угодно: живописным, музыкальным, даже просто ритмическим содержанием. “Самостийная” пульсация приобретает значение универсальное, какого литературный ритм ранее никогда не имел. (Например, стих К. Моргенштерна “Ночная песнь рыбы”, а также многие стихи Гаппмайра.) В силу этой универсальности ритма - категории, общей для многих процессов и в жизни и в искусстве, - именно на ритмическом поле и происходит наиболее удачная интеграция искусств в один общий ритмический поток. Стихи из ритмическихproto-калиграфических элементов с успехом можно назвать и музыкальным произведением, и живописным, и даже научной схемой.

Литература, соприкасающаяся с музыкой, встречается с ней, к тому же на общей платформе дыхания (характерна в этом смысле кассета японца Сеии Нишимуры, целиком заполненная его дыханием), и таких пересечений с самыми различными областями человеческой деятельности в литературе много. (Правда, не во всех областях науки или искусства есть встречное к литературе движение.)

Мир сейчас полон и поэзией сонорной (что звуковой), и многообразнейшими визуально-литературными приёмами, одного перечисления которых хватило бы на несколько страниц. Визуально-литературными работами (и вакуумными в том числе) заполнено множество мелких фанзинов, андеграундных и престижных серьёзных журналов и каталогов типа “Офферта Спачиаля” (Италия), “Докс” (Франция), “НИЛ” (Германия), “Золанде” (Австрия) и т.д. Кроме того, множество журналов, в том числе и неспециализированных, а, например, музыкальных, мэйл-артистских, художествен-



Сергей Сигей, Витторе Барони.
Iliazdic Zaumail. 1995 г.

ных, публикуют периодически отдельные визуально-литературные работы (советский журнал "Искусство" в N10 за 1989 год тоже опубликовал подобные материалы). Среди моря визуально-литературной продукции, однако, пока не слишком заметны издания, целиком посвященные литературе вакуумной. В книгах известных современных визуальных поэтов-концептуалистов, таких, как Пьер и Ильза Гарнье, Хайнц Гаппмайр и другие, вакуумные проблемы не акцентированы, а поставлены, скорее, в ряд подобных.

В русской литературе Василик Гнедов, в 1913 году написавший вакуумную "Поэму конца", первым персонифицировал платформу и этим как бы электрифицировал литературу, зажёг в её шрифтовой черноте белый свет пустоты. (Кстати, Мейер в одной из своих книг-объектов электрифицировал книгу в буквальном смысле, вмонтировав в неё электро-

лампу.) Таким образом, возможно, Гнедов ещё на заре века понял, что теснее всего литература связана именно с собственным отсутствием.

Однако, бывает вакуум, характеризующийся не пустотой, а СВОБОДОЙ от литературы. Если глубоко вникнуть в вакуумные бездны, то любой текст, наносимый на чистую бумагу, - это процесс выявления уже существующих на этой бумаге текстовых возможностей, то есть вакуумная литература - это свобода читателя предполагать текст. При достаточно широком взгляде любая чистая страница есть ёмкость с бесчисленным количеством невидимых текстов, а процесс выборочного восприятия - не более чем процесс обеднения таких страниц. Вакуум, в котором плавает литература, - это её необходимый запас паузной консистенции и территориальной свободы. Думаю, что конкуренция вакуума и текста улучшает качество литературы в целом.

Дик Хиггинс (Барритаун, США)

СТРАТЕГИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ: ТРИ АСПЕКТА

перевод С. Михайлова

Коль скоро визуальный аспект поэтического произведения перестает быть побочным и начинает выполнять роль структурообразующего компонента, то стихотворная стратегия в последнее время ведется по следующим направлениям:

1) Необходимость задержки взгляда и восприятия им формальной стороны нарушает принцип "линейного толчка". Таким образом вводится статический элемент.

2) Смыл произведения теряет исключительную зависимость от словесного ряда и даже начинает приобретать черты чего-то вне-положного верbalному тексту.

3) Что касается визуальных стихотворений, каковые, по-преимуществу, визуальны и лишь в незначительной степени текстуальны - эдакие визуальные работы вербальной поэтики, - здесь происходит сходная метаморфоза: вербальный аспект вытесняется из их визуальной оснастки, а кинетический толчок становится возможным лишь в тех редких случаях, когда он предусмотрен самим визуальным произведением.

В настоящей статье представлены некоторые источники и доказательства этих наблюдений.

НАРУШЕНИЕ ЛИНЕАРНОГО ТОЛЧКА

В основе традиционного понимания стихотворного произведения, которое поэт склонен считать парадигмой в собственном сознании, лежит мысль о том, что стихотворение должно "захватывать и не оставлять в покое до тех пор, пока ни будет прочитано до конца". В западной

культуре такой взгляд на вещи почти норма. Это - источник "силы" стихотворения. Элемент принуждения, который ведет к неизбежному катарсису, - ее краеугольный камень, заложенный Аристотелем на материале трагедий Софокла. Но Аристотель целиком принадлежал тому периоду развития греческой культуры, когда уже было недопустимо мириться сrudиментами более ранних гражданских добродетелей а также остаточными явлениями ментальной и поэтической традиции предыдущего поколения. Греческая цивилизация подступала к осознанию необходимости покорять или быть покоренной - и острие линеарной философии Аристотеля было устремлено к доказательству и демонстрации, а в конечном счете - к власти. Его риторика была призвана убеждать. Задача современной риторики вовсе не убедить, а скорее заложить ментальный или перцептуальный ресурс, разложить по полочкам жизненный опыт. С точки зрения риторики, цель наша, стало быть, не столько убедить (по крайней мере - не приемами логики), сколько каким-то образом показать, каково это - думать одно или другое, что происходит, когда один думает так, а другой этак, и, соответственно, придать мысли наиболее яркую и запоминающуюся форму вместо безупречно обоснованной ее с логических позиций. Оставим линейные выкладки Аристотелевой логики адвокатам: у художников есть заботы понастоящем...

Прежде в поэзии считалось общепринятым пристрастие к стихам веским, значительным. Любое отклонение от этой нормы проклина-

Дик Хиггинс - поэт, организатор выставок, теоретик. Одна из ключевых фигур хиппинг- (с 1958 г.) и флаксус-движения (с 1961 г.). Автор более тридцати персональных выставок и участник более двухсот коллективных выставок в США и за рубежом. Основатель и директор (1967-73 гг.) издательства "Something Else Press" и "Unpublished Edition" (1972-85 гг.), сыгравших исключительную роль в распространении новых художественных идей в США и Европе. Автор пятидесяти книг поэзии, прозы, научных исследований по современному искусству, истории искусства, в т.ч.: "focwcombiwhnw" (1969 г.), "A Dialectic of Centuries. Notes Towards a Theory of the New Arts" (1978 г.), "Pattern Poems: guide to an unknown literature (1987 г.) и мн. др. Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.

лось как декадентство, ничтожность или бездарность. Долгое время европейская поэтическая школа имела такую "слабость к силе". Где-то я уже отмечал, что "Ода к жаворонку" Шелли наводит на мысль скорее о тяжелом бомбардировщике, чем о птахе. Каждое новое поколение должно как бы на голом месте культивировать свое собственное искусство в неповторимых образах; выбор торного пути (скажем - по направлению к реализму) непременно приведет к искусству мелочных и пустых пополнений. Поскольку любые оттенки значительности убраны с нашей палитры, мы свободны заменить их новыми критериями, вернее - постоянно присутствовавшими, но недооцененными: правдой, ясностью, гармонией. Произведение, ограниченное единичным видовым воплощением - а серьезные творения вообще стремятся быть единственными в своем роде - может быть логически обоснованным, но ему не избежать эмпирической неадекватности. Таким образом, тенденция создавать произведения в принципе интермедиальные - чья суть проявляется на пересечении традиционных художественных средств - с каждым днем набирает силу как частица того великого разнообразия, которое на культурной сцене зовется "течениями". Хотя по своим внутренним законам эта тенденция течением не является. Интермедиальное искусство не раз заявляло о себе в истории - в Индии, пережившей возрождение культуры Хинди (и далее - покорение Исламом), в Италии на закате Ренессанса [1] - и еще в самых разных местах, в самые разные эпохи. Примеры видовых пересечений мы находим в итальянской литературе и символической живописи конца XVII века (наиболее показательны в этом смысле стихи-паттерны). Та же самая тенденция прослеживается в символических образах "Degli Eroici Furori" Джордано Бруно и в прямо-таки семиотических положениях касательно синкретичной образности, изложенных в его трактате "По поводу со-положения образов, знаков и мыслей" ("De Imaginum, Signorum, et Idearum Compositione") 1591 года [2]. Не стояла в стороне даже опера, хотя присущее ей смешение изобразительных средств не порождает концептуального переплетения текста, музыки и мизансцены; ее обобщенные составляющие связаны лишь общим

пространственно-временным моментом. Между тем, дух синкретизма, выразившийся в следующей цитате из Бруно, равно хороши и в качестве теоретической подоплеки многих художественных произведений, появившихся в конце пятидесятых годов нашего столетия: "Стало быть, в определенном смысле, философы суть художники; поэты - художники и философы; художники - философы и поэты. Не поэт и не художник - не есть философ. По нашему твердому убеждению, понимать - значит видеть различные формы и фигуры; и понимание суть фантазия, по крайней мере, без нее ему не быть. Не художник тот, кто, хотя бы в малой доле, не поэт и не мыслитель, как и нет поэта в отсутствие мысли и исполнительского навыка" [3].

Возвращаясь к поэтической ситуации наших дней, легко заметить, насколько близок синкретизм Бруно формальному синкретизму современной визуальной поэзии и "параллельных" художественных форм - прежде всего, концептуализма, перформансов и хэппенингов актуального искусства. Подобная перекличка сквозь время и создает культурное окружение художника. В прошлом стихи-паттерны, конечно, создавались в строгом соответствии с принципом подражания - и принимали форму скорее того, что создано природой, нежели того, что принадлежит геометрии или похоже на схему. Весьма типичным стихотворением-паттерном такого рода является Фигура N 1 (см. рис 1.):

Bonifacio Baldessare из "Musarum Libri" (1621 г.). Текст данного стихотворения, оформленного в виде сердца, чувствует себя в этой форме вполне естественно, чего не скажешь о множестве похожих работ, где между строк все же выпирает авторское усилие, уложившее текст в визуальную форму, как в Прокрустово ложе. В то же время многие традиционные стихотворения наводят на мысль о том, что их специально сдерживали, чтобы оставить невизуальными - при том, что, следуй они своей внутренней логике, им бы удалось воспарить в форме одного из объектов, предоставляемых природой.

Из тех, навскидку, 1100 стихотворений-паттернов, написанных до 1900 года, которые мне удалось собрать, около восьмидесяти пяти процентов напоминают вышеизложенный образец и

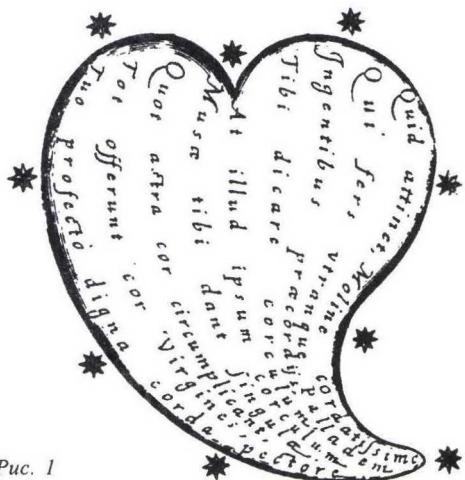


Рис. 1



Рис. 2

лишь пятнадцать процентов схематичны - подобно Фигуре N 2 (см. рис. 2.):

Amaracandra Suri из "Kavayakalpalata" (ок. 1297 г. н.э.). Латинское Средневековье богато каббалистическими посланиями, вписанными в различные по форме решетки, которые в процессе метатаксиса переходят из разряда магических в область искусства, а их "надписи" легко поддаются пересоставлению в традиционную поэтическую форму. Несколько таких образцов можно найти в примечаниях к моей книге о стихотворениях-паттернах. Но просто чтобы показать, насколько универсаль-

но это явление, здесь приведен пример на гуярати - языке индийцев, живших к северу от Бомбея. Этот и множество ему подобных текстов собрал и опубликовал в различных выпусках "Журнала Бомбейского Университета" а также на страницах других изданий профессор Хиралал Р. Кападия. Профессор Кападия приводит выписки из этих посланий, которые в его версии представляют собой простейшие диаграммы. Это - пример второй разновидности.

Между тем, современная визуальная поэзия все дальше отходит от этой формальной мимикрии. Зачастую визуальный элемент сузубо эмоционален или импровизационен на манер абстрактной живописи экспрессионистов. Или же геометрически чист. Или он принимает формы природных явлений, а не объектов, - имитируя при этом их свойства. Так в известной "дождевой" каллиграфии Аполлинера, слова катятся к низу страницы подобно струям дождя, однако не "разбиваются" о водосточную решетку, словно их сфотографировали с применением "тайм-стоп" механизма. Слова могут быть расположены схематично или в лингвистическом соответствии; их строй может напоминать бесконечную диаграмму компьютерного программиста. Но в любом случае метод размещения таков, что для наиболее полного наслаждения текстом от нас требуется особая чувствительность к пространственному аспекту произведения. Под пространством понимается не просто некая совокупность знаков, благоприятно размещенных и временно неподвижных, как это бывает в традиционной поэзии. Имеется ввиду скорее структурное целое, содержащее в себе неисчерпаемое разнообразие вариантов развития.

СТИХОТВОРЕНИЕ ВЫХОДИТ ЗА РАМКИ ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТА

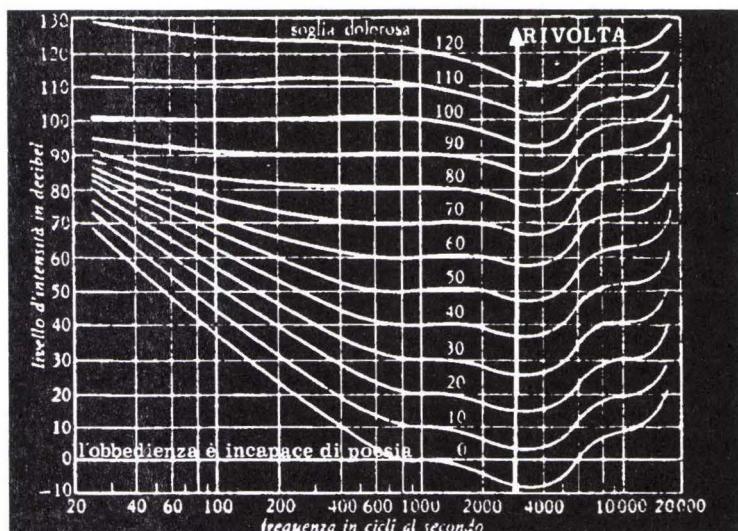
Здесь, пожалуй, следует ввести понятие "метатаксиса". В антропологии этим термином обозначают изменение в функциях объекта (влечущее за собой сдвиг его тождественности) при переходе от одной ситуации к другой. Лошадь, служившая некогда средством передвижения, затем сделалась приметой высокого общественного положения или досуга. Лук со стрелой, бывшие прежде принадлежностью войн и охо-

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre
 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

*Харольдо де Кампос.
Рождение-смерть. 1958 г.*

ты, переросли в новое качество - детской забавы. В своих предыдущих работах я уже показывал, как магические и каббалистические эмблемы, изначально возникшие как метафоры скрытой истины, позже стали восприниматься метафорами истины эстетической; этот сдвиг объясняет художественные формы некоторых ранних стихотворений-паттернов [4]. Подобное, кажется, продолжает происходить и далее - стоит обратить внимание на роль текста в стихотворениях конкретной поэзии конца 1960-х годов и сравнить их с работами "poesia visiva" 70-х [5]. Первые как правило содержат комбинации букв или слов, вторые же все более визуальны и все менее вербальны или текстуальны: многие состоят из фотографий людей, расписанных словами или даже литерами, другие отображают нечто происходящее с письмом - процесс разрушения, перевоплощения, разъединения и составления вновь. Того, кто увлекался хотя бы некоторое время визуальной или конкретной поэзией, не удивит мое разграничение произведений, ориентированных на текст или сообщение, и той разновидности поэзии, которая собственно визуальна. Большинство работ, вошедших в две основные антологии 1960-х годов - под редакцией Эммета Уильямса (An Anthology of Concrete Poetry, Something Else Press, N.Y., 1967) и Мэри Эллен Солт

(Concrete Poetry: A World View, Indiana University Press, Bloomington, 1968), относятся к первому типу. Вместе с тем, чуть более поздние издания, вроде тех, что редактировали Жан-Франсуа Бори (Once Again, New Directions Books, New York, 1968) и Клаус Петер Денкер (Textbilder. Visuelle Poesie international von der Antike bis zur Gegenwart, DuMont, Koln, 1972), приводят самые разные примеры второго типа. Часть неформальных журналов, посвященных исключительно визуальной поэзии, была издана в Италии - и отсюда эта разновидность получила известность под итальянским названием "poesia visiva". Клаус Петер Денкер - как и некоторые другие поэты и писатели - пытался установить качественное разделение, четкую границу между конкретной поэзией и "визуальной поэзией" (под которой он имел ввиду "poesia visiva"); он и по сию пору трудится над большой многовековой антологией "poesia visiva" - от скульптурных и объектных поэм в прошлом до наиболее актуальных сейчас фото-поэм. На мой взгляд, ситуация позволяет говорить о различии не качественного, а количественного порядка, которое состоит в разнице положения на общей шкале интермедиальной полярности текста и продуктов визуальной ориентации. Установление такого водораздела чрезвычайно



Эудженио Миччини.
Poesia visiva. 1972 г.

плодотворно. Любому, кто пожелает размежеваться и выразить разницу между конкретным и вербальным началом, скажем, в работах Ойгена Гомингера, Мэри Эллен Солт, раннего Яна Хамильтона Финлея или Джонатана Уильямса, а также в последних вещах Финлея ("Парусники"), Алана Ариас-Миссона или Томаса Окерзе, мой принцип покажется весьма уместным. Прочтение покадровых фотографических работ "poesia visiva", которые очень близки отдельным проявлениям концептуального искусства (например, некоторые работы Роберта Смитсона), не дает почти никакого представления о тексте. В работах Жана-Франсуа Бори глазу предстают фотографии книги, брошенной на песке, прибоя, подступающего и отползающего прочь, - эти картинки западают в душу. В книге могут быть какие-то слова. Но разве дело в них? Природа воздействия таких работ на зрителя одного порядка с атмосферой фотопортажа или перформанса - по сути, они воспринимаются как отчет о перформансе, который представляется нами, хотя на самом деле мог и не происходить. С тем же успехом, с каким из текста изчезла грамматика, его покидают собственно слова. В самое последнее время в "poesia visiva" было достигнуто столько всего, что запросто можно забыть, как давно это начиналось. Без малого сорок лет прошло с

тех пор, как появились "Поэтические Часы" ("Poetry Clock") Эммета Уильямса (1959 г.). Они включены в его антологию. И в известной - значительной! - степени многое из геометрической живописи швейцарской школы послевоенных лет, которая впоследствии развила в "конкретную поэзию", можно считать поэмами без слов. Я, конечно, имею ввиду живопись Рихарда Льюзе, раннего Карла Герштнера и Макса Билля. Последний назвал многие свои работы, созданные в качестве физических реализаций (конкретизаций?) принципа или последовательности мышления, "Kopfketten", что можно перевести как "срощения", "сгустки". В начале 1950-х годов его секретарем был Ойген Гомингер, с которым обычно и связывают понятие "конкретная поэзия" и который использовал это выражение по аналогии с произведениями Билля. Многие вещи Билля, Льюзе и других членов этой группы состоят из последовательностей и прогрессий, даже пермутаций; эти прогрессии формы или цвета напоминают поведение вербальных элементов в том, что иногда обобщают понятием "Протеевы стихи", отсылающим к названию знаменитого стихотворения Юлиуса Цезаря Скалигера (1561 г.). В живописи прогрессия является одной из вербальных единиц. Вот два примера, первый - из Скалигера "Протея":

Perfide sperasti divos te fallere Proteu
 Perfide te divos sperasti fallere Proteu
 Perfide te sperasti divos fallere Proteu
 Perfide te Proteu sperasti fallere divos
 Perfide sperasti te divos fallere Proteu

[6].

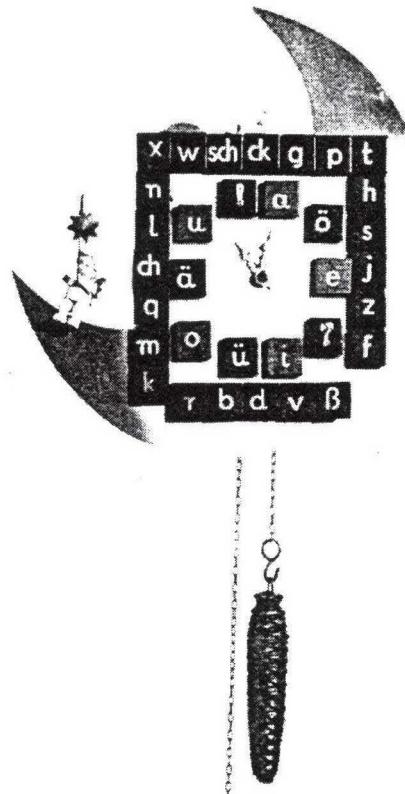
И - короткий пассаж из “Побега из тюрьмы (для Эмметта Уильямса и Джона Кейджа)” Джексона Маклоу:

Tear now jails down all.
 Tear all now down jails.
 Tear now all jails down.
 Tear jails now all down.
 Tear jails now down all.

[7].

С конкретной поэзией “Протеевы стихи” роднит то, что их синтаксис геометрический, а не алгебраичный как это принято в традиционной поэзии - кумулятивный, а не линеарный. По отдельности их элементы не имеют значения и не производят никакого впечатления. Но едва ли не все, что несет в себе каждая строка, зиждется на ее отношениях с другими; в традиционной же поэзии, даже в изолированном виде, каждый стих о чем-нибудь да сообщает. Что касается геометрической живописи, здесь расположение деталей задается их взаимоотношениями; а в “Протеевых стихах” шаблон (паттерн) имеет куда большее значение, чем то, что творится с его наполнением.

Существует множество примеров того, насколько паттерн выигрывает в чистоте и яркости, если автор пользуется элементами, соотносимыми со словом, но им не являющимися, - числами, буквами алфавита или визуальными словарями. В свое время я выполнил серию шелкографских работ, используя словарь из трехсот элементов, повторенных с различными вариантами наложения один на другой, - получилось почти девятьсот непохожих друг на друга листов. Зрителю совсем не обязательно просматривать все работы из этой серии, названной “7.7.73”; информации, содержащейся в ней, достаточно лишь для того, чтобы на глядным и запоминающимся образом установить шаблон. Каждая работа этой серии подобна стихотворной строке - а когда берешь в



Эмметт Уильямс. Поэтические часы. 1959 г.

руки “Протеевы стихи”, редко возникает потребность отследить каждую строку, все возможные пермутации. Стихи в таких работах близки синекдохе - любой часть произведения может выступать как целое. Многие из работ Эмметта Уильямса, представленных в его “Антологии конкретной поэзии”, служат примером жанра поэм-алфавитов; эту категорию нового времени могут также иллюстрировать некоторые стихотворения Ричарда Костелянца или Ладислава Небесского. Аналогичны этим поэмам и отдельные произведения визуального искусства - в первую очередь, ряд картин Джаспера Джонса и Роберта Индианы. Им, впрочем, как мне думается, самое место на роскошной витрине, а не на книжной странице или в коллекции скромного знатока: это подтверждается

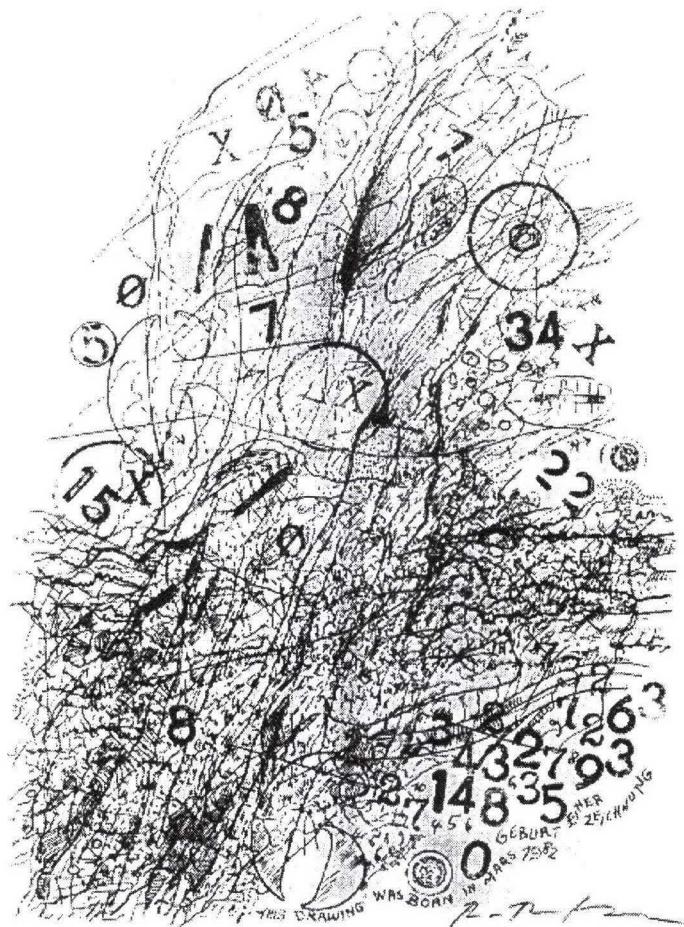
еще и тем, что по естественным причинам социального порядка их работы классифицируют не столько в качестве поэм, сколько в качестве живописных полотен.

ВНЕПОЛОЖНЫЙ ТЕКСТ

В работах, о которых шла речь выше, эффект достигается введением в вербальный материал пространственного компонента и различных визуальных элементов - до тех пор, пока его структура не потеряет зависимость от всякого рода вербальных текстов, хотя кое-что от вербального метода восприятия произведения и остается - процесс чтения, извлечения из работы подобия словесного шаблона и заполнения этой вербальной рамки визуальным измерением. Само собой, наблюдается и противоположное - эффект, производимый визуальным произведением, может быть основан на его "дружбе" со словом, с Логосом. Это неотъемлемая часть многих произведений религиозного характера. В них заметно явление метатаксиса от религиозных или мистических умонастроений к политическим, как это происходит в предельно символичной иконографии многих произведений периода Французской революции и наполеоновской эры. Кроме того, имеет место (и это нас сейчас интересует больше всего) символическая аранжировка образов, передающих какое-либо вербальное сообщение. В своем крайнем проявлении это может быть ребус, взятый в качестве художественной формы (к чему прибегал, скажем, поэт французского Ренессанса Клемент Моро). И, наконец, эмблемная литература позднего Ренессанса и барокко, книги Франсиса Кварлеса и прочих, даже творения Уильяма Блейка, "Бракосочетание Неба и Ада" ("The Marriage of Heaven and Hell"), например. Для этих произведений наложение на визуальную основу литературных шаблонов и правил грамматики не является обязательным признаком, скорее в саму эту основу бывают включены вербальный образ и, зачастую, слово как таковое. Очевидно, что в таком издании присутствует большое количество увлекательных иллюстраций. Но, с точки зрения концепта, это одновременно и поле для каллиграфического письма, для "рисования слов". Правда на данный момент эта пашня принесла скучный урожай "в закро-

ма" визуальной поэзии авангарда. Самое крупное, что произросло на ней, - каллиграфические стихотворения Поля Репса да совместные проекты абстрактных художников-экспрессионистов с поэтами, осуществленные в 1960-х годах, например, Ларри Риверза и Фрэнка О'Хары. Эти произведения предполагают не столько прочтение, сколько извлечение из целого определенного количества отдельных слов или образов - с тем, чтобы обозначить паттерн, - а после вернуться к их целостности. Переходя разговор в плоскость лингвистики, *langue* (язык) предстает незавершенным, поскольку *paroles*, слова-составляющие, не связаны в едином.

И еще - вопрос философского свойства: может ли среди подобных работ быть такая, которая бы не зависела от составляющих ее слов? Произведение чистой формы, матрица, любое наполнение которой давало бы в результате разновидности одного и того же произведения? Этот вопрос неизменно возникает перед переводчиками; а в последнее время им все чаще задаются художники, стихотворцы и поэты-конкретисты. Как бы мне "перевести" написанное с текста на музыку? Можно ли отыскать для него иное воплощение? В своих "Парных пьесах" ("The Twin Plays") 1963 года Джексон Маклоу использовал идентичные матрицы действия, речевой структуры и пр. и получал два разноуровневых произведения. Одно было событием верbalного характера и заключалось в произнесении всех возможных звуков и слогов, содержащихся в имени собственном "Порт-о-Пренс"; другое появилось в виде набора пословиц и поговорок, записанных в округе Адамс, штат Иллинойс. "Гомолингвистические переводы" Стивена Маккафери тоже построены на присвоении чужого материала - это систематические каламбуры, в результате которых заданный текст превращается в совершенно новый. Эти опыты открывают широкие перспективы перед визуальной поэзией. Похоже, настала пора "полых" произведений, которые будут заполняться словами и составят новую категорию визуальной поэзии. Первые шаги в этом направлении уже сделаны некоторыми поэтами. Кстати, романы и поэмы, написанные на карточках, которые следует тасовать, после чего зачитывать вслух (часто - с



Роберт Раушенберг.
Письмо. 1982 г.

привлечением дополнительных материалов по выбору чтеца) - проекты, в свое время широко реализованные поэтами-флаксистами, тоже имели к этому отношение. Но, если говорить о жанре, то все здесь - сплошь целина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вспомнив приведенную выше цитату из Джордано Бруно, нетрудно усмотреть родственное визуальной поэзии подобие интерфейсов и художественных средств в таких парах, как поэзия/музыка (звуковая поэзия), поэзия/философия (конкретная поэзия) и даже поэзия/технология (то, что Берн Портер зовет поэма-

ми "sci-арта"). Все это, опять же, совершенно необходимо обрабатывать до состояния некой системы. Чрезвычайно сложно получить наслаждение от того или иного произведения в полной мере, не подвергнув его осознанной классификации, а пока что определение принципа классификации наталкивается на путаницу непримиримых разногласий. Но не будучи классифицированным всякое произведение "напрягает", не позволяя расслабиться и воспринять его как законную часть духовного бытия. Вот что в самом деле необходимо для скорейшего уразумения феномена визуальной поэзии: не разговоры о дуализме плохого и

хорошего или истинного и лживого, а всеобщая телеология творчества, которая послужит основой как для его систематизации, так и для толкования. В данной работе, к примеру, мы лишь коснулись телеологии визуальной поэзии. Но что она дает применительно к звуковой поэзии? Большинство саунд-поэм все еще имеют хождение на магнитофонных кассетах; но ведь такие записи прослушиваются не однажды, и обычно - в самых разных ситуациях. Один слушает кассету дома, другой - за рулем автомобиля: как это отражается на поэме? Традиционное стихотворение создается в том виде, в каком оно от начала до конца может представать на книжных страницах и, как правило, с устновкой оказать максимальное воздействие с первого же прочтения (следующие прочтения лишь освежают в памяти впечатление от первого). Какой же эффект заложен в саунд-поэме, которую можно воспроизвести снова, снова и снова? Текст должен быть рассчитан на повторное к нему обращение. Он должен вообще из "обращения" не выходить. В этом смысле, редкое из традиционных стихотворений пригодно для того, чтобы повесить его на стену как предмет жизненно необходимый. Однако многие визуальные поэмы именно на такое применение и рассчитаны. Как же это оказывается на их природе? На моей памяти нет случая, чтобы кто-либо дал более или менее удовлетворительный ответ на эти вопросы.

Впрочем, подведем черту: перспективы визуальной поэзии лежат в области новых пространственных и визуальных форм, разрабатываемых ею взамен импульсивности и кинетической инертности. Энергетика визуальной поэмы, если таковая нарабатывается, то не последовательностью вербальных образов, как это сделал Вергилий в "Энеиде", а скорее - чем-то родственным тому, из чего сотворены эффектные антигитлеровские фотомонтажи Джона Хартфилда. Этот путь представляется во всех смыслах более подходящим для решения задач лирического и аналитического плана, нежели для нанесения того мощного удара на психику читателя, технику которого оттачивала западная поэзия на всем протяжении эры имперских завоеваний. Ни к чему сейчас уподобляться Джозефу Эдисону, критику аристотелева толка восемнадцатого века, уличившему

в своем трактате "Spectator" всю визуальную поэзию в "ложном разуме", ведь он и не мог видеть, что эта утрата энергии и динамики восполняется целостным реализмом, который выводит изобразительные средства визуальной поэзии в такое качество, какое автор трактата даже не связывал с поэзией. Скорее всего, наилучшая стратегия для визуального поэта заключается в накоплении потенциала неких изобразительных средств (или средств сообщения - в зависимости от того, кто что желает в этом найти), которые более всего соответствуют его представлениям или предположениям на этот счет, - а не в том, чтобы "выжимать" из этих средств нечто такое, на что они не рассчитаны. И когда публика станет свидетелем этого процесса накопления, идентифицирует его, тогда наступит момент расслабления и наслаждения происходящим. То есть - она сделает то, чем во все времена, так или иначе, занималась нормальная публика.

Примечания и литература:

- [1]. Dick Higgins. George Herbert's Pattern Poems: In Their Tradition (West Glover, Vt.: Unpublished Editions, 1977) - (17 - 19)
- [2]. Giordano Bruno. Jordani Bruni Nolani Operae Latine Conscripta, 3 vols. in 8 pts. (1891; Bad Cannstatt b. Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1962), vol. 1, pt. 3 - (87 - 318, 197 - 199)
- [3]. Isabel Frith. Life of Giordano Bruno the Nolan, ed. Prof. Mauriz Carriere (Boston: Ticknor, 1887) - (16)
- [4]. Higgins, 1977.
- [5]. Christian Wagenknecht. Proteus and Permutation: Spielarten einer Poetischen Spielart. In "Text & Kritik", heft 30 (1970) - (1 - 10)
- [6]. Etienne Tabourot. Les Bigarrures du Seigneur des Accords 1597/1866. (Geneve: Slatkine Reprints, 1969) - (113)
- [7]. Christian Wagenknecht. Proteus Und Permutation, In "Text & Kritik".

Эдуардо Кац (Лексингтон, США)

ГОЛОГРАФИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ И БУДУЩЕЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ ПОЭТИК

перевод С. Михайлова

O ПРЕДЕЛЕНИЕ ГОЛОПОЭМЫ

Голографическая поэма или голопоэма - это поэма, задуманная, выполненная и показанная голографически. Это значит, прежде всего, что такая поэма организована нелинейно в нематериальном пространстве и в процессе рассмотрения обнаруживает перетекание к новым значениям. Таким образом, читая поэму в пространстве - и перемещаясь по отношению к ней - зритель постоянно вносит в текст изменения. Голопоэма суть явление пространственно-временное: она возбуждает мыслительные процессы и не предполагает их окончательного результата.

Голопоэма это не стихотворение, которое было вначале составлено из строчек-стихов, а затем переведено в голограмму; это и не конкретная или визуальная поэма, приспособленная к голографии. Последовательная структура стихотворных строк рассчитана на линейное мышление, а симультанность конкретных и визуальных поэм апеллирует к мышлению идеографическому. Стихотворение, состоящее из ряда строк, перенесенных на бумагу, укрепляет линейность поэтического дискурса, в то время как визуальная поэма предоставляет словам свободу в пределах страницы. Как и у построчной поэзии, у визуальной - древняя родословная, идущая от Симмия Родосского через поэтов эпохи барокко к таким модернистам, как Маринетти, Каменский, Тцара, Каммингс и Аполлинер; а наиболее близкая к нам ее ветвь - поэты-экспериментаторы 1960-70-х годов.

Следуя этой традиции, голопоэзия, вместе

с тем, прокладывает свой собственный, новый путь, и первым ее шагом в 1983-м году было освобождение слов от страницы как таковой. Тогда было также важно, как и сейчас, что голопоэму можно продублировать в больших количествах и что она предполагает чтение "про себя". В отличие от визуальной, голопоэзия стремится выразить разорванность мышления. Восприятие голопоэм, как думается, не протекает линейно, оно и не симультанно, а скорее состоит из фрагментов, которые открываются наблюдателю в зависимости от выбранного положения по отношению к поэме. Проникновение в пространство, полное цвета, объемов, различных степеней прозрачности, текучести форм, относительной устойчивости букв и слов, объектов, которые то исчезают, то появляются, неотделимо от синтаксического и семантического восприятия текста. Цветовое непостоянство выполняет здесь поэтическую функцию, а буквы вследствие визуальной изменчивости осмысляются вне пределов вербальной сферы.

Если соотнести языковые элементы с основными положениями евклидовой геометрии, как это сделал Бензе, анализируя визуальные тексты [1], то буквы у нас будут точками, слова и предложения - линиями, а текст - плоскостью. Стало быть, буквы имеют нулевое измерение, предложения - измерение 1, тексты же - измерение 2. Сразу напрашивается продолжение этого ряда, в котором голопоэмы, освобождающие текст от страницы и проецирующие его в пространство, получат измерение 3.

Собственно, всякая голопоэма, если вдуматься, четырехмерна, поскольку три прост-

Эдуардо Кац - поэт, художник, теоретик мультимедиа-искусства. В числе первых экспериментальных поэтов освоил искусство голографии и создал литературные произведения в данном формате. В ряде теоретических статей разработал и ввел в научный оборот ключевые понятия и корпус характеристик голографической поэзии. Автор восьми персональных (в т.ч. в Музее голографии, Нью-Йорк; Музее современного искусства, Рио-де-Жанейро) и более восьмидесяти коллективных выставок визуальной поэзии в различных странах мира. С 1990 г. в качестве приглашенного профессора читает лекции на тему истории голографического искусства, поэзии, новых экспериментально-поэтических технологий. Подробнее об авторе см. био-библиографические данные участника.

ранственных измерения она интегрирует динамически - внося в них временное измерение. Это не субъективное время читателя, которое предусматривается в традиционном тексте, но время, воспринимаемое как проявление самой голопоэзмы. Достаточно беглого взгляда на любую голограмму (даже не голопоэму), чтобы заметить, что ее измерения отличны от известных трех. А из фрактальной геометрии мы знаем о существовании измерений, находящихся между теми, что обозначены целыми числами; и благодаря компьютерным программам мы уже можем создавать образы в этих фракционных измерениях. Фракталы учат нас признавать дробь - этот переход от одного измерения к другому - на законных основаниях, как некий новый объем. В таком случае эвклидова геометрия становится частью фрактальной, раз уж, к примеру, 2 есть измерение, расположенное между измерениями 1,9 и 2,1. Вследствие этого голофракталы могут иметь измерения отличные от трех.

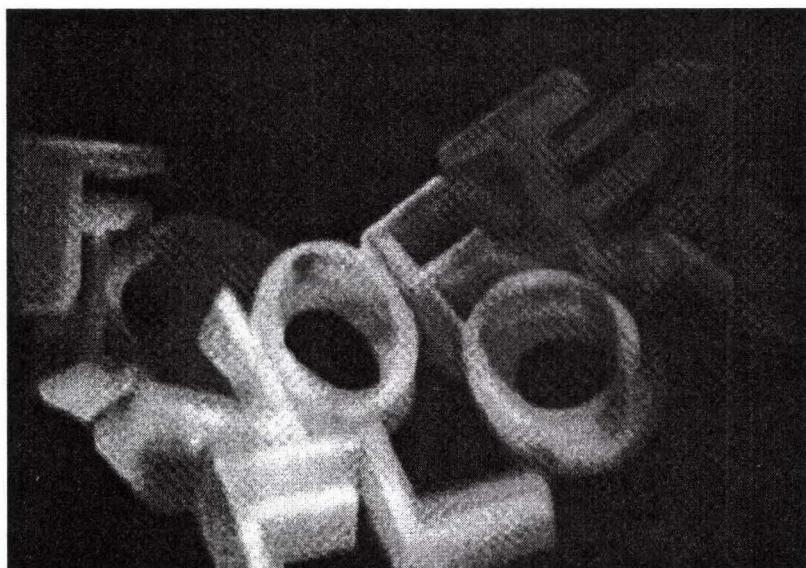
В математике дробь - это, грубо говоря, то, что находится между заданной величиной и соседней, выше или ниже первой. Аналогично, в искусстве за фракталом закреплена область между вербальным и визуальным измерением знака. Продолжая параллель, установленную Бензе, мы увидим, что в языке - подвижном и меняющемся в пространстве и времени - происходит перетекание от вербального кода (Слово) к визуальному коду (Образ) и обратно. Поэтический опыт будет богаче, если зритель или читатель знакомится с произведением, постоянно "вibriрующим" между текстом и образом.

Также весьма важно обратить внимание на то, что не всякий текст, записанный на голографическую пленку, будет являться голопоэмой. Технически это возможно - запечатлеть, например, символический сонет в виде голограммы. Однако это не сделает его голопоэмой. Последнюю определяет вовсе не принадлежность текста к голографическому кино. Ключевой момент - созидание нового синтаксиса, основанного на мобильности, нелинеарности, интерактивности, текучести, прерывности и динамическом состоянии, которое возможно исключительно в голографических пространственно-временных координатах. Позволю

себе предположить, что в будущем, с открытием цифровой записи голограмм, появятся оригинальные голопоэмы, которые не будут иметь отношения к голографической пленке. Придет день, когда голограмму можно будет написать от руки. Это откроет новые возможности, и голопоэзия первой выйдет на невиданные до сих пор рубежи поэтического эксперимента.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ГОЛОПОЭЗИИ

Поэзия - это вид искусства, сырьем которого служат слова. Визуальная поэзия обогатила слово, расположив его на поверхности листа как некий физический объект; эту предметность она распространяла и на прочие материалы, что привело к стихотворениям, выполненным из дерева, плексигласа, стекла и металла. При всем почтении к традиции экспериментальной поэзии голопоэзия обращается со словом как с нематериальной субстанцией, которая, подобно миражу, дрожащему и тающему в разреженных слоях атмосферы, лишена внутренней устойчивости. Не связанное страницей или другим осязаемым материалом слово вторгается в пространство читателя, заставляя читать себя в движении; читатель подходит к тексту с разных сторон, открывая значения слов и устанавливая связи между ними - парящими в пустоте. Следовательно, голопоэму нужно читать то так, то этак, то приближаясь к ней, то отходя, с разных углов зрения - каждый раз она будет выглядеть иначе. Когда читаешь традиционно написанный текст или просто смотришь по сторонам, то каждому из глаз открывается в чем-то свой образ. Однако при чтении книги, газеты или стихотворной публикации эта тонкость восприятия не очевидна, и ни один из общепринятых способов чтения не обращает на нее внимания: левый глаз видит фактически то же, что и правый. Между тем, чтение голопоэмы представляет собой синтез двух различных импульсов, воспринятых глазными рецепторами, а в итоге - комплекс куда более сложный и напряженный. Мы подошли к феномену "бинокулярного зрения": читатель то и дело изменяет способ осознанного "редактирования" текста, что основано на разнице сигналов, которые получают глаза в момент фиксации на буквах в пространстве.



Эдуардо Кац. Амальгама. Голографическая поэма. 1990 г.

Вследствие активности читательского восприятия синтаксис голопоэмы постоянно меняется. "Перцептуальный синтаксис" голопоэмы задуман с целью создания мобильной значащей системы, энергия воздействия которой истекала бы в окружающее время, ведь слова не лежат на плоскости, а скорее плавают в пространстве.

Голографический текст не имеет никакого смысла до тех пор, пока со стороны читателя или зрителя не будет предпринято действие перцептуального или когнитивного характера. Это как нельзя лучше свидетельствует о том, что каждый читатель, глядя на произведение, "пишет" свой собственный текст. Голопоэмы не скованы поверхностью. Со взглядом зрителя на слова и их звенья текст начинает трансформироваться, оживая в трехмерном пространстве, меняя цвет и значение, срастаясь и исчезая. Процесс обозначения, с одной стороны, составляет эта "зрительская" хореография, с другой - самостоятельная трансформация вербальных и визуальных единиц.

Язык играет главную роль в суждении о мире, данном нам в ощущениях. Вникать в структуру языка - значит исследовать, как сконструирована действительность. Голопоэмы определяют лингвистический опыт, лежащий за

пределами рядового синтаксиса и возводящий нестабильность в ранг ключевого значащего фактора. Они сглаживают грань между словом и образом, формируя подвижный синтаксис, в котором слова бликуют куда ярче своих общих значений. Голопоэмы подрывают устойчивые категории (слова заряжаются визуально, а образы обогащаются вербально) и порождают между ними безостановочное мерцание.

В создании этой намагниченной атмосферы между визуальным языком и вербальными образами основную работу выполняет темпоральная и ритмическая организация голографического текста. В большинстве моих голопоэм, написанных с 1983 по 1993 год, время нелинеарно (т.е. прерывисто) и реверсивно (т.е. течет в обоих направлениях). Зритель/читатель может присесть или подняться на цыпочки, отойти или стать вплотную, отклониться в любую сторону и проделать все это с любой скоростью - взгляд его так или иначе установит связь между словами на эфемерном поле.

Голопоэзия дает толчок к развитию новых отношений между появлением-исчезновением обозначителей, определяющих опыт прочтения голографического текста и развивающих наше восприятие организующих факторов текста. В этой связи визуальное восприятие парал-

метрического поведения вербальных элементов углубляет наши познания их значений. Просматривая рассеянные зрительские зоны в движении, читатель постоянно смещает фокус или центр, или организующий принцип данного эстетического переживания. Текст, предстающий его взору, чрезвычайно далек от оцепенелости отпечатка и разветвляется в голографической перспективе.

Как следствие того, что голопоэмы не сводимы к голографическим текстам, они не поддаются озвучиванию или печатному воспроизведению на бумаге. Впечатление от текста меняется в зависимости от точки зрения на него и, значит, в нем не найти единичной структуры, которую можно было бы передать или воссоздать с помощью иных художественных средств. Комбинирование компьютерных изображений и голографии отражает мое пристрастие к экспериментальным текстам, которые освобождают язык или, говоря точнее, письменную речь от давления линейности и устойчивости, чем характеризуются ее печатные формы. Я никогда не адаптирую к голографии уже существующие тексты. Я создаю произведения, которые разрабатывают неповторимый голографический синтаксис.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ ПО ГОЛОПОЭЗИИ И ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ

Основным структурообразующим компонентом визуальной поэзии, развившейся в XX веке, стала печатная страница - опора, на которой чернила принимают форму той или иной вербальной композиции. Как качество физической поверхности, на которой запечатлено стихотворение, немаловажное значение приобретает белизна страницы, и в большинстве случаев она контрастирует вербальным записям, которые выделяются на ее фоне подобно звукам в тишине. Однажды напечатанный, вербальный знак фиксируется на поверхности, и с этих пор его значение ограничено неподвижностью - совсем как у линии, проведенной по холсту. Это сравнение не случайно, ведь поэзия и изобразительное искусство периода модернизма не сковываясь стремились к спецификации своего материала, остановившись в конечном счете на неповествовательных стихах и нефигуративных картинах. Так же как модернистская живо-

пись отошла от принципа воспроизведения, став абстрактной, поэзия перестала быть линеарной и сделалась фрагментарной. Некоторые поэты пытались "влиять новое вино" в древние "фигуративные стихи", но этой тенденции отведено скромное участие в модернистских и современных литературных экспериментах. Даже в аполлинеровских творениях смысл оформленных особым образом текстов не всегда перекликается с тем предметом, чья форма заимствована, вследствие чего возникает идеографическое противоречие или, выразившись мягче, несоответствие между символическим (вербальным) и иконическим (визуальным).

В порядке одной из лингвистических конвенций на западе принято читать слева направо, произвольно воссоздавая линеарную цепочку разговорной речи. То же самое можно сказать и о двухмерной странице, по которой, в соответствии с нормой, следует двигаться слева направо и сверху вниз. В определенном смысле, чтение сверху вниз отражает обыденное представление о материальном мире, чьи элементы подвержены силе гравитации. Слева направо пролистываются страницы в книге - это напоминает цепочку, спаянную из последовательностей слов в предложении. Физические свойства визуального пространства, с которым работает поэт, сказываются ограничительно на его творчестве, и с этим нельзя не считаться. Изыскания любого художника, в сущности, имеют целью расторжение конвенций, дабы поставить на их место новые коды, очистив язык от всего лишнего, от многословия и пустословия. Что касается современных визуальных поэтов, они предоставляют словам на странице известную степень свободы или же создают самодостаточные структуры, при чтении которых допускается изменение порядка слов, даже если эти структуры фиксированы. Акцентируя внимание на визуальной природе слова, они печатают либо фрагменты словоформы, либо берут слово как оно есть и лепят из него образ - впрочем, не выходя за обрез устойчивой страницы или за осязаемый край стабильной трехмерной фактуры. Как видите, до сих пор еще спектр значений визуальной поэзии регулируется неподвижностью и косностью двух- и трехмерных поверхностей.

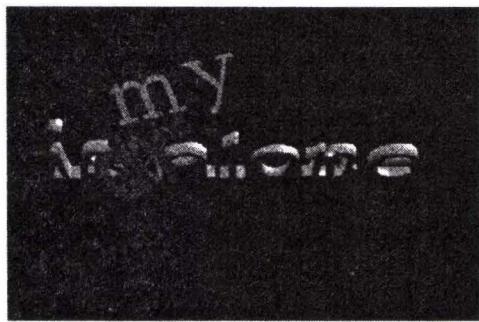
В противовес фиксированным структурам голографическая поэзия оперирует таким про-

странством, в котором предопределяющий фактор поверхности замещен непредсказуемыми колебаниями знаков; одним взглядом их ни за что не охватишь. Это турбулентное пространство с многоплановым ритмическим рисунком способствует созданию того, что я называю текстуальной нестабильностью. Под последним подразумевается такое состояние, пребывая в котором, текст в процессе чтения не сохраняет единую визуальную конструкцию, но принимает самые разные мимолетные вербальные конфигурации, отвечая этим на внимание со стороны зрителя. От других разновидностей экспериментальной поэзии голопозицию отличает набор характеристик, совокупная работа которых направлена на дестабилизацию текста, на погружение его в самое себя - как письменной формы (собственно текста), так и графически невоспроизводимой (речи), на формирование синтаксиса, основанного на быстротечных трансформациях и дискретных скачках.

По мнению Жака Деррида, ни один текст не бывает полностью подконтролен создателю, от которого неизбежно ускользают присущие всякому тексту несоответствия и побочные значения [2]. Устойчивое и конкретное местоположение слов на поверхности неодушевленной страницы соблазняет автора и читателя иллюзией господства, владения и управления текстом (что нередко переносится и на реальность ему внеположную). Голографическая поэзия старается показать крупным планом всю невозможность существования Абсолютной Текстуальной Структуры; она устанавливает вербальные шаблоны с заведомыми нарушениями, благодаря которым незначительные изменения смысла, в зависимости от поведения читателя, сразу бросаются в глаза. Вот пример: вполне возможно создание такой синтаксической системы, в которой двадцать, а то и более слов будут расположены в какой-нибудь одной точке - и не пересекутся друг с другом; слово будет трансформироваться в другое слово/форму или мгновенно пропадать из поля зрения. Буквы могут рассыпаться и вдруг срастаться вновь, уже - в форме другого слова. Эти и все прочие скрытые выразительные ресурсы голопозиции составляют неповторимую особенность ее грамматики; впрочем, воплощение их возможно лишь отчасти, поскольку пространство, в котором

"обитает" голографическая поэзия, представляет собой вибрирующее поле преломляющегося света - а это далеко не поверхность страницы или предмета, которую можно потрогать руками. Белый лист отходит в прошлое, и остается - пустота, отсутствие материальной основы для печати, не обладающее изначальной символикой. Вакуумные бреши между словами и буквами можно принять за показатель отсутствия звука лишь с большой натяжкой, потому что световые надписи по сути своей не нуждаются в звуковом сопровождении. Мы вступили во владения пространственно-временного, четырехмерного письма, пробелы которого обозначают ничто иное как потенциальное присутствие графемы. Эти пустоты нельзя "увидеть" наподобие белого поля страницы. Они, приведем дословно выражение Деррида, есть взаимодействие присутствия и отсутствия [3]. Нет нужды говорить, что слово, допустим, "самолет" соотносится со значением "транспортное средство для перемещения людей и грузов по воздуху" только в том случае, если оно будет записано в соответствующих текстуальном и культурном контекстах, а его буквы будут восприняты нашими органами чувств в надлежащем порядке. Слово, возникающее как последовательность букв, должно сохранять визуальное постоянство. В визуальной поэзии вербальный знак претерпевает ряд графических обработок, выталкивающих значение слова за рамки общепринятых ассоциаций. Но будь напечатанное слово даже разорвано, разобрано на части и/или склеено в коллаж, ему все равно не избежать окаменелости заключительной композиции.

Нарушение цельности поэтического пространства, определяющее возможность функционирования прерывистого синтаксиса, отражается, кроме того, на значащих единицах стиха - слове и букве. Одним из элементов голопозиции - который, впрочем, присутствует не в каждом голографическом тексте - является то, что я называю "текучим знаком". В сущности, это вербальный знак, чья визуальная конфигурация с течением времени изменяется, освобождаясь таким образом от постоянства значений, присущего знаку печатному (см. выше). "Текучие знаки" временно-обратимы, то есть трансформации могут по желанию зрителя перете-



Эдуардо Кац. *Zero*. 1990 г.

кать от полюса к полюсу; кроме того, в больших по объему текстах они могут становиться более мелкими композиционными единицами - и тогда каждый такой знак будет связан с другими посредством прерывистого синтаксиса. "Текущие знаки" составляют новую разновидность вербальной единицы, когда о знаке не скажешь, что он - конкретно вот это или вон то. "Текущий знак" воспринимается относительно. Глазам двух или более наблюдателей, выбравших несходные углы зрения, он может раскрыться совершенно по-разному, причем в одно и то же время; для читателя подвижного он может в один момент вывернуться наизнанку и непрерывно изменяться в пределах полюсов, сколько бы их в тексте ни было.

В добавок "текущие знаки" способны управлять метаморфозами между словом и абстрактной формой, между словом и его окружением или каким-нибудь объектом. Когда это происходит, оба полюса взаимно обмениваются своими значениями. Такое преобразование рождает промежуточные значения; они динамичны и столь же важны в голопозии, как значения, мерцающие на полюсах. Если то же слово "са-

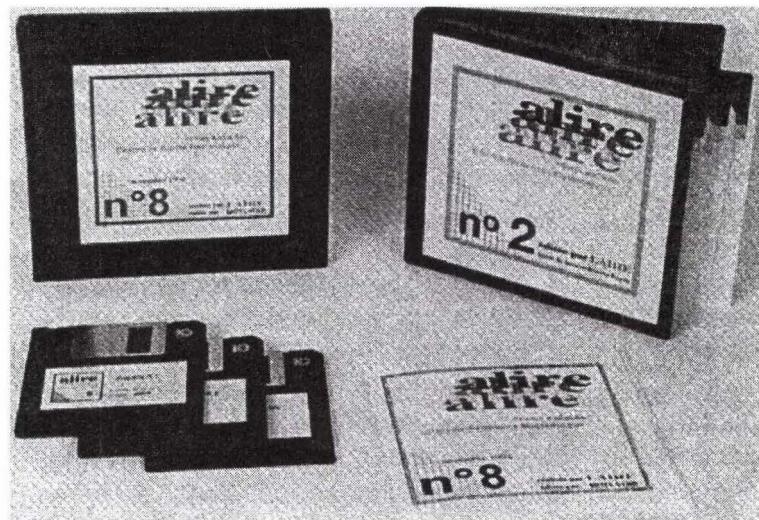
молет" в соответствующем контексте удается заменить пространным определением ("техническое средство для перемещения людей и грузов по воздуху"), то значение переходных конфигураций описать словами невозможно. Точно так же к нему не подберешь синоним или специальный термин, по принципу: "серый" определяет особое срединное положение или значение между черным и белым.

В голопозии мимолетные созвездия букв или призрачные формы - не то слово, не то образ - имеют сверхзадачу раздвинуть рамки поэтического воображения и предлагают значения, идеи, ощущения, которые невозможно передать традиционными художественными средствами. Голопозия создает синтаксис разрушительных событий, "одушевленный" язык, который не поддается интерпретации. Голопозия невозможна без проникающего света как средства для интерактивного чтения/письма. Тексты в голопозии представляют собой значащие сети, оживаящие в виде подвижных надписей и слов, произвольно всплывающих из небытия.

НАПИСАНИЕ ГОЛОПОЭЗМ

С 1983 по 1987 годы я работал с границами оптической голографии (начертательных поэм, занимавших меня первое время), продвигая их в область поэтики с такими композиционными элементами, как псевдоскопия, прерывистость, разложение света, трехмерное наложение, пространственное сжатие, интегральная анимация, цветовое непостоянство и цифровой синтез несуществующих пространств. Наиболее значительные работы этого периода были неоднократно представлены как на персональных, так и на коллективных выставках по данной тематике. Эти поиски турбулентного, по природе своей изменчивого пространства привели к тому, что в 1987 году я начал экспериментировать с новой разновидностью текста, назвав ее цифровой голопоззией. Я пишу цифровые голопоэмы посредством стереоскопического синтезирования, отказавшись от метода оптической записи, которым ранее охотно пользовался, и достиг гораздо большей точности в манипулировании каждым элементом текста [4].

Разработанные за это время техники письма позволяют писать тексты, рецептиент которых



Журнал "Alike"
(изд. и ред.
Ф. Бутс), один из
первых цифровых
периодических
изданий.

простым взглядом сдвигает слова и буквы со своих мест в заранее заданной пространственной зоне. Учитываемая таким образом хореография, ранее нарушавшая замысел моих голотекстов, теперь добавила свежий фактор подвижности к тем программным "квантовым скачкам" и оптическим расплывам, которые имеют место между двумя или более зонами в рабочем пространстве. Это в свою очередь уже делает возможным представление взору читателя живого дробления и подлинных метаморфоз в пределах одной зоны; или же - объединения этих возможностей с другими в некий поэтический гибрид, интегрирующий собой оптическую и цифровую техники письма. В цифровых голопоэмах растворимость знака распространяется на вербальные крупицы письменного языка - буквы как таковые, - существенно расширяя диапазон ритмов и значений текста.

Работа над голопоэмой в общих чертах включает в себя следующие этапы: 1) создание элементов текста с помощью цифровых технологий и манипулирование ими в компьютерном пространстве посредством раstra или графических программ на векторной основе (это - стадия моделирования); 2) предварительное пробное разложение всевозможных визуальных конфигураций, сколько бы их ни содержалось в тексте; 3) "декорирование" букв и слов, т.е. нанесение на поверхность модели теней и признаков текстуры; 4) интерполяция, т.е. создание

анимационных последовательностей, которые затем сохраняются в памяти компьютера в виде единого файла (на этой стадии происходит своего рода "запись-в-движении"); 5) перенос последовательностей из файла в ту или иную анимационную компьютерную программу и редактирование их - вплоть до окончательного манипулирования элементами текста; 6) последовательная, кадр за кадром, запись на пленку отдельных мизансцен, которые соотносятся с дискретными моментами текста (при этом можно использовать LSD-screen); 7) последовательная запись этих мизансцен на лазерную голограмму; и, наконец, 8) заключительный голографический синтез, который достигается переносом информации с одной лазерной голограммы на другую, где она становится видимой в дневном свете.

В этом голографическом процессе кинопленка используется исключительно как средство временного хранения информации (что обусловлено ее достаточно высоким разрешением). При демонстрации фильма в кинотеатре все его кадры проецируются на общую плоскость и сменяют друг друга в быстром темпе. Зритель просто не успевает заметить разницу между картинками, открывающимися каждому глазу. В трехмерном пространстве в одну и ту же точку проецируется одновременно два кадра. Оба они соответствуют в точности одному и тому же моменту, но представляют его с разных уг-

лов зрения. Один кадр приходится на правый глаз, другой - на левый; таким образом возникает стереоскопический образ. Что же касается голопоэзии, то здесь все кадры сведены разом в одну точку, но не спроектированы, а скорее взвешены. Откроются они лишь в том случае, если наблюдатель начнет передвигаться по отношению к голограмме. Вот с чем можно эти кадры соотнести: 1) с одним и тем же застывшим моментом или с трехмерным пространством, увиденным как бы с разных точек зрения; 2) с разными моментами действия; 3) с совершенно несходными образами, чьи пространственно-временные сферы не имеют точек соприкосновения. Эти возможности определяют новые стратегии чтения и письма.

Поэт, работающий с голографией, должен отказаться от представления о читателе как идеальном декодере текста и ориентироваться в своем творчестве на читателя, который совершает всегда сугубо личный выбор направления, скорости, расстояния, очередности рассмотрения и угла зрения, что зависит исключительно от его личного читательского опыта. Следует рассчитывать на то, что эти подходы, будучи индивидуальными, приведут к большому разнообразию восприятий текста; и самое главное - что каждый из них будет в равной мере обоснован.

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Голопоэзия открывает новую область поэтических изысканий, в которой для написания текста существует крайне податливое средство - свет, а слово не сковано никакой поверхностью, и текстуальность, стало быть, есть ничто иное как значащие элементы в движении. Все вербальное в голопоэзии неотъемлемо от пространственно-временного окружения голограммы, оптической и синтетической по своей сути. Чтобы развить современную поэзию, как этого требует век цифровых технологий, прежде всего необходимо понять, насколько важно при создании визуальных поэм не прибегать к помощи печати, а использовать какое-нибудь свежее средство, которому еще только предстоит сделаться общепринятым. Голография, на мой взгляд, - именно такое средство; впрочем, должен заметить, что само по себе использование новых средств не устанавливает качествен-

ного стандарта и не облагает контрибуциями репертуар экспериментального творчества. К примеру, я бы не стал называть автором голопоэм того, кто прибегает к голографии лишь для воспроизведения текста, целиком исполненного в другой художественной форме (стихотворной, графической и т.).

В западном обществе все давно привыкли к тем пирамидам, какие порой вытворяют тексты в телевизионных программах. Игрок в гольф бьет по мячу - а по экрану разлетаются объявления о начале соревнований. Электробритва ползет по дорожке, проложенной аннотацией продукта, и по ходу дела "выбирает" этот текст. Логотипы крупных компаний не сходят с телекрана, въедаясь в нашу память, и так далее. Динамическое использование языка, которое проповедует телевидение, чаще всего оборачивается пустословием, однообразием и банальщиной.

Новое поколение поэтов принадлежит культуре технических средств. Телевидение, видео, видеотелефоны, компьютеры, виртуальная реальность, компактдиски, CD-ROM'ы, телеконференции, голография, Интернет - вот чем оно живет. В условиях литературной культуры, где все еще господствует печатный станок, автор-эксперименталист, чьи произведения могут быть прочитаны исключительно благодаря электронным или фотонным средствам, столкнется с массой препятствий на пути к публике (не считая своего "узкого круга"). Не взирая на эти проблемы, а возможно, именно вследствие их, дело молодых - создать динамичные электронные и световые тексты, которые возродят концептуальную энергию и таинственную прелест языка.

Примечания и литература:

- [1]. Bense, Max. *Textos Visuais*. Pequena Estetica. Sao Paulo, 1975 - (176 - 177)
- [2]. Derrida, Jaques. *Of Grammatology*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1976 - (58) Деррида определяет, что писатель "пишет на языке и по логике, на свою-ственную которой (этой логике) систему, внутренние законы и жизнь его дискурса, по определению, не может оказывать абсолютное воздействие. Позволяя себе пользоваться ими, начиная с манеры письма и заканчивая смыслом про-

Жак Донги. *Tag-surfusion. Цифровая поэма из журнала "Aire". 1994 г.*

6 TAG-SURFUSION	
D	SALTNPPEPA HOUSTON DOWNTOWN BLOODY LIFE AND DUSTY...
D	ALTKPPEPA HOUSTON DOWNTOWN BLOODY LIFE AND DUSTY...
M	LTPPEPA HOUSTON DOWNTOWN BLOODY LIFE AND DUSTY...
E	TYPPEPA HOUSTON DOWNTOWN BLOODY LIFE AND DUSTY COR...
S	NPEPA HOUSTON DOWNTOWN BLOODY LIFE AND DUSTY COR...
T	NPEPA HOUSTON DOWNTOWN BLOODY LIFE AND DUSTY COR...
I	
C	26 55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E LAVENDER DISASTER PCP ANGEL DU
-	26 55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E
R	LAVENDER DISASTER PCP ANGEL DU
R	26 55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E
-	LAVENDER DISASTER PCP ANGEL D
N	26 55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E
G	LAVENDER DISASTER PCP ANGEL
E	26 55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E
H	LAVENDER DISASTER PCP ANGEL
E	26 55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E
N	LAVENDER DISASTER PCP ANGEL
T	26 55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E LAVENDER DISASTER PCP ANG
2	26 55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E

2
4

6 TAG-SURFUSION	
K	26 55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E LAVENDER D...
I	655 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E LAVENDER DI...
N	55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E LAVENDER DIS...
G	55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E LAVENDER DIS...
S	55 S 27 48 E WOLZIGER SEE 52 16 N 13 50 E LAVENDER DIS...
S	QUARK STRANGE GEMUTLICHKEIT STANFORD LINEAR
I	ACCELERATOR CENTER CYBERPUNKS LAURA M
G	QUARK STRANGE GEMUTLICHKEIT STANFORD LINEAR
N	ACCELERATOR CENTER CYBERPUNKS LAURA
A	QUARK STRANGE GEMUTLICHKEIT STANFORD LINEAR
T	ACCELERATOR CENTER CYBERPUNKS LAURA
U	QUARK STRANGE GEMUTLICHKEIT STANFORD LINEAR
R	ACCELERATOR CENTER CYBERPUNKS LAUR
E	QUARK STRANGE GEMUTLICHKEIT STANFORD LINEAR
R	ACCELERATOR CENTER CYBERPUNKS LAU
-	QUARK STRANGE GEMUTLICHKEIT STANFORD LINEAR
D	QUARK STRANGE GEMUTLICHKEIT STANFORD LINEAR
-	QUARK STRANGE GEMUTLICHKEIT STANFORD LINEAR
R	ACCELERATOR CENTER CYBERPUNKS L
	QUARK STRANGE GEMUTLICHKEIT STANFORD LINEAR

K
I
N
G
S
S
I
G
A
T
U
R
E
R
A

изведения, он сам находится в подчинении этой системы. И читателю всегда необходимо быть чутким к тому особенному виду взаимоотношений, которые наличествуют в языке произведения без ведома автора, а именно - между тем, что делается по его указке, и тем, что происходит помимо его воли."

[3]. Derrida, Jaques. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", In The Structuralist Controversy; The Languages of Criticism and The Sciences of Man, R. Macksey and E. Donato, editors. Baltimore, Maryland: The

John Hopkins University Press, 1982 - (64) Деррида: "Действие непринужденное есть всегда взаимодействие присутствия и отсутствия; но говоря категорично, непринужденное действие, начиная с самой возможности его существования, следует осознать как альтернативу присутствия или отсутствия, и никак иначе."

[4]. Whitman, IV. Holopoetry: The New Frontier of Language - An Interview with Eduardo Kac. In Jeong, Tung H., editor. 1995. Display Holography (Fifth International Symposium), Proc. SPIE 2333 - (138 - 145)

Дмитрий Булатов (Кенигсберг, Россия)

ВИЗУАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКАЯ ИДЕЯ. РЕКОНСТРУКЦИЯ АРХИВА

“Разум идет от эмпирического разнообразия к концептуальной простоте, а затем от концептуальной простоты к значащему синтезу.”

К.-Л. Стросс

В одной восточной притче рассказывается о двух путешественниках, чьим излюбленным занятием было отгадывание морских птиц по следам, которые те оставляют на прибрежном песке. Идут они, видят отпечатки, потом сверяют с рисунками в своих свитках. Увидели одни следы, определили - чайка. Увидели другие - альбатрос. Увидели следующие отпечатки. Тот, что был со свитками, начинает листать их. Листает, листает и говорит: “Нет такой птицы, пошли дальше. Нет такой птицы!”

Этот незатейливый сказ можно как нельзя лучше использовать в качестве некоторой, указывающей на существующие модальности подхода в исследовательском сообществе, интродукции к разговору о визуальной поэзии - ярким примере синтеза вербального и визуального начал. Долгое время произведения визуальной поэзии не получали своего ценностного статуса, оставаясь скрытыми и незадейственными в истории искусства, в первую очередь, благодаря неоднозначности своего источника происхождения. Они “вываливались” из сферы внимания традиционной поэзии в силу свойственных им антагонистических реакций на тот тип литературы, который оперировал causalной последовательностью событий. С другой стороны, они с большим трудом приживались в изобразительных искусствах, ибо лите-

ратурное содержание произведений визуальной поэзии зачастую обладало определяющим весом, что если и допускало ведение речи об изобразительности (графичности, живописности и т.д.), то лишь в какой-то индифферентной ее форме - столь очевидна была направленность этих произведений к лежащим вне ее целям. С течением времени положение дел, связанное с легитимацией визуальной поэзии,казалось, изменилось, в основном благодаря свойственному для Нового времени разделению так называемой “общей” литературы на визуальную и фонетическую составляющие. Однако было бы ошибочным полагать, что желание визуальной поэзии вписаться в существующие междисциплинарные границы и закрепиться в них реализовалось хоть в какой-то мере. Скорее - напротив. Социальные институты от искусства, которые определялись и продолжают определяться этими границами, заинтересованы лишь в показательных примерах нарушения своих границ, в первую очередь - в целях их актуализации. Однако от процессов нарушения сами границы никуда не делись, напротив, только укрепились. Налицо, как говорится, “антропологический привет от Стrossа”: нарушение запрета делает этот запрет еще более действенным [1]. Поэтому и реакция на предмет визуальной поэзии у большинства исследователей в своих модальностях остается похожей на позиции “человека-без-свитка” и “человека-со-свитком” из вышеприведенной притчи. А именно: если произведение визуальной поэзии и попадает в сферу эстетических интересов, то оно отвергается либо по причине

Дмитрий Булатов - поэт, перформер. Принимал участие в международных мультимедиа-проектах и выставках визуальной поэзии в 23 странах мира. Соредактор литературно-художественных альманахов “Запад России” и “Ойкумена” (1994-95 г.г.). Научный сотрудник Областного историко-художественного музея (г. Кенигсберг). Один из организаторов I международной выставки мэйл-арта в Кенигсберге и международной выставки “Word Theatre” (Областной ист.-худ. музей, Кенигсберг, 1994-95 г.г.). Автор-составитель книги “Экспериментальная поэзия. Избранные статьи” (1996 г.). Опубликовал в России, Германии, Франции и на Украине ряд статей, посвященных различным аспектам современной экспериментальной поэзии. Член Союза Литераторов России. Подробнее об авторе см. био-биографические данные участника.



Письменные принадлежности жрецов времени XII династии. В центре - совместное письмо трех жрецов, исполнявших погребальный обряд.



Рабан Маур. De laudibus sanctae crucis. Рукопись. 814 г.

не институциональной принадлежности исследователя, либо по причине “сформированного списка”. Последняя позиция – совсем в духе нашего постяутентичного времени, времени всего знаемого, ставшего и открытого. Она не так уж плоха, как может показаться с первого взгляда, хотя бы потому, что успешно обеспечивает трансляцию некоторых заданных идей. Но, с другой стороны, очевидно, что названная позиция не обладает инновационным инструментарием. Подобная дилемма в исследовательских модальностях подхода порождает массу недоразумений, недоговореностей и противостояний. Особенно когда это касается такой хрупкой и болезненной области как визуальная поэзия, где любое напряжение в теоретическом плане грозит перерасти в идеологический контекст, а значит приписать ей позитивные, твердые, эксплицитные, короче говоря, научные характеристики.

Пока нечто, называемое нами институциональным телом (речь здесь может вестись о поэзии, об изобразительных искусствах – не

важно) и представляющее разделляемый большинством и общеупотребительный культурный код, ведет себя самым обычным образом (транслируется в виде традиций и т.д.), проблем, связанных с инновативностью, дифференциацией и презентативностью не возникает. Константы культурных ситуаций в силу своей привычности могут оставаться незамеченными и поэтому не доставляют никаких проблем. Но как только, в силу тех или иных причин, возникают некоторые параллельные (м.б. граничные) течения, обладающие более или менее обозначенным и обоснованным набором стилистических признаков, борющиеся за приоритетное положение, само институциональное тело выдвигает из своей среды людей, волей-неволей вынужденных решать, какую именно платформу, расширительную основу следует избрать для устранения подобных противоречий и на какие компромиссы следует пойти для обеспечения дальнейшего его функционирования. Может быть, здесь уже сказывается негативный опыт институционального развития

культуры - достаточно показателен пример, какие последствия для нее имела быстрая девальвация салонного искусства конца XIX века и замена его произведениями параллельно работавших импрессионистов [2].

Что же касается собственно институциональных тел, то, по мнению многочисленных наблюдателей, им свойственна "перманентно-критическая фаза", о которой мы слышим с самого рождения. Так, еще Аполлинер отзывался о XIX веке как "истерзанном" и "полном противоречий" - образ, особенно пугающий в сравнении с предыдущим "золотым" веком, отличающимся ярко выраженным (прочитаем по-другому - сфокусированным) постоянством вкуса. Между тем, двадцатый век еще более ошеломил нас сверхбыстрым появлением разных путей зарождения и существования того, что принято ныне именовать "экспериментальным" или "новым" искусством. Разумеется, термин "новое" в контексте истории искусства XX века уже не может претендовать ни на что другое, кроме как на архивную терминологичность, иначе подобная претенциозность в свете известной критики была бы попросту непростительной. Дело в другом: авторы, устраняющие противоречия между каким-либо

институциональным телом и граничным явлением, по логике событий должны это граничное выявить, т.е. придать этому значение, другими словами, дифференцировать в сравнении, таким образом выстроив "новую" иерархию, вознесясь на ней к вершинам Олимпа подобно Беллерофонту. Что, собственно, и происходит сейчас визуальной поэзии. Значительно отстав (за редчайшим исключением) от мировых и европейских аналогов в силу известных причин, этот дискурс нынче заметно активизировался благодаря снятию информационной блокады и возникшего после этого феномена просвещения. Первый корпус отечественных публикаций подобного рода уже позволяет говорить собственно о концепциях, т.е. об оформленности в понятиях. До этого времени скончее можно было говорить о парадигмах, нежели концепциях, имея в виду под парадигмой некую форму рациональности, когда многие положения и идеи, лежащие в основе той или иной практики, не являются отрефлексированными. Поэтому станет понятным избрание нами модальности подхода, обозначенной выше как "человек-со-свитком", с той лишь разницей, что "свиток" визуальной поэзии пока не институционализирован, а желания выстраивать "новую" иерархию не возникает по причинам, которые, возможно, станут очевидными позже. Кроме того, подобный путь позволит нелишний раз ввести историческое поле понятий и проследить механизм возникновения псевдо-дихотомий (в контексте "визуальности"), а следовательно и осуществить попытки ихнейтрализации.

Воспользуемся для этого вполне конкретным представлением о визуальной поэзии, которое определяется онтологической схемой воспроизведения деятельности и трансляции идеи. В этой онтологии принципиальными являются два плана представленности визуальной поэзии (см. рис. 1). Она представлена как то, что транслируется, причем трансляция, в априорном предположении, является процессом непрерывным. Сама идея здесь активизируется и начинает действовать при рождении произведения как одна из его структурных составляющих, но вместе с тем она является и каузальным агентом, существующим "до" самого произведения и дающим ему начало. Лучше

Симеон Полоцкий. Сердце. 1629-80 г.г.



Рис. 1

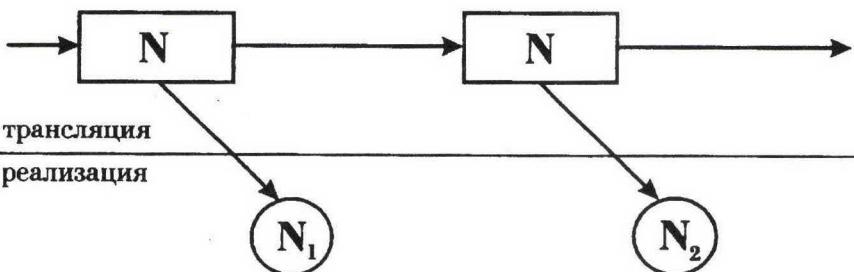


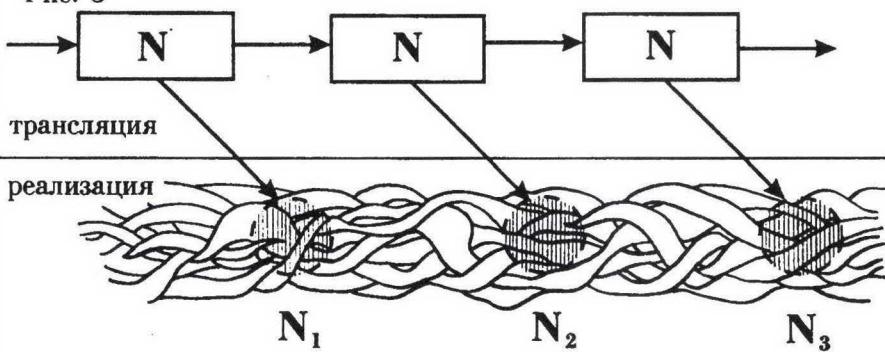
Рис. 2 Модель каузальной цепочки

сфера социальных реализаций

фигуративность процессуальность



Рис. 3



Схематические рисунки к тексту

всего про непрерывный процесс трансляции сказал Михаил Булгаков в своей литературной максиме: “Рукописи не горят”. Другими словами, определенные идеи, в том числе и идея визуальной поэзии, существуют вечно неизменном виде. Притом то, что, например, Платона каждое поколение философов понимает по-разному, в соответствии с предрассудками своего времени, имеет отношение не к идеям Платона, а только к заблуждениям философов в пространстве коммуникации. И если в данном тексте появляются какие-либо искажения идеи визуальной поэзии, то по большому счету это не наносит ущерба самой идеи как таковой.

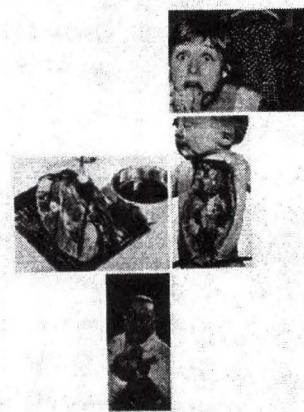
Кроме отношения трансляции, существует еще отношение реализации как второй план существования визуальной поэзии. Через отношение или процесс реализации объекты и явления визуальной поэзии переносятся из пространства умопостигаемого в пространство измеряемого или пространство социальных реализаций. Рассмотрим подробнее это пространство социальных реализаций на примере некоторых (из большого количества существующих) предикативных единиц визуально-поэтического контекста. Описывая генеалогическое древо визуальной поэзии, адепты исторического введения понятия ссылаются, в числе прочих, на Шумерское и Вавилонское силлабическое письмо, критские пиктографические диски и печати, отмечая присущий им элемент рельефности и вводя в поэтический вокабуляр термин материала [3]. На основе хронологического вытеснения параллельных визуальных систем алфавитным финикийским письмом и одновременного развития различных типов иероглифики получает прописку в качестве предиката каллиграфичность (акцент на рукописности). Оба этих предикативных элемента (равно как и множество других) будут периодически экстрагироваться из необлагаемой налогом времени визуально-поэтической идеи, и каждый раз - в различных инвенциональных качествах. Весьма характерную, например, для конца двадцатых годов нашего столетия “инвенцию высокого материального градуса” демонстрирует Алексей Чicherin в своей книге “Кан Фун”: “Для знака Поззии годны: камни, металлы, дерево, тесто, материя, красящие вещества и пр. мн. материалы” [4]. С

возникновением же в XX веке целой эстетики ready-made использование материала в визуально-поэтическом контексте становится столь развернутым, что сама идея вообще перестает продуцировать “материальный” дискурс в качестве авторского, который до этого какому-либо поэту (художнику) представлялся во внутренней очевидности в качестве индивидуального [5].

Затем, продолжая тему предикативных единиц визуально-поэтического контекста, в линейной последовательности замкнутых периодов вводится единица фигурности (*vers figures* в различных вариациях), с трактовкой характерной для этих произведений изобразительности как “развития гармонии формы и содержания” [6]. Здесь “фигурируют” авторы, чьи имена и произведения так или иначе оказались задействованы в культурной памяти социальных реализаций визуальной поэзии: Симмий из Родоса (IV в. до н.э.), Феокрит (300 г. до н.э.), Дозиад Критский (150 г. до н.э.) и др. Визуализация их произведений достигалась за счет придания стихам фигурной формы - наиболее показательны в этом отношении работы Симмия или другого греческого поэта - Акафалоса [7]. Очередной взнос в классификацию видов сделало христианское средневековье со своей концепцией рассмотрения литеры как магической единицы. Диапазон привнесенного содержания у стихотворений, состоящих из нескольких букв и цифр был действительно велик: от средоточия колдовства (“ABRACADABRA”) до смиренного выражения Божьей воли. Несмотря на “идейные расхождения” эти произведения манифестировали в общем-то единые формальные элементы - конкретность и математичность, в меньшей степени - минималистичность. В это же время существовали и авторы, для которых излюбленным приемом стихотворчества являлась компилияция текста и изображения. Наиболее значительным из них является Теокрит (VIII век), который в текст написанных от руки на латинском языке стихов вкompоновывал декоративные украшения, “арабески”, уделяя при этом большое внимание красоте звучания стиха. Поскольку средневековые фигурные стихи обычно имели религиозное содержание и предназначались для публичного исполнения, маятник

визуально-поэтического процесса в эту пору качнулся в сторону своей фонетической составляющей, параллельно заложив в качестве предикатов леттричность и симультанность, придав таким образом существенный импульс возникновению полифонии (в т.ч. и зрительной), что и было зафиксировано одним из ранних теоретиков поэзии -майнцским епископом Рабаном Мауром [8].

Реализуя лингводарвинистскую концепцию, уже подразумевающую наличие дихотомий на уровне “традиция-новация”, авторы современных теоретических обзоров последовательно приводят примеры произведений Николо Макиавелли, Джека Тори, Публия Оптициана Порфирия, свидетельствуя об “усложнении экспериментальных задач” и переходе на “иной уровень поэтического осознания” [9]. Анализируя подобным образом очерки по истории литературы Возрождения, барокко (например, [10]) и т.д., использующие устоявшуюся стилевую периодизацию и классификацию, можно набрать множество линейных цепочек событий (напр.: хронвизуальность-эмблематичность-геральдичность, или цепочек заложенной в барокко и с тех пор широко применяемой практики замещения визуальных рядов, от беспредметности и документальности до палимпсестности), которые в своей каузальности сводимы к простой сумме отдельных частей (см. рис. 2 схемы). Та же самая картина возникает перед нами при знакомстве с историей визуальной поэзии конца XIX - начала XX века: противопоставление фигурности и леттричности, позднее – “строгое различие визуальной поэзии и визуализации стиха” [11], дихотомия граничных визуальной поэзии аудиоантимиметического и ономатопоэтического подходов, противопоставление конкретных и неоконкретных явлений, семиотических и процессуальных, вакуумизации и текстуализации и т.д и т.п. И несмотря на то, что в последние десятилетия проводится неустанная работа по упорядочению имеющейся картины (в России дискурсия пока на просвещенческом уровне), выявляющейся в ходе научных изысканий, глубинная парадигма сохранилась и продолжает сохраняться неизменной. Подобная ситуация в пространстве социальных реализаций усложняется еще и тем, что каждая преди-



Освальд Винер, Герхард Рюм. Ребенок и мир. Совместная поэма. 1958 г.

кативная единица подразумевает за собой некий набор латентных смыслов, никогда прямо не называющихся, а лишь подразумевающихся, и потому либо актуализирующихся, либо нет в сознании воспринимающих. Что же до манифестиций этих единиц, то, будучи производными интеллектуального опыта, рожденными под влиянием несметного числа перцептуальных наблюдений, они, ко всему прочему, еще и претендуют каждая на свою поэтику [12].

Нам кажется, что одним из шагов, направленных на устранение подобных искусственно обозначенных противостояний, вызванных синтагматическим сравнительно-историческим подходом, было бы обращение к гештальт-теории, получившей распространение в области современной психологии. Дело в том, что системные взаимоотношения между составляющими множества линейных цепочек (такими как каллиграфичность-фигурность или леттричность-вакуумность, рис. 2) относятся к структуре, а теория гештальтов наряду с критикой структурализма много внимания уделя-



Тамотсу Ватанабе, Руджеро Маджи, Ры Никонова, Сальваторе де Роза и другие. Коллaborационная поэма. 1988-89 г.г.

ла и продолжает уделять вопросам структуры, описывая ее с достаточной теоретической и практической точностью.

Вероятно, одно из самых радикальных изменений, произошедших в истории теоретического мышления, заключалось в переходе от атомистического представления о мире как о множестве четко очерченных предметов к представлению о мире как о поле сил, изменяющемся во времени. Известная нам, главным образом из физики, ("современная физика, химия, биология... давно требуют адекватной им литературы - нынешняя же литература по своим теоретическим основам ползает где-то на уровне Ньютона" [13]) концепция силовых полей утверждает, что силы организуются в поля, активно взаимодействуя друг с другом. Здесь же формируется и условие для развития и сохранения любого процесса или объекта - физическое разделение с одновременным повышением полевого единства. Плотные твердые тела больше не считаются основными объектами, становясь лишь контекстом, задающим границы в пространственно-временном

потоке событий; при этом они еще могут служить прочной упаковкой для других объектов [14]. В таком мире скорее правилом, нежели исключением является одновременное сосуществование разных событий. Изменчивость предстает как явление более нормальное, чем постоянство, а вероятность встретить линейную последовательность неразмытых единиц крайне мала.

Методологию для подобного подхода дает теория гештальтов, где под гештальтом подразумевается не множество отдельных элементов (см. рис. 2 схемы), а конфигурация сил, переплетение "языков", взаимодействующих в силовом поле (см. рис. 3 схемы). Оговоримся, что в качестве предикативных единиц гештальта будут выступать различные "языки" - своеобразные, однако нормальные для каких-то заданных условий, например, "язык фигурного", "язык конкретного", "процессуального", "вакуумного" и т.д. Интересно, что на каком-то уровне, например, русский язык теряет свои "национальные амбиции" и плавно приобретает черты названных, становясь интерак-

тивным *rag excellence*. Таким, по сути дела, является большинство “языков”, использующихся в современной визуальной поэзии и в гра-ничящих с ней акционных и сонорных направлениях. Продолжая эту тему, можно выйти на рассуждения о некоем поле сознания, отражающемся в пространстве социальных реализаций в виде гештальта “языков”. А это позволит нам со всей ясностью и конкретностью нарисовать образ современного поэта, имеющего дело уже не с абстрактной сферой возможностей поэтической речи (художественных техник), а с конкретными формами человеческого СОЗНАНИЯ, от умения работать с которыми будет зависеть его право называть себя адекватным художественной ситуации сегодняшнего и завтрашнего дня...

Поскольку данный подход имеет дело со структурой, ему удается избавиться от многих псевдодихотомий. Например, традиция и инновация несовместимы лишь до тех пор, пока тело социальных реализаций визуальной поэзии определяется как сумма частей (или опосредованных через авторов поэтик), рассматриваться условия, благодаря которым структура остается без изменения, хотя между тем как в теории гештальтов могут тверждаться в качестве мифологемы теза об обеспечивающие постоянство, могут подвергаться изменению. Пункт для современного искусства чрезвычайно актуальный, ибо практически полностью снимает “инновационные” претензии, инспирированные, в частности, технической революцией, и делает возможности синтеза неограниченными [15]. Этот подход способен также предсказывать условия, при которых смена контекста влечет за собой модификацию структуры данного множества элементов. Например, если рассматривать, с одной стороны, способ, которым сам визуальный поэт рассматривает свою работу, а с другой стороны - отличающуюся от задуманной социальную реализацию, которую обнаруживает данная работа в контексте целого периода, то между ними не будет необходимого противоречия. Также не будет неожиданностью, если какое-то произведение будет облечено в иную форму социальной реализации - в ситуации, когда мы рассматриваем эту реализацию как

поэта. Здесь, кстати, начинает в полную мощь звучать актуальная до сих пор идея NOISM'a или NEOISM'a (в русском языке есть более радикализованный аналог - ничевчество), как расчет с помощью одной из безграничного количества “языковых” практик, направленных на взаимоприравниваемость отношений посредством функционально-художественных уравнений. Подобное “ничевчество” в любой “языковой” системе, и вместе с этим, невозможность вписаться окончательно ни в одну из них, заставляет автора заниматься постоянным преодолением материала, наряду с плавным дрейфом из одной “языковой” системы в другую...

Теория гештальта показывает также, что методологическое различие личного и группового ложно. Индивидуальная поэтика воспринимается только как структура, а последняя не зависит от количества ситуаций, с которыми она соотносится. Интерпретировать отдельно взятое визуально-поэтическое произведение - значит исследовать структуру стиля, а эта процедура ничем не отличается от эстетического направления какой-либо группы - произведений или самих поэтов. Таким образом окончательно подсами средства, обеспечивающие постоянство, тверждается в качестве мифологемы теза об авторской индивидуальности, оригинальности, аутентичности и прочей тому подобной идентичности [16]. Поэтому неудивительно, что сигнатура, этот рудимент былого “авторского” мифа, зачастую используется в произведениях визуальной поэзии в качестве декорэлемента (или вообще - самоценной работы). Тут не может не возникнуть вопрос о фальсификации - однако он разрешается довольно оригинальным образом: многочисленные выставки тавто- и пластика, художественного цитирования и симуляции, само направление “искусства присвоения” (апроприарт) освободило от возможных выяснений отношений как авторов, так и кураторов, оставив коммерческих агентов и искусствоведов-экспертов в довольно двусмысленном положении...

В итоге тело социальных реализаций визуальной поэзии можно представить в виде целостной гештальт-структуры, составленной из тех или иных предикативных единиц-



Мозговая клетка #304. Совместная работа 55 авторов. Проект, дизайн Риосуке Коэна. 1994 г.

компонентов. При этом важно акцентировать внимание на том, что представленные на рис. 3 схемы объекты - это не отдельные произведения различных направлений визуальной поэзии и не множество таковых, а составные части произведений; свойства, а не предметы. Если мы будем интерпретировать такие

"языковые" свойства не просто как вторичные признаки понятий типа "конкретная поэзия" - "фигурная поэзия" - "вакуумная поэзия" и т.д., а как составляющие исторического процесса трансляции визуально-поэтической идеи, то как раз и придем к предлагаемой здесь концепции.

Примечания и литература:

- [1]. Сравн.: "... тотемическая еда устанавливает смежность границ, но только чтобы сделать возможным сопоставление, рассчитываемый результат которого -утвердить различия". Клод Леви-Стросс. Первобытное мышление. Издательство "Республика". Москва, 1994 г. - (291)
- [2]. Подробнее см. Б. Грайс "Утопия и обмен". Издательство ЗНАК. Москва, 1993 г. - (187)
- [3]. Dick Higgins. Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature. Albany, NY: State University of New York Press, 1987 - (4, 19)
- [4]. Чичерин Алексей. Кан-Фун. Москва, 1926 г. - (12)
- [5]. Весьма показательно, что еще в серии своих рукodelьных книг (1930-50 г.г.) Алексей Крученых от манифестации замены цветовизуальной фактурой поэтического текста уже перешел к прилежно пронумерованному складированию "готового" материала - от акварелей и автографов художников и поэтов до фотографий, различных наклеек, тряпочек и т.д. См. Альбом А.Крученых - ЦГАЛИ, ф. 1334, оп.1 ед.хр. 1085.
- [6]. Микола Сорока. Зорова поезія: традиційний авангард чи авантгардова традиція? Часопис "Україна" N13 (1994) - (20)
- [7]. Тогда же получила развитие в визуально-поэтической практике и идея глоссографии (от греч. *glossa* - непонятное слово + *grapho* - пишу, черчу, рисую). Сравн. с русским будет-лянским ЗАУМЬ.
- [8]. Guillermo Deisler, Jorg Kowalski. Wort-BILD. Visuelle Poesie in DDR. Mitteldeutscher Verlag. Halle-Leipzig, 1990 - (139)
- [9]. Лантош Иштван. Очерк по истории каллиграфии. Журнал "График". Будапешт, 1981 г. - (52)
- [10]. Jeremy Adler und Ulrich Ernst. Text und Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Wolfenbuttel, 1987
- [11]. Сигей Сергей. Краткая история визуальной поэзии в России. Журнал "Воум" 1(2). Калуга, 1992 г. - (29)
- [12]. Характерный пример - манифестации 1956-1972 г.г. бразильских визуальных поэтов. Билхаринхо Гуидо. Бразилия: экспериментальные процессы в новой поэзии. В книге: Экспериментальная поэзия. Избранные статьи. Симплиций. Кенигсберг-Мальборк, 1996 г. - (84)
- [13]. Ры Никонова-Таршиц. Экология пазухи. В книге: Экспериментальная поэзия. Избранные статьи. Симплиций. Кенигсберг-Мальборк, 1996 г. - (184)
- [14]. Сравн.: "Понятие поля в будущем станет для языковедов столь же необходимым, как и для нас, психологов..." К.Бюлер. Структурная модель языка. В кн. Звягинцев В.А. История языкоznания XIX - XX вв. в очерках и извлечениях. ч.II., Просвещение. Москва, 1965 г. - (37)
- [15]. В 80-90-х годах перформировался целый сонм техн.направлений, индивидуально претендующих на свою поэтику, например: cyberspace, digital processing, telepresence, computed animation, expert systems, electronic photography, fractal geometry, non-linear dynamics, neural networks, complexity и т.д.
- [16]. Что и породило устойчивые тенденции к созданию интеграционных и коллaborационных визуально-поэтических работ. В зависимости от игровых ситуаций одно произведение может насчитывать от двух до сотни авторов.

Основной раздел антологии “Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы” включает в себя произведения 116 авторов из 22 стран мира, авторов, на сегодняшний день работающих в различных областях современной экспериментальной поэзии. Материал этот в достаточной степени неоднороден и заключает в себе работы плоскостного плана (рисунки, коллажи, компьютерную графику, фотографии, ксерокс-, факс-поэмы и т.д.), объектные поэмы (собственно объектные произведения, бук-арт-, лэнд-арт-, боди-арт-поэмы и т.д.) и фотографии акционных поэтов. Все они описаны со всеми своими особенностями по единому принципу (название, год, техника, размер в см.). В отдельных случаях некоторые данные по работам опускались по просьбе авторов произведений. Кроме того, составитель счел необходимым поместить в настоящем издании краткие биографические справки авторов и их фото. При этом биографии поэтов и художников составлены не по общепринятым нормам, а применительно к задачам настоящего издания. Помимо необходимых сведений о дате и месте рождения, странах рождения и проживания того или иного поэта, его образовании и художественной деятельности, в биографиях также указаны выпущенные им основные книги или издания, в которых он принимал участие, некоторые основные выставки последних лет, где экспонировались его работы, международные фестивали и чтения, теоретические публикации и т.д. При этом следует иметь в виду, что публикуемые биографии поэтов имеют смысл не только узкофакторический, но и общекультурный: знакомясь с биографиями поэтов можно получить примерное представление о состоянии сегодняшней экспериментальной поэзии мира, о ее целях и задачах, основных событиях и общих тенденциях. В целях упрощения обработки информации давляющее большинство названий книг, выставок и художественных событий дано на языке автора конкретного материала. Все авторские блоки (биография, фото автора, визуально-поэтические произведения) в настоящей антологии расположены в алфавитном порядке (русский алфавит). Все материалы визуально-поэтического, информационного и т.д. планов получены от авторов специально для настоящего издания и являются экспозиционной частью Архива Эксцентрикованного Искусства (Кенигсберг, Россия).

The main part of the anthology “A Point of View. Visual Poetry: The 90s” includes works by one hundred and sixteen authors from twenty two countries of the world, the authors at present working in various spheres of modern experimental poetry. This heterogeneous material contains works of plane plan (drawings, collages, computer graphics, photographs, xerox- and fax-poems), object poems (object works proper, book-, land- and body-art poems) and photographs of action poems. All of them with all their peculiarities are described according to one principle (title, year, technique, size in cm.). In addition, the editor considered it necessary to publish in this edition short biographies of the authors and their photographs. Moreover, the biographies of poets and artists are compiled not according to the generally accepted norms, but to the targets of the edition. Apart from the information concerning date and place of birth, countries of birth and residence of this or that poet, his education and art activity, basic books published by him or books he participated in, some recent exhibitions where his works were exposed, international festivals, readings and theoretical publications are also mentioned in the biographies. It is also important to take into consideration that the published poets' biographies have not only a limited factual meaning, but also general cultural one: investigating the poets' biographies one can have a rough idea about the state of modern experimental poetry of the world, its goals and tasks, main events and general tendencies. To simplify processing of information, the overwhelming majority of the titles of books, exhibitions and art events are published in mother tongue of authors. All authors' blocs (biography, photograph, visual and poetical works) in the anthology are given in the alphabetical order (Cyrillic alphabet). All visual, poetical and informational materials were sent by the authors specially for this edition and are an exposed part of the Eccentred Art Archive (Koenigsberg, Russia).

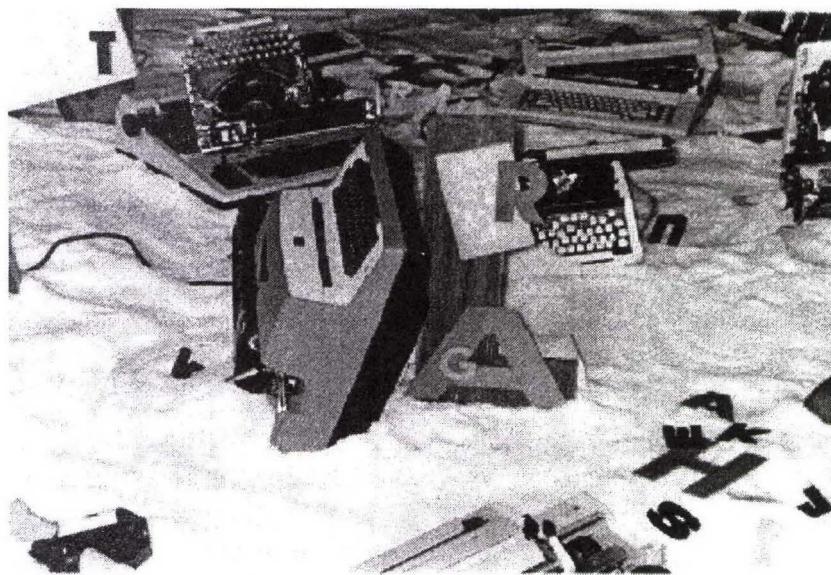
Фернандо Агуяр, Португалия (р.1956 г., Лиссабон, Португалия)
Fernando Aguiar, Portugal

поэт, художник, перформер, организатор выставок. Автор семи книг визуальной поэзии, в том числе: "Poemas + OU - Histo(e)gricos" (Лиссабон, 1974 г.), "O Dedo" (Лиссабон, 1981 г.), "Rede de canalizacao" (Алмада, 1987 г.), "Minimal Poems" (Зиген, 1994 г.), "Indicis" (Барселона, 1995 г.) и др. Автор-составитель пяти антологий современной визуальной поэзии Португалии: "Poemografias - Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa" (совместно с П. Пестана, Лиссабон, 1985 г.), "1 Festival Internacional de Poesia viva" (Лиссабон, 1987 г.), "Concreta. Experimental. Visual - Poesia Portuguesa 1959-1989" (совместно с Г. Сильва, Лиссабон, 1989 г.), "Visuelle Poesie aus Portugal" (Зиген, 1990 г.), "Poesia Experimental Portuguesa dels 90" (Барселона, 1994 г.). Автор более



двадцати персональных выставок визуальной поэзии и более пятидесяти выступлений на различных фестивалях экспериментальной поэзии в Когольене, Фигейра-да-Фош, Пенсаколе, Будапеште, Мехико, Квебеке, Парме, Люблине, Болонье, Марселе, Барселоне и мн.др. Организатор восьми международных выставок визуальной поэзии (экспонир.: Португалия, Франция, Италия, Мексика), в том числе "1 Festival Internacional de Poesia Viva" (Фигейра-да-Фош, 1987 г.), "Concreta. Experimental. Visual - Poesia Portuguesa 1959-1989" (Болонья, 1989 г.) и мн. др. Автор многочисленных публикаций в журналах, каталогах, антологиях визуальной поэзии, в том числе: "Signos Corrosivos" (Мехико), "Meaning Meaning" (Лондон), "Innovations 1" (США), "Manoeuvres" (Квебек), "Creatures" (Алкой), "Earth Age, Plastic Age... Age" (Милан), "Catalogo da Produsao Poetica Impressa dos anos 90" (Рио-де-Жанейро) и мн. др. Участник более двухсот коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии, видеоарта, фотографии, живописи и инсталляции. Некоторые выставки последних лет: "III Bienal Internacional de Poesia Visual" (Мехико, 1990 г.), "Visualog 3" (Сен-Льюис, 1990 г.), "Визуальная поэзия" (Ейск, 1990 г.), "IV Bienal Internacional De Poesia Visual" (Мадрид, 1992 г.), "Visual Poetry 1985-1995" (Кестхей, 1995 г.), "The St. Kilda Writers Festival / International Visual Poetry Exhibition" (Мельбурн, 1996 г.). Живет и работает в Лиссабоне (Португалия).

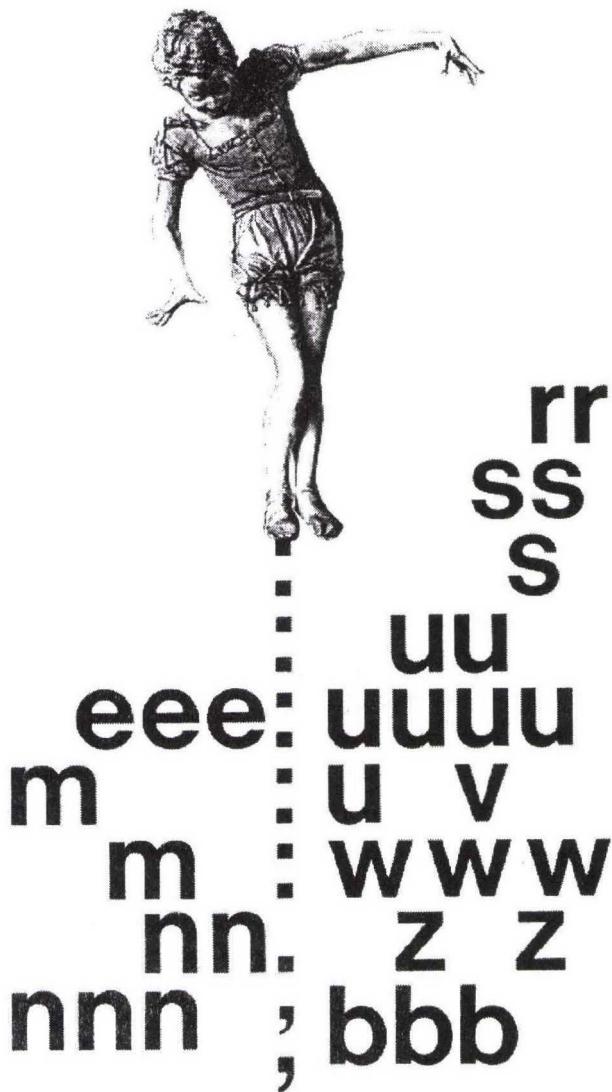
Фернандо Агуяр
 Fernando Aguiar



Искусство письма. Романс.
Музей Фостеля. Лиссабон, 1996 г.



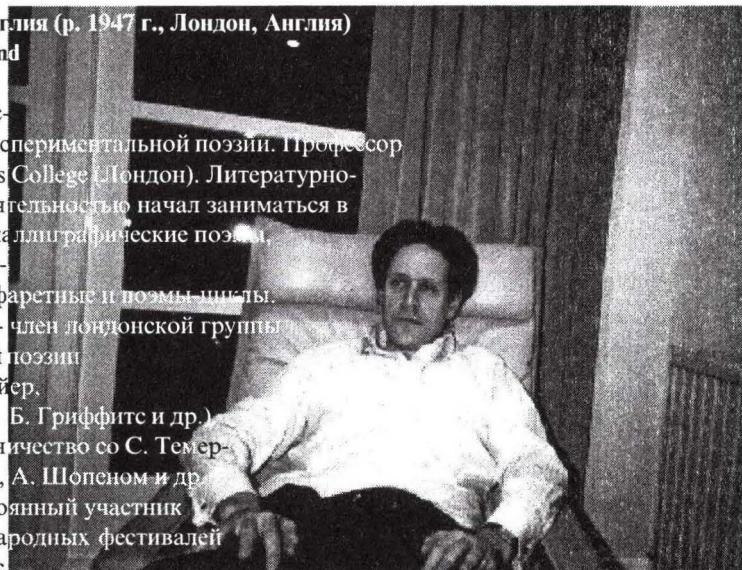
Без названия. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Без названия. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21

Джереми Адлер, Англия (р. 1947 г., Лондон, Англия)
Jeremy Adler, England

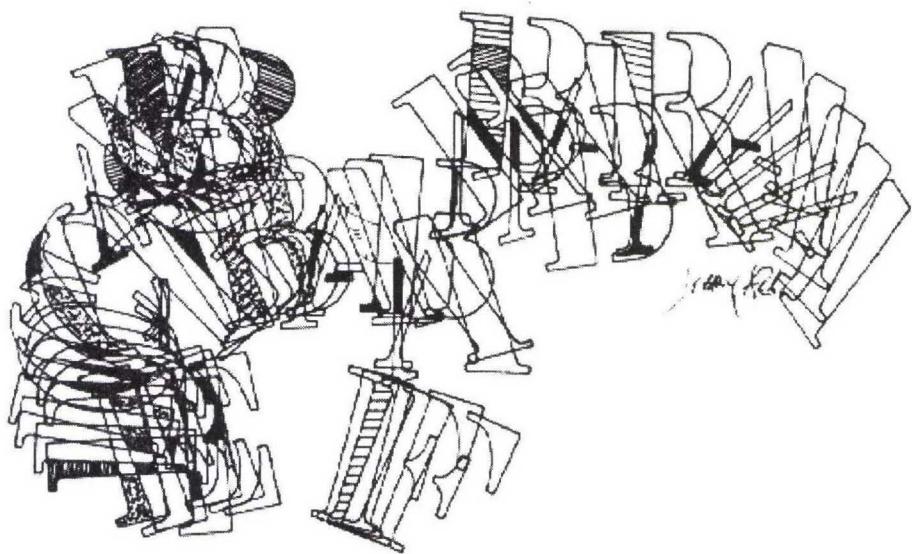
поэт, перформер, историк и теоретик экспериментальной поэзии. Профессор германистики King's College (Лондон). Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в 1966 году - первые каллиграфические поэзии, несколько позже - фигуралистические, трафаретные и поэмы-шифры. С 1969 по 1978 год - член лондонской группы экспериментальной поэзии (Б. Коббинг, П. Майер, К. Чик, Л. Аpton, Б. Гриффитс и др.). Творческое сотрудничество со С. Темерсоном, Х. Майером, А. Шопеном и др. 1974-78 годы - постоянный участник различных Международных фестивалей сонорной поэзии с



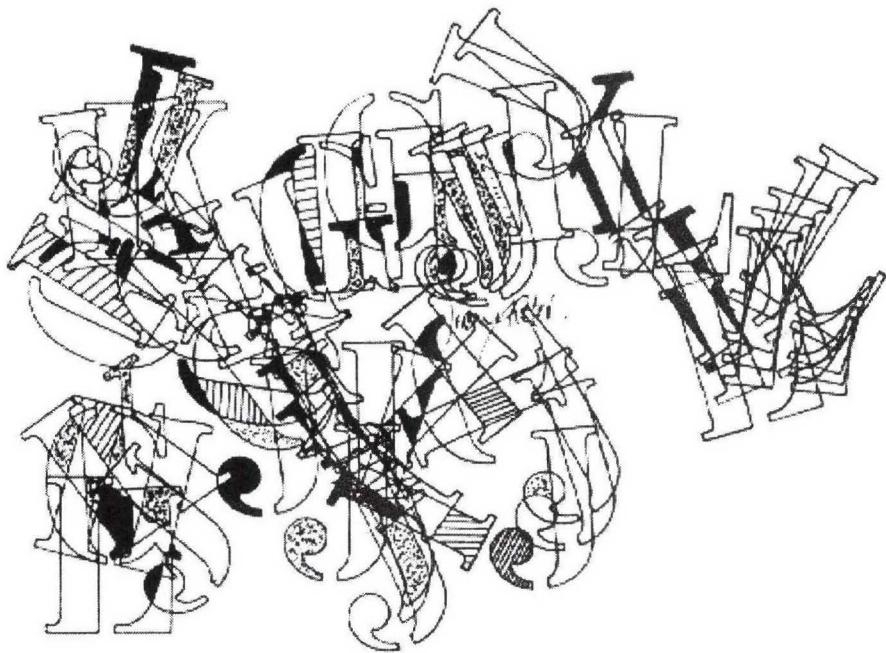
перформ- и аудиопрограммами. С 1969 года творческие контакты с представителями германской и австрийской школ конкретной поэзии - Х. Хейсенбюттелем, Х. Майером,

Ф. Моном, Г. Рюном и Э. Яндлем. С начала семидесятых годов - редактор визуально-поэтического журнала "A. An envelope Magazine of Visual Poetry". Автор и организатор (совместно с У. Эрнстом) выставки "Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne" (Вульфенбюттель - Бонн - Цюрих, 1987-89 г.г.). Автор многочисленных экспериментально-поэтических книг, публикаций, в том числе: "Alphabox" (1973 г.), "Alphabet Music" (1974 г.), "Fragments Towards the City" (совместно с Б. Коббингом, 1977 г.), "Vowel Jubilee" (1979 г.), "The Wedding and other Marriages" (1980 г.), "Notes from the Correspondence" (1983 г.), "The Electric Alphabet" (1986 г.), "Soap Box" (1991 г.), "At the Edge of the World" (1994 г.), "Big Skies and Little Stones" (1997 г.) и другие. С 1977 года постоянно выступает на Билефельдском коллоквиуме Новой Поэзии. Автор и участник персональных и коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии в различных странах мира, в том числе в Stedelijk Museum (Амстердам, 1974 г.), Victoria and Albert Museum (Лондон, 1979 г.), Kunstverein (Мюнхен, 1979 г.), Sammlung Sprengel (Ганновер, 1980 г.), Festival Internacional de Poesia Viva (1987 г.), Kunsthalle (Билефельд, 1996 г.), National Library (Прага, 1996 г.). Автор многочисленных научно-публицистических статей по истории визуальной и экспериментальной поэзии. Живет и работает в Лондоне (Англия).

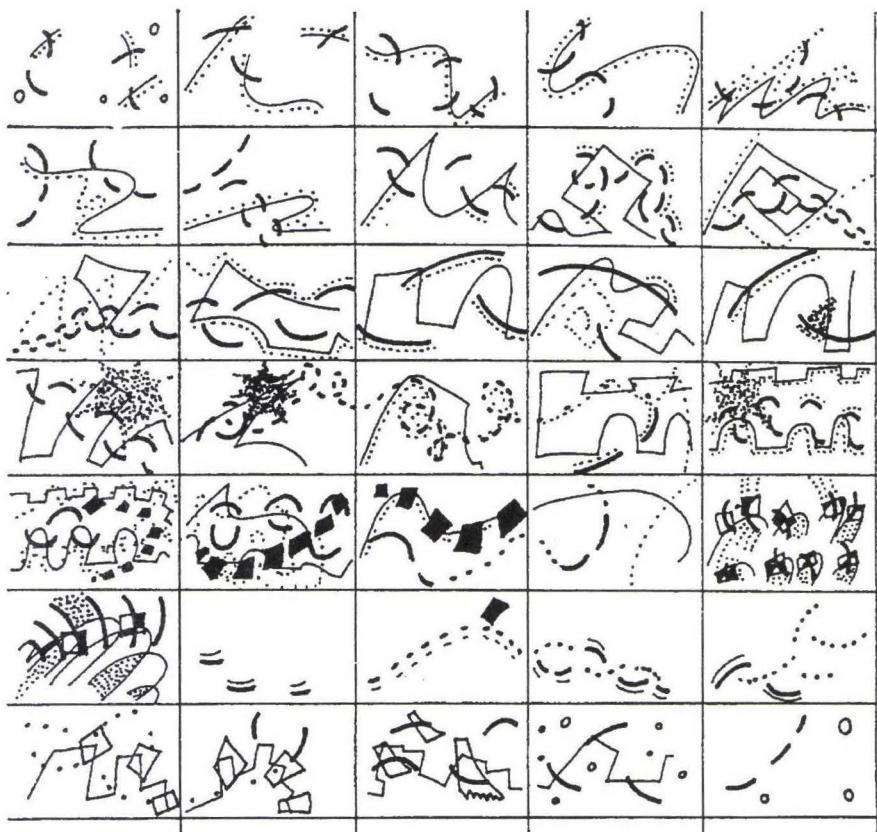
Джереми Адлер



Амстердамский квартет. Лист 1.
Бумага, офсет. печать, 13x18



Амстердамский квартет. Лист 2.
Бумага, офсет. печать, 13x18

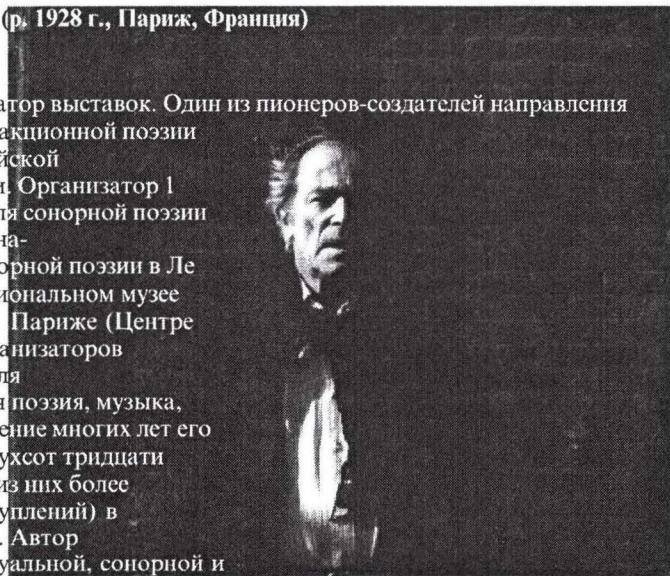


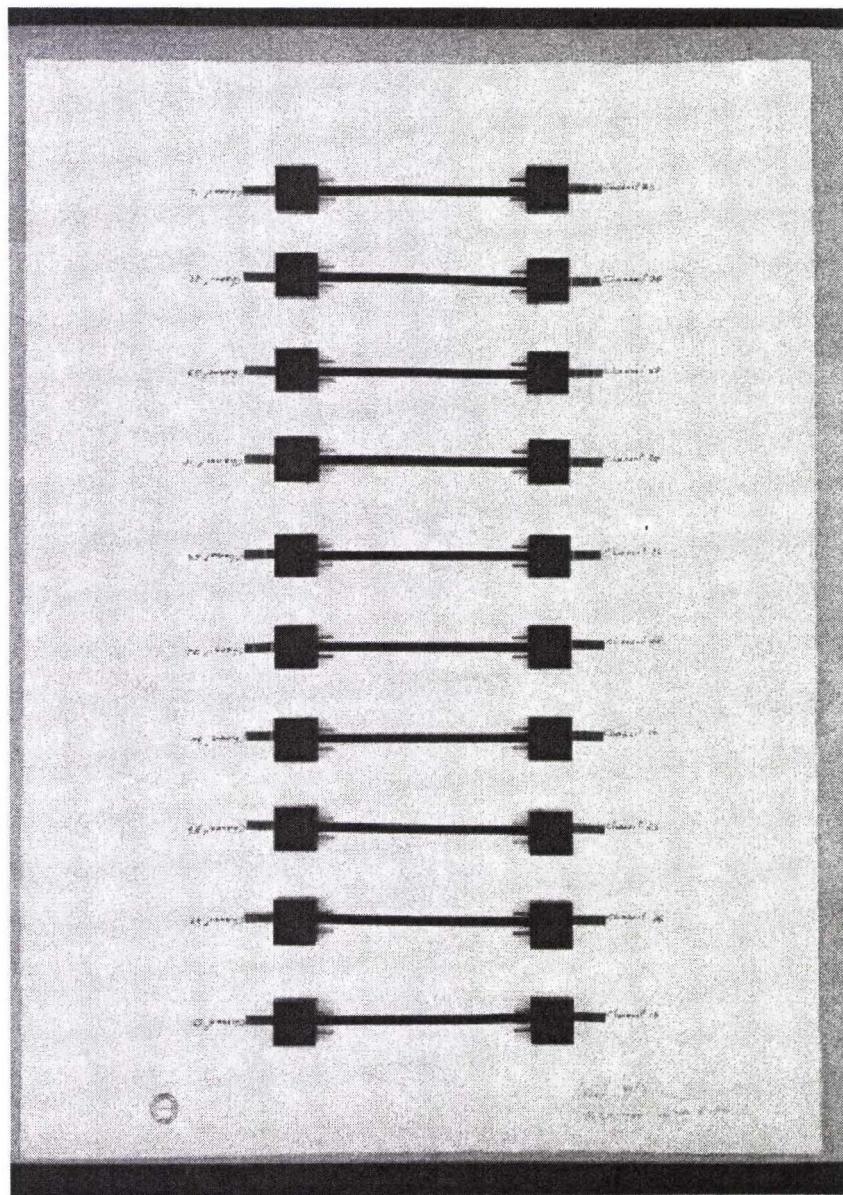
Пьяные тропы. 1989 г., бумага, офсет. печать.

Бернар Айдсик, Франция (р. 1928 г., Париж, Франция)
Bernard Heidsieck, France

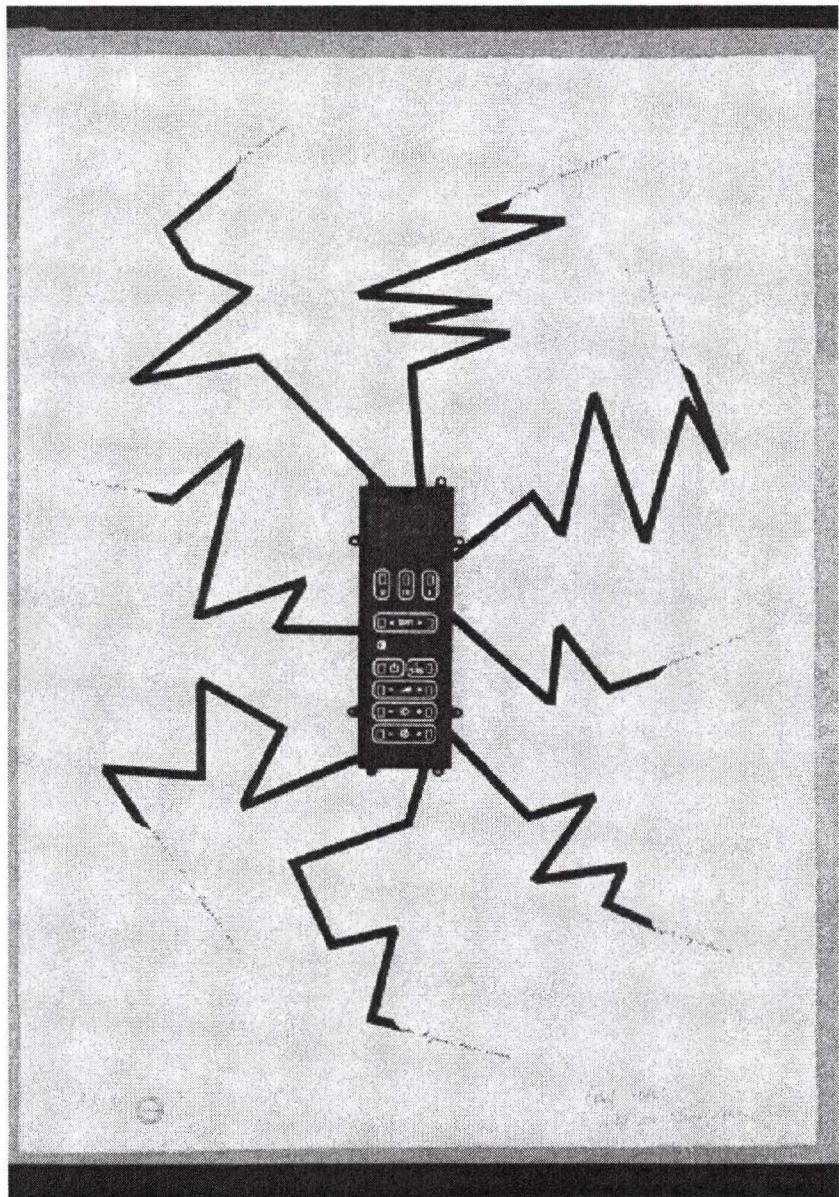
поэт, перформер, организатор выставок. Один из пионеров-создателей направления сонорной поэзии (1955 г.), акционной поэзии (1962 г.) и классик европейской экспериментальной поэзии. Организатор I Международного фестиваля сонорной поэзии в Париже (1976 г.), международных встреч-чтений сонорной поэзии в Ле Хавр, Рене, а также в Национальном музее современного искусства в Париже (Центр Ж. Помпиду). Один из организаторов международного фестиваля "Polyphonix" (современная поэзия, музыка, перформанс и т.д.) и в течение многих лет его президент. Автор более двухсот тридцати сонорных перформансов (из них более семидесяти сольных выступлений) в пятнадцати странах мира. Автор многочисленных книг визуальной, сонорной и конкретной поэзии, в том числе: "Sitot did" (1955 г.), "B2B3" (1964 г.), "Portraits - Petales" (1973 г.), "Coconade" (1975 г.), "Foules" (1975 г.), "D2+D3" (1973 г.), "Poetic Action / Poesie Sonore" (1955-75 г.г.), "Dis-mpi ton utopic" (1975 г.), "Poeme - Partition D49" (1984 г.), "Derviche / Le Robert" (1988 г.) и многих других. Стихи, тексты и сонорные поэмы Б. Айдсика изданы на более шестидесяти пластинках и кассетах в 10 странах мира, среди них: "Р puissance В" (LP, Италия), "Canal Street" (3 LP-блок, Франция), "Le Carrefour de la Chaussee d'Antin" (США) и т.д. В качестве актера и перформера снялся в нескольких художественных и документальных фильмах, в том числе: "Portrait-minute" (реж. Р. Беслон, Франция, 1968 г.), "Polyphonix 4" (Центр им. Ж. Помпиду, Франция, 1982 г.), "En attendant la troisieme guerre mondiale" (реж. Саренко, Италия, 1984 г.), "Disturbance" (реж. Г. Хилл, США, 1989 г.) и др. Автор многочисленных публикаций в различных журналах, альманахах, каталогах и антологиях конкрет- и визуальной поэзии во Франции и за рубежом. В 1991 г. - Лауреат Большой Национальной Премии Поззии (знак наибольшего признания поэта во Франции). В числе наиважнейших поэтических достижений и работ автор называет создание первых "score-поэм" (1955 г.), использование различных возможностей магнитофонной записи при поэтических чтениях, перформансах и т.д. (с 1959 г.), а также создание следующих серий: "Biopsies" (1966-69 г.г.), "Passe-partout" (1969-80 г.г.), "Derviche / Le Robert" (1978-86 г.г.), "Broath and brief encounters" (работы-в-развитии, с 1988 г.). В 1996 году Жан-Пьер Бобилло выпустил книгу "Bernard Heidsieck, poesie action" (Ed. Jean-Michel Place, в комплекте с компакт-диском "Morceaux choisis", Париж), о творчестве выдающегося французского поэта. Бернар Айдсик живет и работает в Париже (Франция).

Bernard Heidsieck
Бернар Айдсик





Лист из серии “Вписанная окружность”. 1989 г.,
шелкография, объемный коллаж. Изд. Ф. Конз.



Лист из серии “Вписанная окружность”. 1989 г.,
шелкография, объемный коллаж. Изд. Ф. Конз.

SI - LEEEENNCE

X QUI
sur-
qui X
-git
i
dé défile
détale
dé
file
ile
ni
ni nul non
dé-
ni
-ja
rien
si -
rien
nul
-LEEEENNCE

Анна Альчук, Россия (р. 1955 г., Москва, Россия)

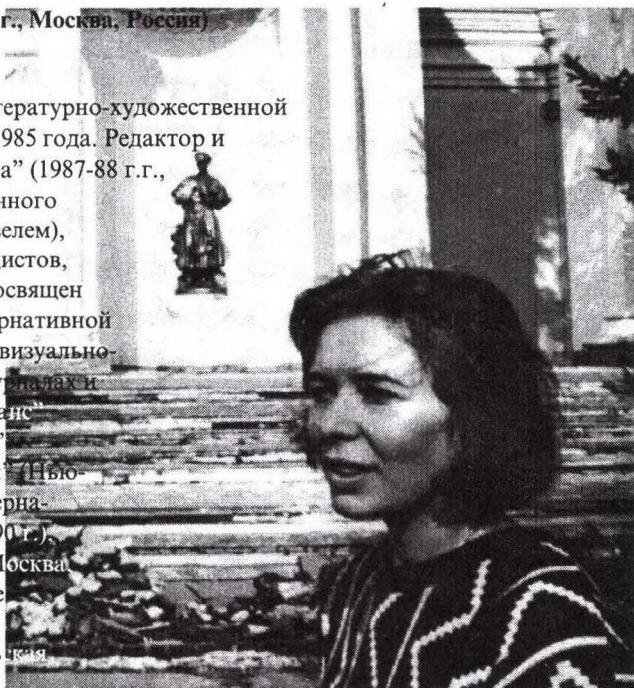
Anna Alchuck, Russia

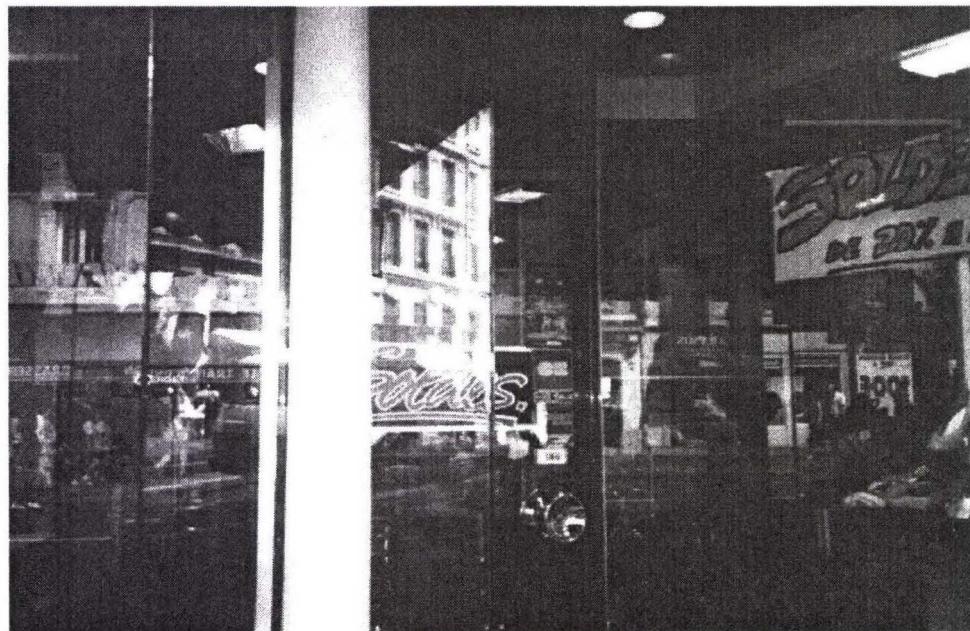
поэт, эссеист, перформер. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1985 года. Редактор и издатель журнала "Парадигма" (1987-88 г.г., при Клубе "История современного искусства", совместно с Г. Цвелем), "МДП" (при Клубе Авангардистов, Москва), выпуск "МДП-2" посвящен вопросам визуальной и альтернативной поэзии. Автор поэтических и визуально-поэтических публикаций в журналах и альманахах, в т.ч. "Транспонанс" (Ейск, 1985-89 г.г.), "Группа" (Мюнхен, 1989 г.), "Черновик" (Нью-Йорк, 1990 г.), "Русская альтернативная поэтика" (Москва, 1990 г.), "Декоративное искусство" (Москва 1991 г.), "Новое литературное обозрение" (Москва, 1995 г.),

"Уральская новь"

(Челябинск, 1996 г.) и т.д. Автор серии статей по современной литературе и искусству, опубликованных в России и за рубежом, среди них: "Родник" (Рига, 1990 г.), "Декоративное искусство" (Москва, 1991 г.), "A Chicken is no Bird" (каталог, Амстердам, 1991 г.), "Постфотография" (Москва, 1994 г.), "Иностранная литература" (Москва, 1996 г.), а также рецензий на книги и художественные выставки в "Независимой газете", "Коммерсант-Daily", "Московской правде", журналах "Огонек", "Иностранная литература" (Москва, 1995-96 г.г.). Автор книг стихов: "Двенадцать ритмических пауз" (Изд. Е. Пахомовой, Москва, 1994 г.), "СОВ СЕМЬ" (Изд. Е. Пахомовой, Москва, 1994 г.), а также сборника "Рама. Перформансы" (в соавторстве с М. Рыклиным, Obscurī Virī, Москва, 1994 г.). Автор персональных (1994-95 г.г.) и коллективных выставок в Москве и С.-Петербурге, в том числе "Book-Art" (Москва, 1991 г.), "Сердца четырех" (Москва, 1992 г.), "Девичья игрушка" (С.-Петербург, 1994 г.), "Двойная игра" (С.-Петербург - Москва, 1995 г.), "Ратификация иллюзии" (Москва, 1995 г.), "Отчет (Работница 2)" (Москва, 1995 г.), а также серии перформансов и поэтических чтений. В 1992-93 г.г. - чтение курса лекций о современной русской литературе, изобразительном искусстве, фотографии в Корнельском Университете (Жинивский и Итакский колледж, штат Нью-Йорк, США). Живет и работает в Москве (Россия).

Анна Альчук





2.
спасиБо(г)де Ты(?)

3.
грибыть или не
быть
вотвчем В рос
т
спор

4.
ИС купля
ТЬ
продажа

12.
РЕАЛЬНОСТЬ
не сон (ли?)ст
(белый)
наст
ось льна
сталь рельс
лень ласт
тон рас
нос ста
рот сот
лес сел
стан лань
НОЛЬ

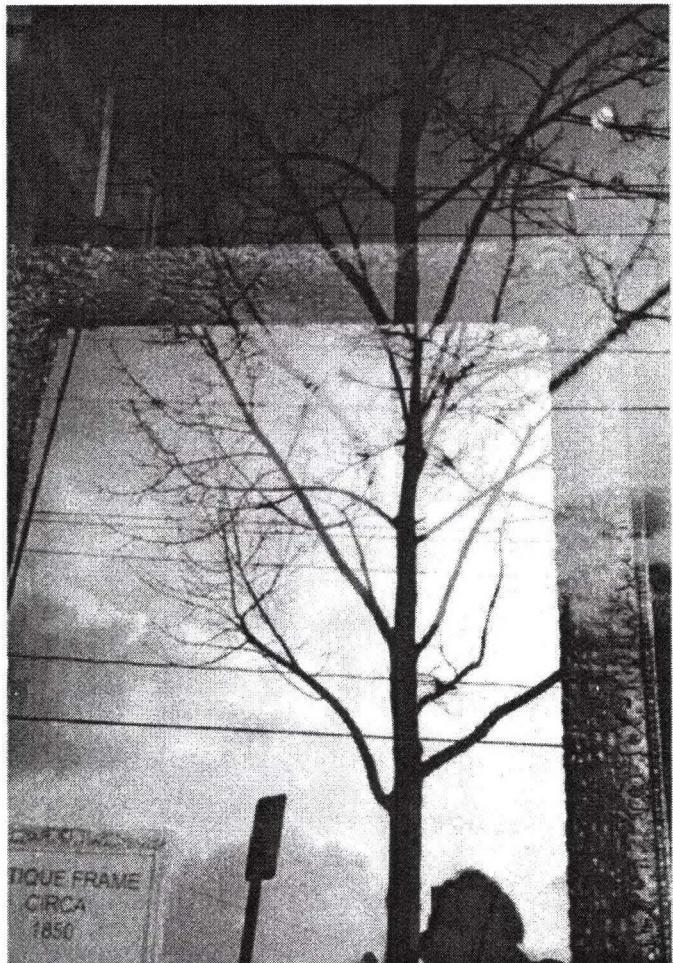


Фото А. Альчук. Итака, 1993 г.,
стихотворения из цикла "ОВОЛС".

aaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaa

чччччччччччч
чччччччччччч
чччччччччччч
чччччччччччч
чччччччччччч
чччччччччччч
чччччччччччч
чччччччччччч
чччччччччччч
чччччччччччч

ГГГГГГГГГГГГГГГ
ГГГГГГГГГГГГГГГ
ГГГГГГГГГГГГГГГ
ГГГГГГГГГГГГГГГ
ГГГГГГГГГГГГГГГ
ГГГГГГГГГГГГГГГ
ГГГГГГГГГГГГГГГ
ГГГГГГГГГГГГГГГ
ГГГГГГГГГГГГГГГ
ГГГГГГГГГГГГГГГ

ОООООООООООО
ОООООООООООО
ОООООООООООО
ОООООООООООО
ОООООООООООО
ОООООООООООО
ОООООООООООО
ОООООООООООО
ОООООООООООО
ОООООООООООО

ПППППППППППП
ПППППППППППП
ПППППППППППП
ПППППППППППП
ПППППППППППП
ПППППППППППП
ПППППППППППП
ПППППППППППП
ПППППППППППП
ПППППППППППП

ММММММММММ
ММММММММММ
ММММММММММ
ММММММММММ
ММММММММММ
ММММММММММ
ММММММММММ
ММММММММММ
ММММММММММ
ММММММММММ

**Хартмут Андрючук, Германия (р. 1951 г., Баренхайден, Германия)
Hartmut Andryczuk, Germany**

поэт, издатель, организатор выставок. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в конце 70-х годов. В 1981-86 г.г. в составе перформ-группы "Solyse" - литературные выступления "Charmante Schamanen" издание журнала "Solyse-Prospekte", где особое внимание было сосредоточено на визуальной, экспериментальной поэзии и разнообразных фототехниках. С 1987 по 1989 год - интенсивное участие в различных коллективных выставках визуальной поэзии, изготовление серии букв-артистических произведений, посвященных Велимиру Хлебникову, занятия видеолитературным творчеством. Один из видеофильмов "Mondenschau" (1990 г.) был показан в программе "Video-Expedition in the Performance World" в рамках ежегодного осеннего фестиваля в Будапеште (1995 г.). С 1989 года - работа в Сетях экспериментальной и визуальной поэзии.

организация международных выставок, среди которых: "Individuelle Alfabete" (1995 г.), "Brieffreundinnen & brieffreunde - Kollaboration arbeiten" (1995 г.), "Unikatmaschine" (1996 г.), "Erste eschatologische internationale" (1996 г.), "Kontinuierlicher Verbesserungsprozess" (1996 г.) - коммуникационные проекты, экспонируемые в различных городах Германии. Автор поэтико-теоретической концепции "космографической поэзии", ряда эссе и художественных работ на темы современной визуальной и экспериментальной поэзии. Редактор и издатель визуально-поэтического журнала "Teraz Mowie" (выпущено более двадцати номеров), специализирующегося на представлении произведений поэтов и художников, работающих в области Международной Сетевой Культуры. Основатель издательства "Hibriden-Press" (Берлин). С 1990 года - работа над палимпсест-поэмами с коммуникационными партнерами и без них. Участник многочисленных коллективных выставок экспериментальной и визуальной поэзии в Германии и за рубежом. Работы поэта и художника представлены в различных частных и государственных собраниях, в том числе: Deutsche Bucherei (Лейпциг - Франкфурт), Berliner Kunstabibliothek (Берлин), Sachsische Landesbibliothek (Дрезден), The Ruth and Marvin Sackner Archive for Visual and Concrete Poetry (Майами), Deutsches Literaturarchiv (Марбург), Universitätsbibliothek (Зиген) и др. Живет и работает в Берлине (Германия).

Хартмут Андрючук
Hartmut Andryczuk



Без названия. 1996 г.,
бумага, фломастер, 29,7x21

F U E R

B A U T

R E A M

O N T

U N D

D I E

N A T U

R I E

R T E

N A L P T

R A E U M E

Hartmut Andrychuk

19. -VIII -94



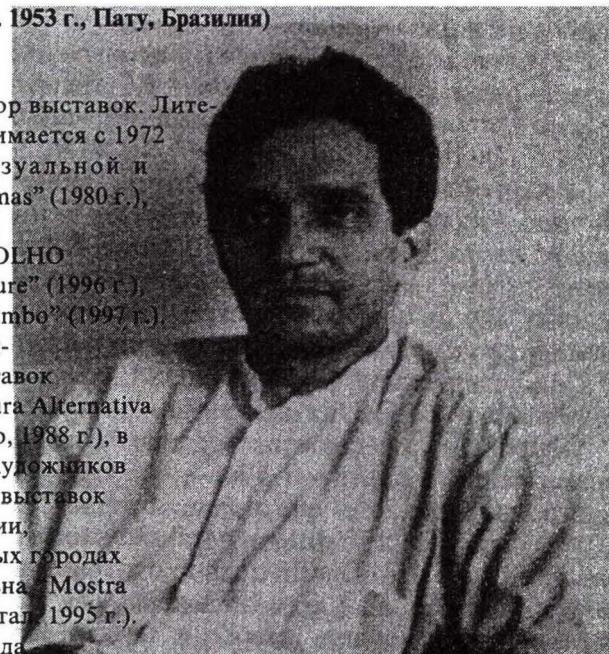
Велимиру Хлебникову. 1994 г.,
бумага, тушь, оттиски резиновых штампов, 29,7x21

Авелино де Араухо, Бразилия (р. 1953 г., Пату, Бразилия)

Avelino de Araujo, Brazil

поэт, мэйл-артист, организатор выставок. Литературной деятельностью занимается с 1972 года. Автор семи книг визуальной и конкретной поэзии: "Antropoemas" (1980 г.), "Oficina do Autor" (1985 г.), "Livro de Sonetos" (1994 г.), "O OLHO NU" (1995 г.), "Cellulose Overture" (1996 г.), "Absurdomudo" (1997 г.), "Carimbo" (1997 г.). Организатор одной из крупнейших латиноамериканских выставок современного искусства "Cultura Alternativa International" (Рио-де-Жанейро, 1988 г.), в которой приняло участие 349 художников из 34 стран. Среди нескольких выставок визуальной и конкретной поэзии, организованных им в различных городах Бразилии, наиболее значительна "Mostra Nacional de Poesia Visual" (Натал, 1995 г.).

А в е л и н о д е А р а у х о



С 1993 года редактор и издатель журналов по экспериментальной литературе "Poesine", "Scan-Bau", "Ode". Автор более двухсот публикаций в журналах, каталогах, книгах и альманахах визуальной поэзии мира, в том числе в: "Score" (США), "Doc(k)s" (Франция), "Ligne" (Австралия), "Kaldron" (США), "O Dos" (Уругвай), "Marco" (Мексика), "Industrial Sabotage" (Канада), "Shi Shi" (Япония), "Offerta Speciale" (Италия), "Sztuka Poczty" (Польша), а также бразильских "Semente", "Povis", "Blocos", "Dimensao", "CommunicARTe" и других. Участник более двухсот пятидесяти коллективных выставок экспериментальной поэзии и мэйл-арта. Автор пятнадцати персональных выставок, наиболее значительные из которых, по мнению автора: "Oficina Viva" (Ико, 1985 г.), "Seriograficos" (Натал, 1989 г.), "Brazilian Poet" (Мельбурн, 1996 г.) и др. Автор сценария и режиссер двух видеофильмов "The Queen" (1991 г.) и "The Princess" (1992 г.). Визуально-поэтические и конкрет-поэтические произведения находятся в различных государственных и частных коллекциях Бразилии, США, Германии, Венгрии, Франции, Польши, Японии и т.д. На сегодняшний день произведения Авелино де Араухо наиболее характерно представляют неоконкретные тенденции современной экспериментальной поэзии Бразилии. Автор живет и работает в Натале (Риу-Гранди-ду-Норти, Бразилия).



Потребление и разрушение. 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 22x15,8



Ежедневный сонет. 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 21,2x15,5

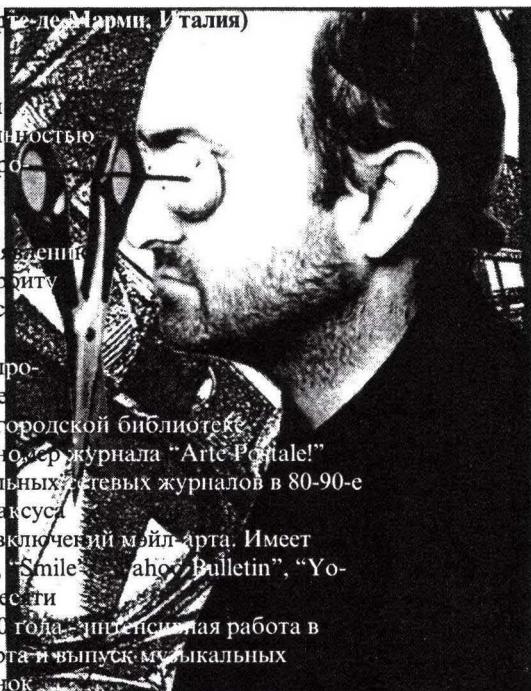


Кама Сутра II. 1994 г.,
бумага, офсет. печать, 21,4x15,7

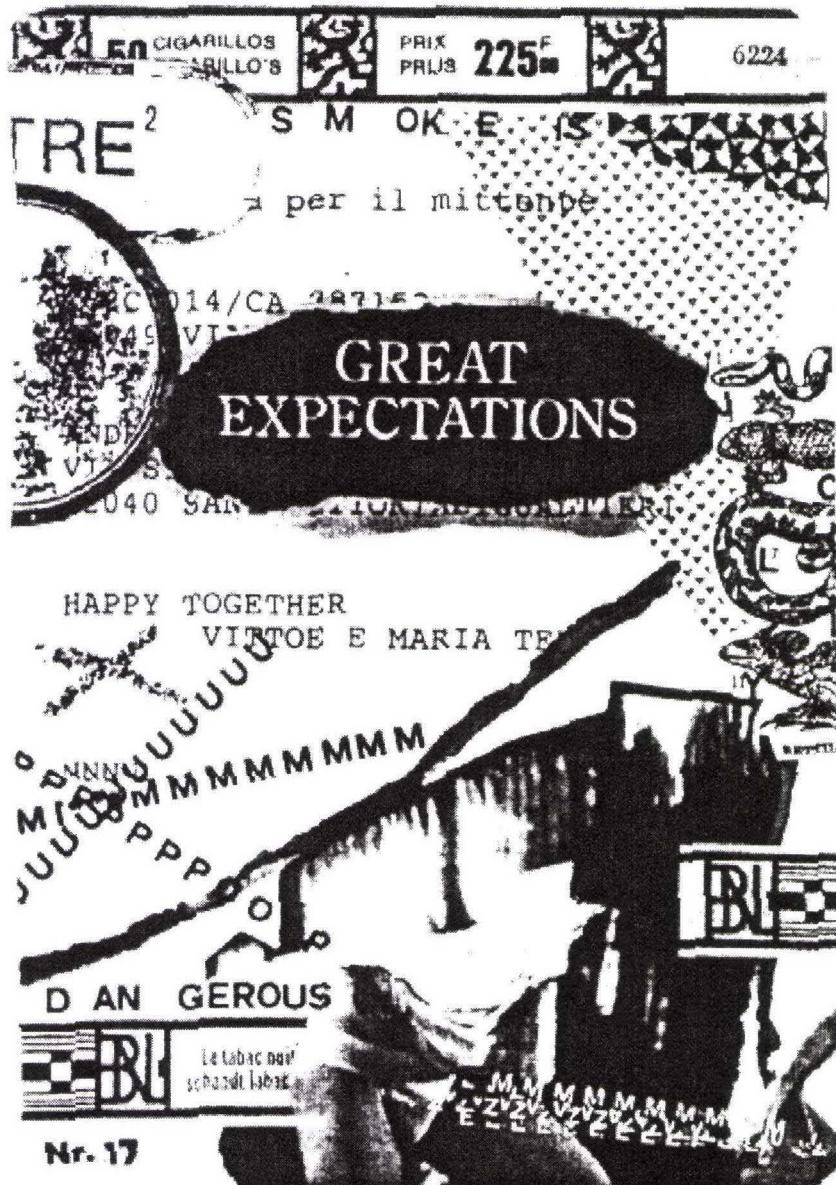
Витторе Барони, Италия (р. 1956 г., Форт-де-Марми, Италия)

Vittore Baroni, Italy

Б мэйл-артист, музыкант, музыкальный критик, изздатель. Литературной деятельностью занимается с 1970 года. В 1975 году - проведение первых хэппенингов, занятие коллажом, ассамблажем. Знакомство с А. Кавеллини (1977 г.) способствует появление первых произведений, втягиванию на орбиту Международной Сетевой Культуры (с 1977 г. ежегодно принимает участие в нескольких десятках международных проектов). В 1979 году - организует первые международные мэйл-арт выставки в городской библиотеке Форт-де-Марми и выпускает первый номер журнала "Arte Postale!" (впоследствии - один из самых значительных сетевых журналов в 80-90-е годы, с гибкой ориентацией от пост-флакуса и неоднадцати различных радикальных включений мэйл-арта. Имеет несколько приложений: "Bide", "Care", "Smile", "Yahoo! Bulletin", "Yo-Yo" и т.д. Всего выпущено более семидесяти номеров). С 1980 года - членская работа в области пластика и выпуск музыкальных кассет и пластинок под различными псевдонимами, начало регулярных публикаций визуальных поэм, серий марок, рукодельных книг (большая часть которых находится в The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, Майами, США). Один из организаторов международной группы "TRAX" (1981-87 г.г., в активе группы коллекция аудио-визуальных публикаций в форме книг, портфолио, аудио-видеокассет и дисков - всего около тридцати изданий.). В 1989-90 годы - автор и изздатель ряда книг по современной музыкальной культуре (также принимал участие в создании "Enciclopedia Rock Anni '80" (Arcana Ed.), книг по творчеству групп "The Residents", "Psychic TV"). В 1992 году организовал ежемесячный музыкальный журнал "Rumore" (совместно с К. Соржи и А. Кампо), выпустил несколько компакт-дисков, среди них "Quadrivelogue" (1995 г.), "Luther Blissett The Original Soundtracks" (1995 г.), "Trivelogue" (1996 г.). В 1996 году организовал (совместно с П. Чиани) изздательство "AAA", специализирующееся на выпуске коммуникационной продукции, буклетов и книг визуальной поэзии, книг по современному музыкальному искусству (от амбиентно-индустриального и техносимфонического до классического направлений). Автор многочисленных визуально-поэтических публикаций в журналах, каталогах, книгах и антологиях в Италии и за рубежом, серии статей по современному искусству, более сорока книг коллаборационных поэм (лимит. тиража). Живет и работает в Виареджо (Италия).

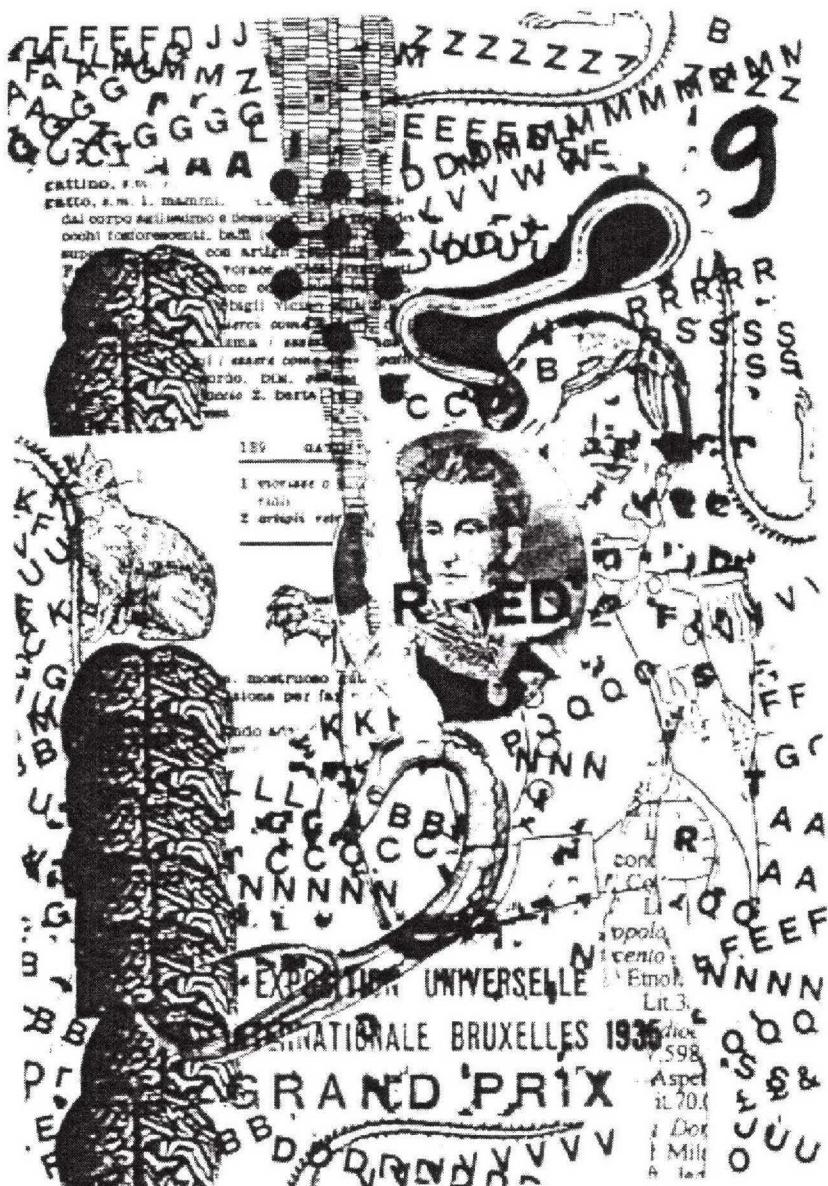


Vittore Baroni
Vittore Baroni



Семнадцать ступенек на небеса.

Коллaborационная поэма, совм. с Г. Блеюс. 1995 г.,
бумага, смешанная техника, 15x10



Девять кошачьих рассказов.

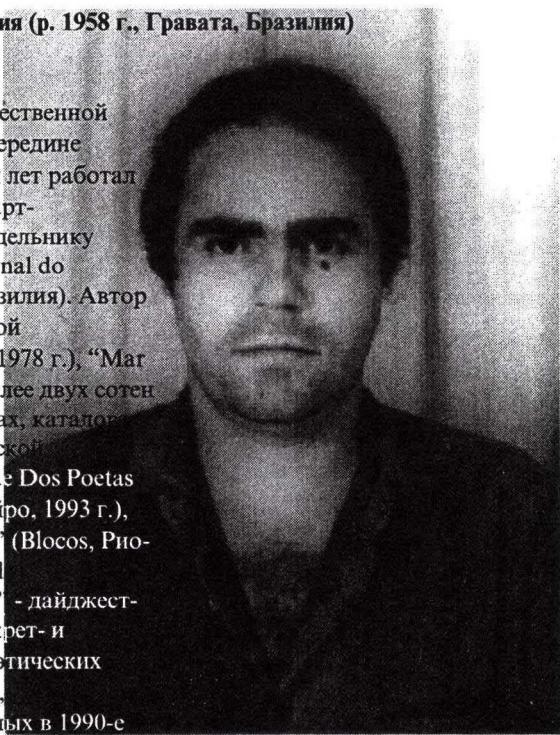
Коллаборационная поэма, совм. с Г. Блеюс. 1995 г.,
бумага, смешанная техника, 15x10



Лист 3. Серия “Флип-книги”. 1991 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21

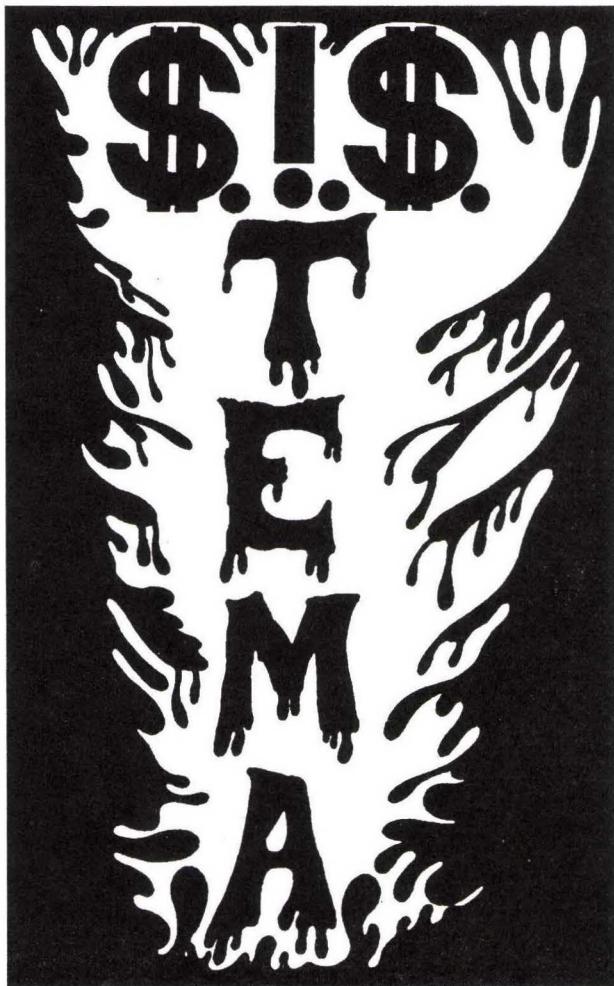
Марсель Белармино Безерра, Бразилия (р. 1958 г., Гравата, Бразилия)
Marcel Belarmino Bezerra, Brazil

Б поэт, художник. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в середине семидесятых годов. В течение десяти лет работал над художественным оформлением арт-приложений к литературному еженедельнику “Diario de Pernambuco” и газете “Jornal do Comercio” (штат Пернамбуку, Бразилия). Автор книг визуальной и экспериментальной поэзии “A Idiosincrasia das Horas” (1978 г.), “Mag de Jupiter” (1982 г.). Опубликовал более двух сотен визуальных работ в газетах, журналах, каталогах книгах, а также антологиях бразильской экспериментальной поэзии “Saciedade Dos Poetas Vivos - vol. V” (Blocos, Рио-де-Жанейро, 1993 г.), “Sasiedade Dos Poetas Vivos - vol. IX” (Blocos, Рио-де-Жанейро, 1995 г.), а также “Visual Poetry. vol. 1” и “Visual Poetry. vol. 2” - дайджест-каталогах латиноамериканских конкрет- и визуально-поэтических произведений, опубликованных в 1990-е

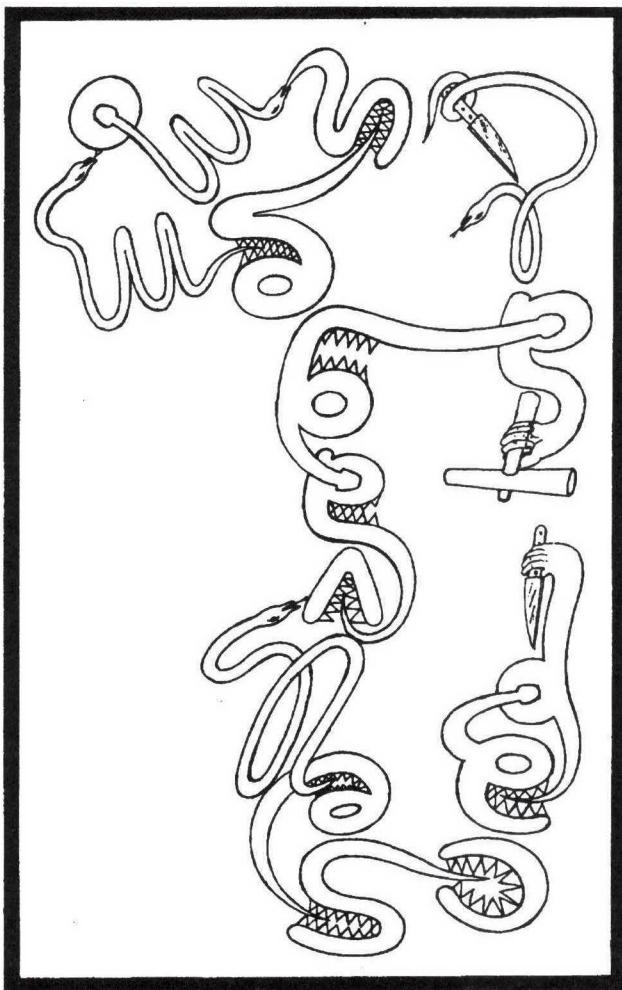


годы. Среди многочисленных зарубежных визуально-поэтических публикаций важнейшими считает публикации в антологиях современной интерактивной литературы “Selenia” (том первый) и “Planetaria” (том второй) - оба тома выпущены в Италии. Участник более сотни коллективных выставок экспериментальной поэзии в Бразилии, Аргентине, странах Западной Европы. Последние пять лет своего творчества специализируется на рассмотрении различных социальных тем сегодняшней Латинской Америки, а также исследованиях коммуникационных возможностей современного искусства. Визуально-поэтические произведения находятся в государственных и частных коллекциях Бразилии, Аргентины, Уругвая, США, Франции, Германии, Испании, Италии и т.д. В 1996 г. работы Марселя Белармино Безерра были включены в общебразильский обзор экспериментальных и визуально-поэтических произведений, созданных в 90-е годы: “Catalogo da producao poetica impressa nos anos 90” (сост. У. Фаустино, Л. Микколис, Blocos, Рио-де-Жанейро, 1996 г.). Марсель Б. Безерра живет и работает в Гравате (Пернамбуку, Бразилия).

Марсель Безерра
Marcelo Bezerra



Система. 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 16,3x 10,4



Капитализм. 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 15,2x9,8



Без названия. 1997 г.,
бумага, тушь, фломастер, 29,7x21

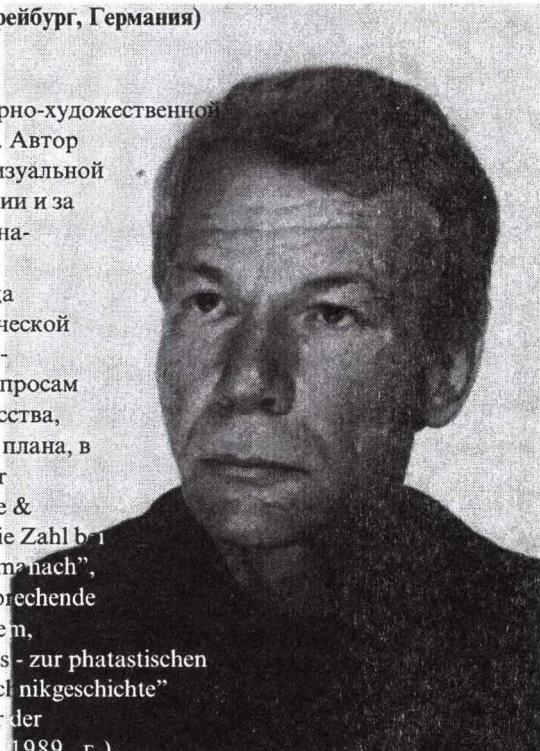
Дитмар Бекер, Германия (р. 1942 г., Фрейбург, Германия)
Dietmar Becker, Germany

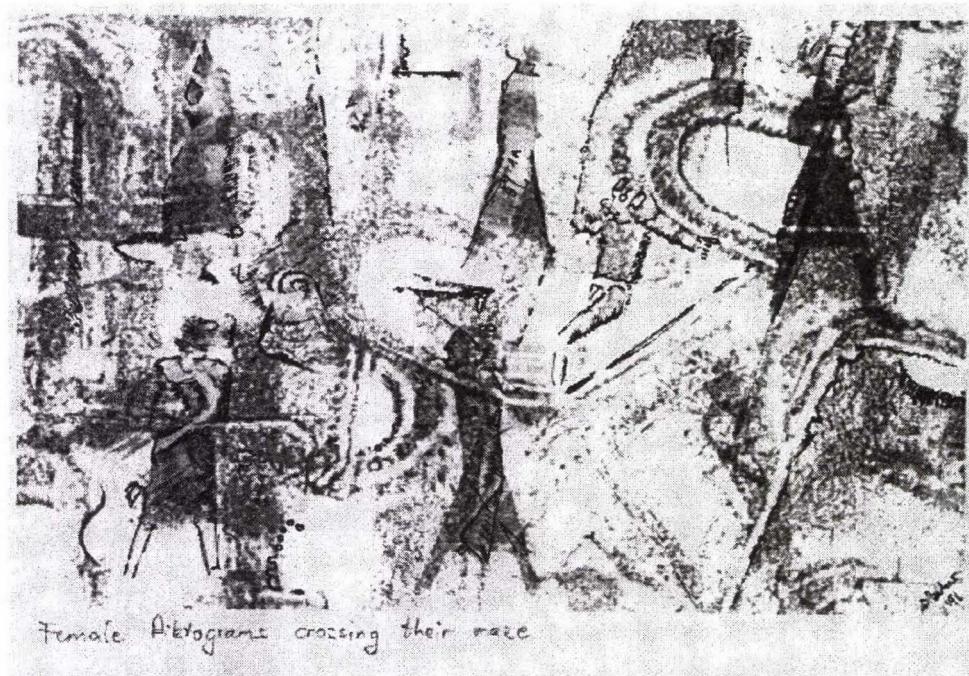
поэт, художник, перформер. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1965 года. Автор нескольких персональных выставок визуальной и экспериментальной поэзии в Германии и за рубежом, в том числе во Франкфурте-на-Майне, Амстердаме (Институт Гете), Геттингене, Гамбурге и т.д. С 1983 года преподает в Институте Психоаналитической Арт-терапии (Ганновер). Автор многочисленных научных публикаций по вопросам теории и практики современного искусства, проблемных статей психологического плана, в частности: "Bedeutung privat bestimmter kunsteerischer Tätigkeit" (в "Psychologie & Gesellschaftskritik", no.16 / 1980 г.), "Die Zahl bei Kurt Schwitters" (в "Kurt Schwitters Almanach",

1983 г.), "Sprechende Kopfe, Gole n, Homunkulus - zur phantastischen Seite der Technikgeschichte"
(в "zeitbilder der Technik", 1989 г.).

"Technik: Wunschbild und Alpträum" (совместно с Региной Бекер-Шмидт в "Schnittstelle Mensch", 1994 г.) и др. В числе литературно-поэтических публикаций: "Drehbuch Lothar Kohn" (в "XX Mess Age"), "Max Jacob: Der Wurfelbecher" (в "Teraz Movie", 1992 г.), "In den Tiroler Bergen" (Gaismar-Kalender, 1994 г.), "Nachdenken über Felix Nussbaum" (в "Literaturbüro Westniedersachsen", 1994 г.). С 1990 года тесно сотрудничает с "Galerie 13" (Ганновер), принимая участие практически во всех проектах галереи, в том числе - последних лет: "Individuelle Alfabeto" (1995 г.), "Unikatmaschine" (1996 г.), "Kontinuierlicher Verbesserungsprozess" (1996 г.), а также принимая участие в проектах галереи "Studio im Hochhaus" (Берлин), например, "Erste Eschatologische Internationale" (1996 г.) и других. Визуально-поэтические произведения находятся в различных частных и государственных коллекциях и архивах в Германии и за рубежом. Дитмар Бекер живет и работает в Ганновере (Германия).

Dietmar Becker

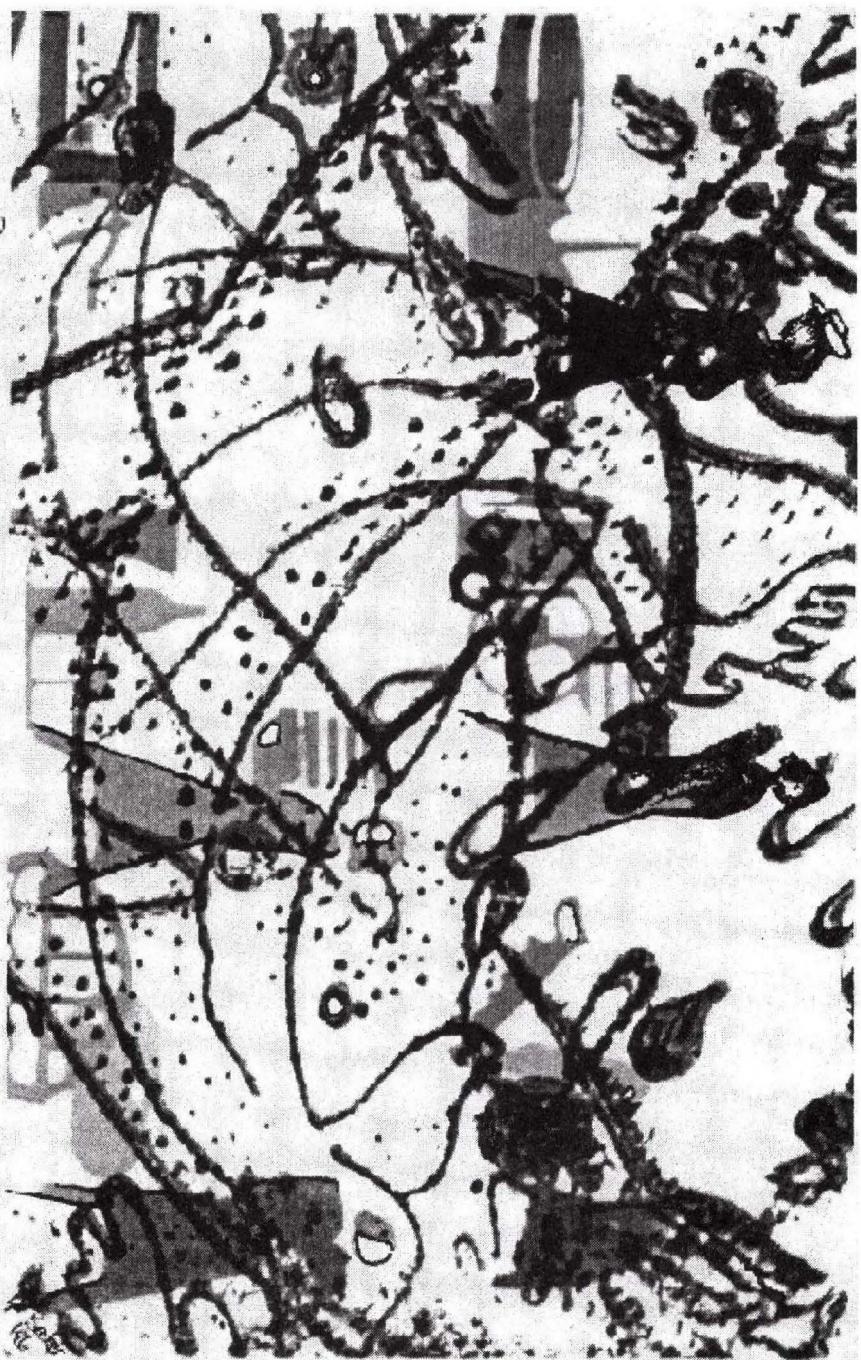




Female Pictograms crossing their maze

Женские пиктограммы, пересекающие лабиринт. 1996 г.,
бумага, офсет. печать, 30x42,5

Женские пиктограммы на обратной стороне. 1996 г.,
бумага, офсет. печать, 30x42,5



Female Pictograms on the backside of a ...



Женские пиктограммы на обратной стороне. 1996 г.,
бумага, офсет. печать, 30x42,5

Карло Беллоли, Италия (р. 1922 г., Милан, Италия)

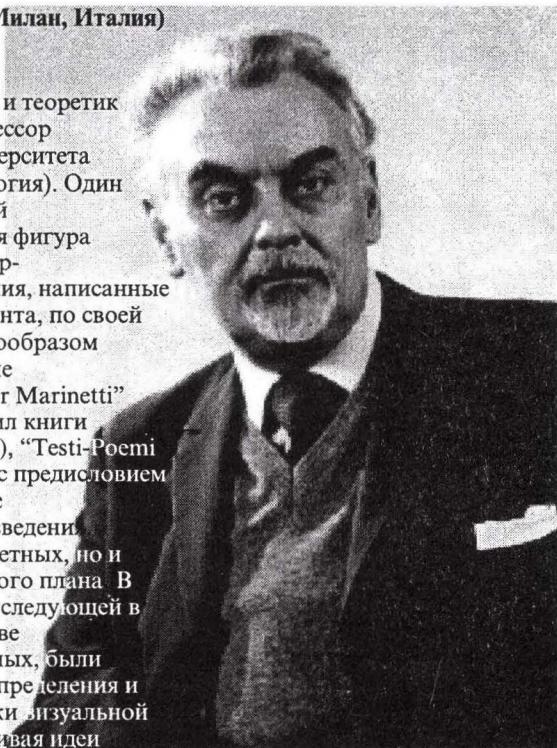
Carlo Belloli, Italy

Б поэт, литературный критик, историк и теоретик искусства. Доктор философии, профессор кафедры эстетики Парижского Университета (специализация - социальная психология). Один из пионеров и классиков европейской экспериментальной поэзии, ключевая фигура конкретной поэзии 40-60-х годов. Первые конкретно-поэтические произведения, написанные им в 1943 году и отправленные с фронта, по своей структуре и организации явились прообразом ранних мэйл-артистических работ. После первой книги стихов "Tipogrammi per Marinetti" (Милан, 1943 г.), в 1944 году выпустил книги "Parole per la guerra" (Милан, 1944 г.), "Testi-Poemi murali" (Милан, 1944 г.) - последняя с предисловием Ф. Т. Маринетти, в которых впервые были опубликованы не только произведения, позднее получившие названия конкретных, но и первые работы визуально-поэтического плана. В книге "Tavole Visuali" (Рим, 1948 г.), следующей в ряду упоминаемых автором в качестве

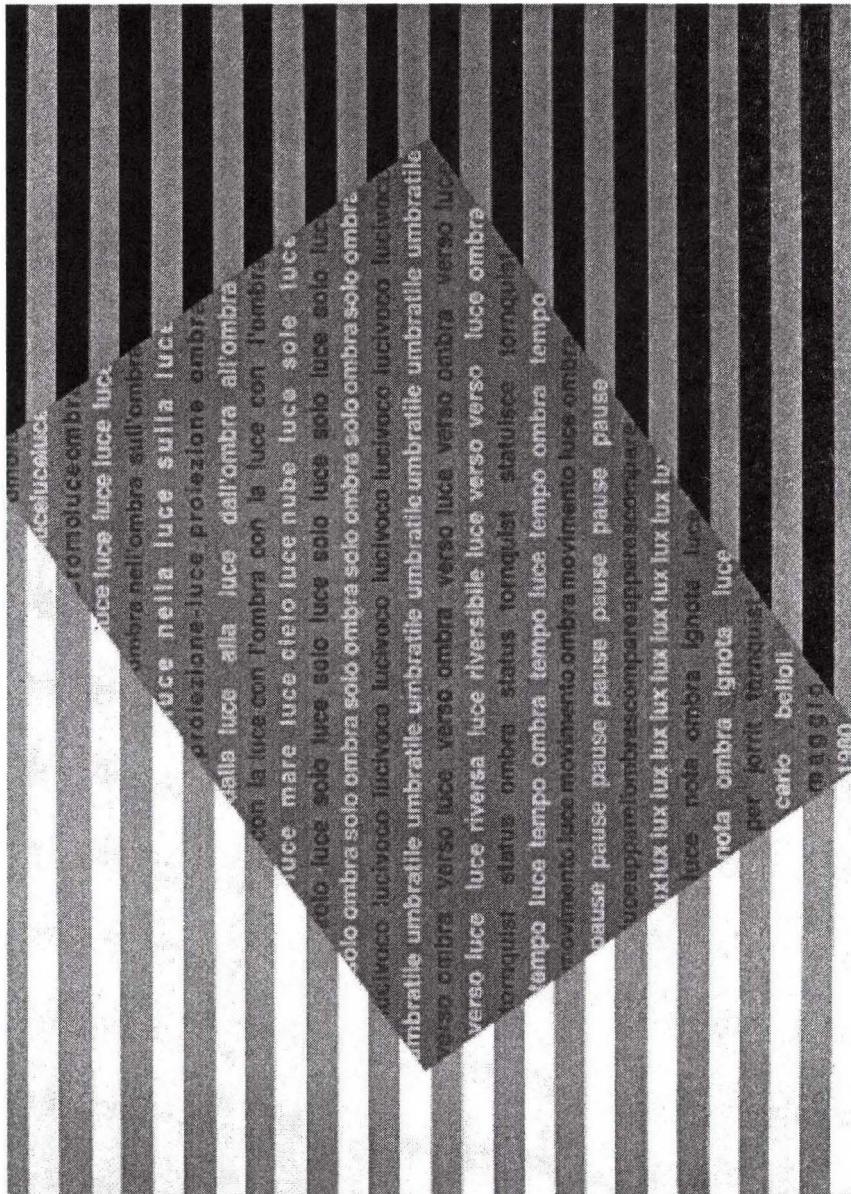
принципиальных, были даны общие определения и характеристики визуальной поэтики. Развивая идеи

текстовых матриц и носителей, в 1952 году К. Беллоли выпускает "Corpi di Poesia" (Милан - Рим - Нью-Йорк, 1952 г.), книгу, выполненную на основе резины и плексигласа и позднее, в том же году, одну из первых объектных поэм, положивших начало появлению т.н. "книг художников" - "Gabbianoteca / un poema galleggiante" (Милан, 1952 г.), с использованием принципов флотажа (представлена Ф. Флора в Миланском Филологическом Кружке). С 1943 по 1997 год опубликовал более тридцати пяти книг экспериментальной поэзии в различных издательствах Италии и зарубежья (конкретная, визуальная поэзия, поэмы-объекты, коллажи и почтовые поэмы). В книгах девяностых годов "Poemi alluminati" (Базель, 1990 г.), "Poema di viaggio" (Наполи, 1991 г.), "Poemi in ottagono" (Милан, 1992 г.), "Poemi postale a cento" (Ченто, 1993 г.), "Poemi diritti e a rovescio" (Флоренция, 1994 г.), "10 poemi collazionati" (Милан, 1996 г.), отчетливо видно стремление автора добиться максимального синтеза изобразительного и содержательного начал в поэтическом произведении. К. Беллоли - автор большого количества научных статей по теории и истории конкретно-визуальной поэзии, переведенных на многие языки, включая иврит, японский и русский. С 1960 года постоянный редактор "Словаря Искусства", изданного в 28 томах Международным Институтом Футуристических Исследований (Милан - Рим - Париж - Нью-Йорк). Произведения поэта и художника находятся в различных частных и государственных коллекциях в Италии и за рубежом. Живет и работает в Милане (Италия) и Базеле (Швейцария).

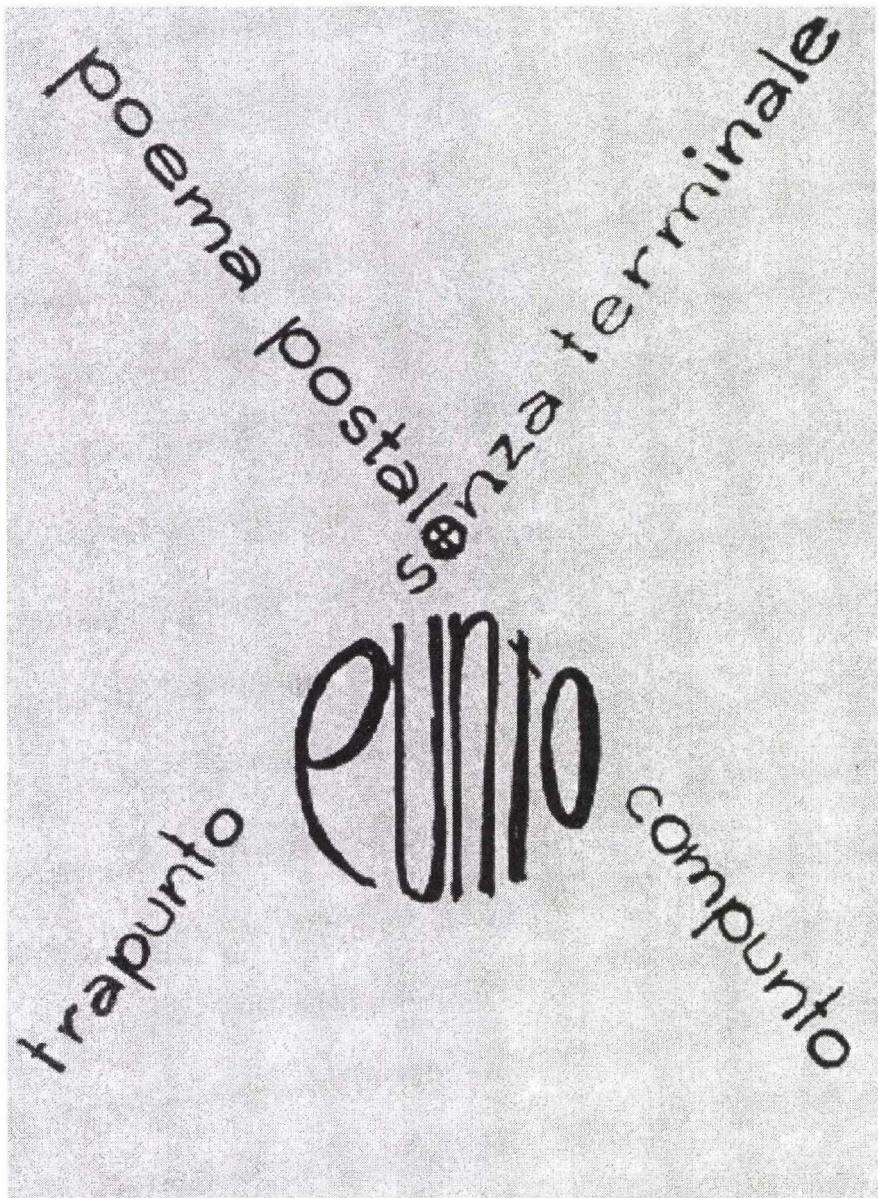
Карло Беллоли



ил rinnascimento americano supera il paesaggio cantore-giustizier
 il pianeta bound parabola bound parola bound
 il rinnascimento americano supera l'occidente
 depassa l'occidente
 oriente oriente
 canti posizionati wortano
 noverati itinerari wortano
 pianeta di pisa rapallo parigi
 pianeta di pisa rapallo parigi
 Londra venezia gibilterra
 anticipa scopre
 il cerchio prevede
 pianeta quadrano affusolate di storia
 gli ovi ausculta la storia
 pianeta animatore di kitasono katsu
 Ezra Pound
 poem imprudenti parole perforate
 poesi imprudenti parole perforate
 and da sterlina frazionata pound da poesia progettata vortex pound



Речь. Визуальная поэма к выставке “В честь Э. Паунда”. 1991 г.,
бумага, печатная машинка, 70x50



Точка. Почтовая поэма с элементами визуализации. 1989-90 г.,
бумага, тушь, 16,9x12

Джон М. Беннетт, США (р. 1942 г., Чикаго, США)

John M. Bennett, USA

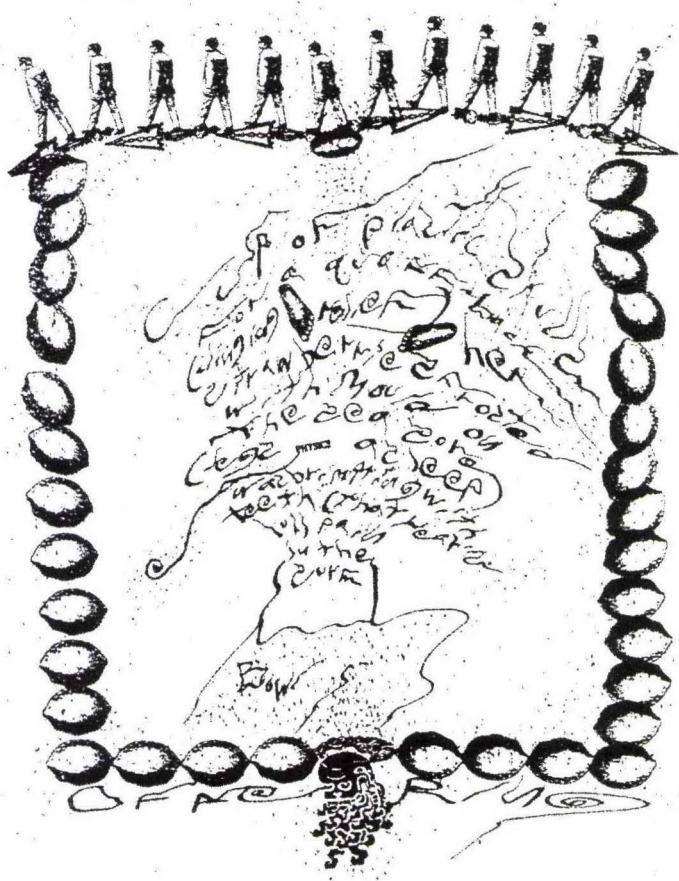
поэт, художник мультимедиа-артист Доктор филологии (испанский язык и литература). Литературно-художественной деятельностью занимается с середины шестидесятых годов. С 1975 г - редактор и издатель журнала "Lost and Found Times" (1-4 совместно с Д. Лэндис), одного из наиболее известных американских журналов визуальной и экспериментальной поэзии. Автор более шестидесяти книг, разного рода брошюр и буклетов визуальной поэзии (лим. тиражи), большая часть последних выполнена в соавторстве с различными сетевыми поэтами и художниками (С. Мерл Беннетт, Шейла Е. Мерфи, Р. Кроэри и др.). Среди книг визуальной поэзии: "Blank Blue Side of Chevy" (1970 г.), "Found Objects" (1973 г.), "Works" (1973 г.), "White Screen" (1976 г.), "Nips Poems" (1980 г.), "Antpath" (1984 г.), "The Poems" (1987 г.), "Twitch" (1988 г.), "Span" (1990 г.), "Was Ah" (1991 г.), "Somatization" (1994 г.)

"Spinol Speech"
(1995 г.), "Rigged, Poeta
Rigid, Poeta" (1996 г.) и мн. др.

Большинство печатной продукции выпускает в рамках основанного им издательства "Luna Bisonte Prods" (с 1974 г.). Автор четырех п/фильмов (совместно с Дж. Маклинток): "E Z Sleep" (1978 г.), "Time's T-Bone" (1979 г., призы и награды San Francisco Poetry Film Festival и Ann Arbor Film Festival), "Mail Art Romance" (1982 г.), "Be Blank" (1988 г.) и видеографии "Seeds of Glass" (1993 г.). Автор более двадцати кассетных альбомов прозы, сонорной поэзии и аудиопьес, в т.ч. "John M. Bennett Reads" (1982 г.), "The Spitter" (1985 г.), "Drill" (1989 г.), "Bad Talk" (совм. с Д. Кларк и К. Кулхэн, 1992 г.), "Autophagia" (совм. с М. Хованчек, 1993 г.) и мн. др. Визуально-поэтические произведения, статьи, обзоры и переводы опубликованы в более чем двухстах журналах, альманахах и поэтических сборниках в США и за рубежом, а также антологиях: "The Sensuous President" (1972 г.), "Correspondence Art" (1984 г.), "A Good Day to Die" (1985 г.). Участник более трехсот коллективных выставок визуальной поэзии и более двадцати персональных в Нью-Йорке, Дейтоне, Ричмонде, Кливленде, Цинциннати, Колумбусе и мн. др., одна из последних в Musee de la Poste (Париж, 1995 г.). С 1979 года получает регулярную финансовую поддержку Ohio Arts Council в различных бук-, аудио-, видеопроектах. С 1979 по 1986 годы в качестве волонтера с различными поэтико-терапевтическими программами работал в Центральном психиатрическом госпитале Огайо. Живет и работает в Колумбусе (Огайо, США).

Джон М. Беннетт

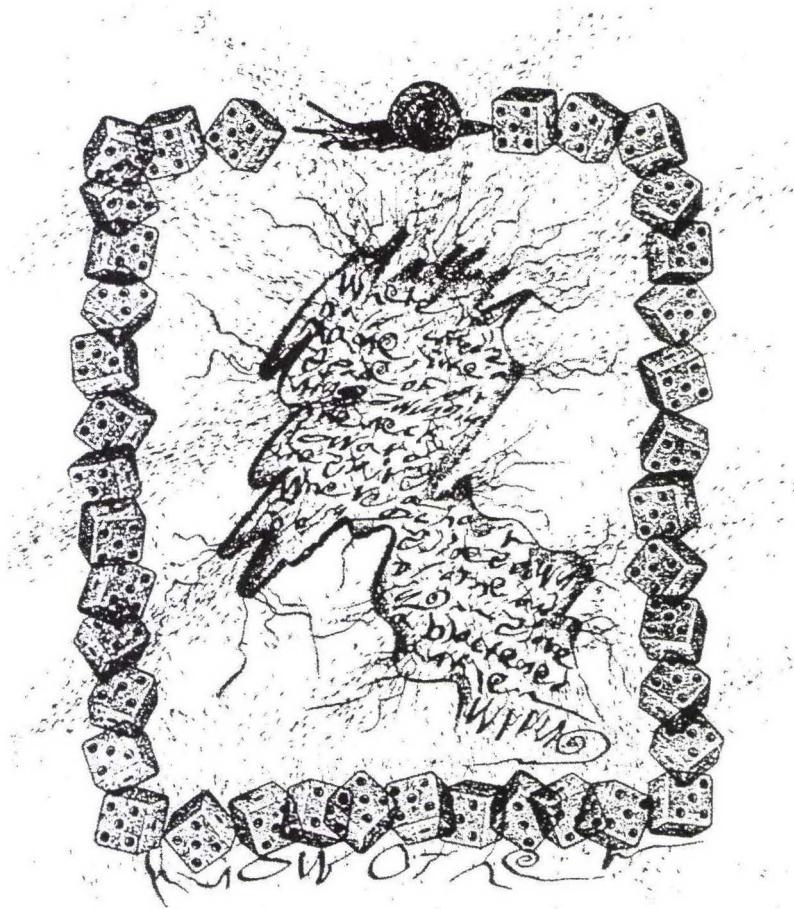




Предложение. 1993 г.,
бумага, тушь, оттиски резиновых штампов, 28,2x21,9



Запятнанное время. 1993 г.,
бумага, тушь, оттиски резиновых штампов, 28,2x21,9



Узнать другого. 1992 г.,
бумага, тушь, оттиски резиновых штампов, 28,2x21,9

Карла Бертола, Италия (р. 1935 г., Турин, Италия)
Carla Bertola, Italy

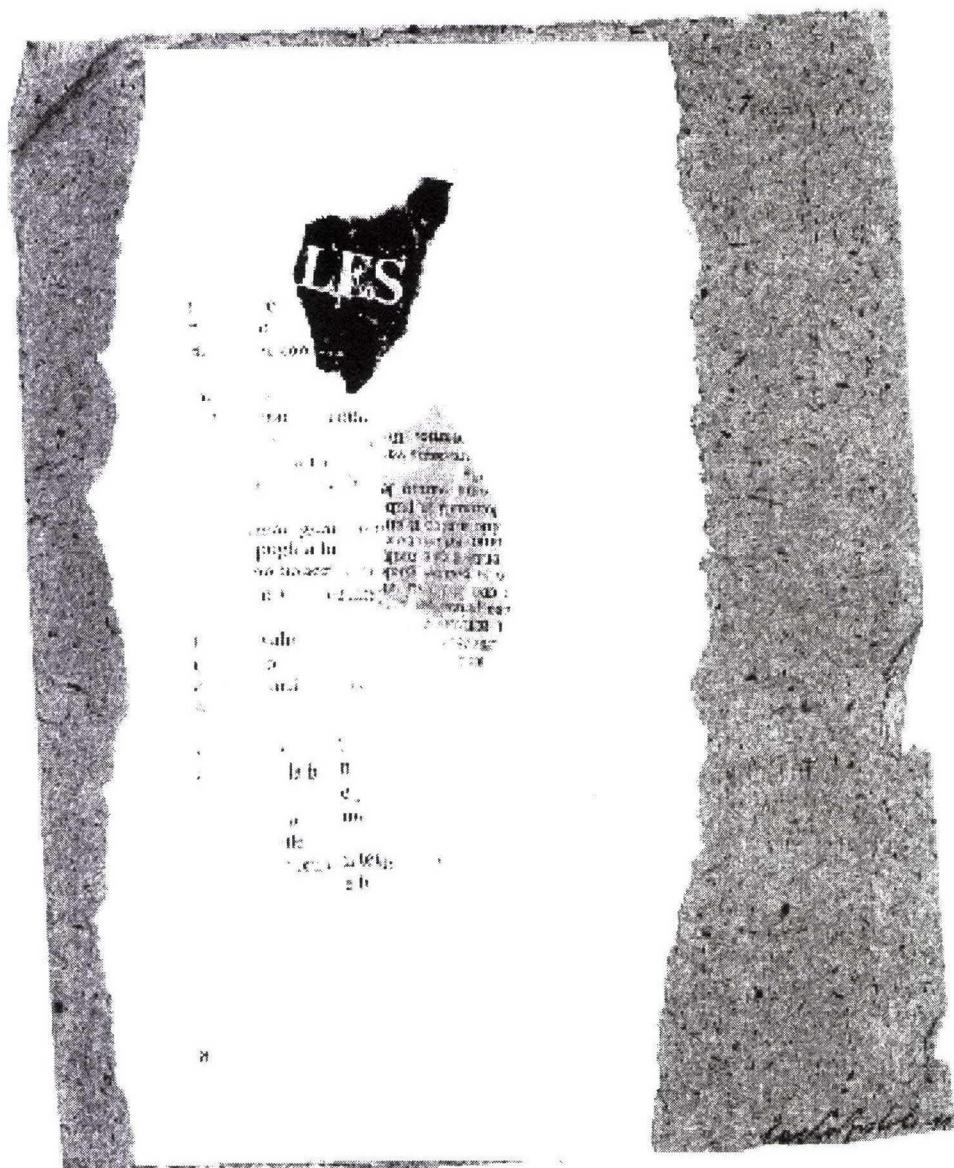
поэт, перформер, издатель. Литературной деятельностью занимается с начала 60-х годов. В 1978 году наладила (совместно с А. Витакио) выпуск журнала "Offerta Speciale", посвященного вопросам визуальной и экспериментальной поэзии мира (вышло в свет более двадцати номеров, каждый тираж сопровождается десятью экземплярами, дополненными оригиналами визуально-поэтических работ). В области визуальной поэзии работает с начала 80-х годов, несколько позже, совместно с А. Витакио разработала идеи "сцено- поэтических" выступлений, которые в разное время представляла в Италии, Бельгии, Франции, Ирландии, Голландии, Германии, Канаде и Мексике. В 1986 году была приглашена для участия в международном проекте "Revue Parlee" в Центре им. Ж. Помпиду (Париж), в 1990 году - выступала с перформансами, а также экспонировала свои работы на III Международной

биеннале визуаль-

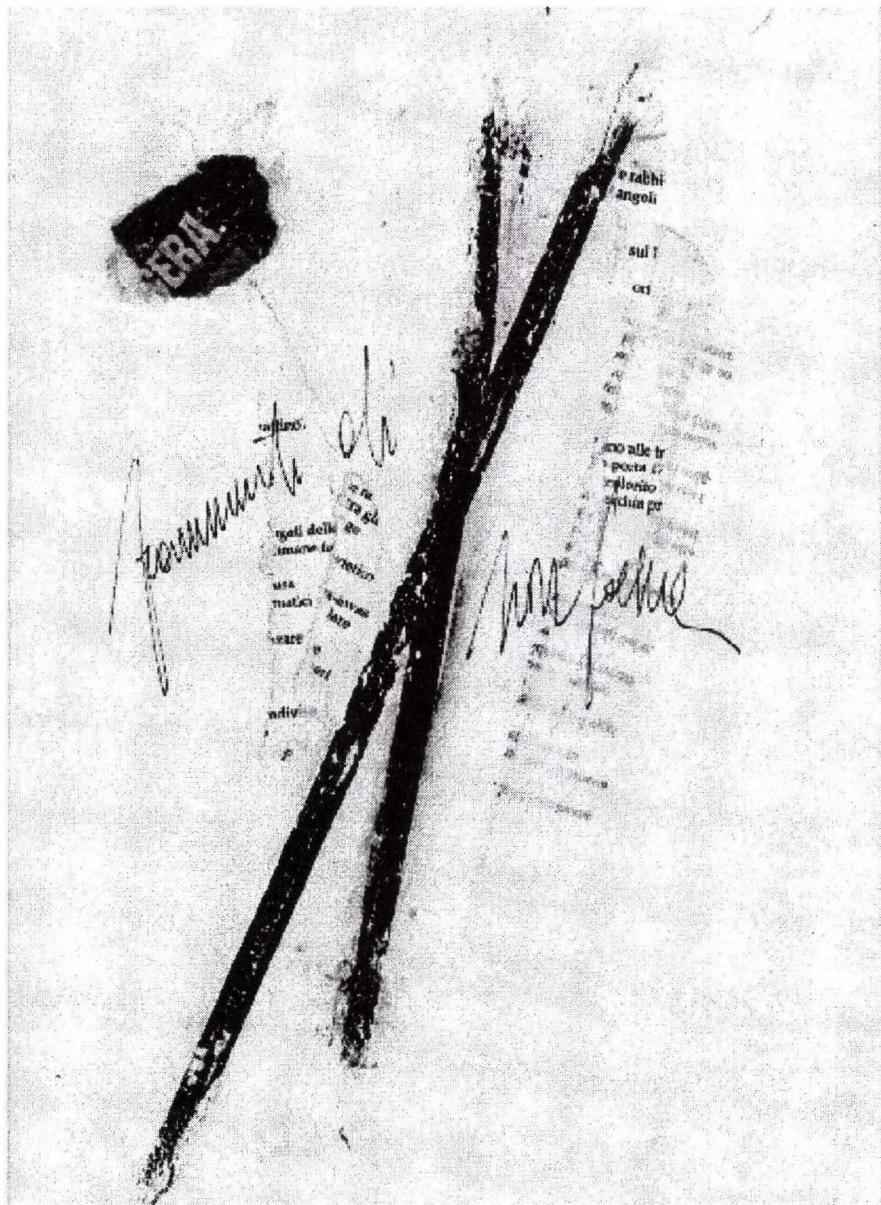
ной и альтернативной поэзии в Мехико. Совместно с А. Витакио выпускает саунд-альманахи сонорной поэзии (серия "Pate de Voix"). Сонорные произведения К. Бертолы были представлены на нескольких фестивалях сонорной поэзии, а также неоднократно исполнялись на Radio Sonar (Франция), Bayerischer Rundfunk (Германия), Radio Nacional (Испания) и др. Постоянный участник фестивалей экспериментального искусства в Корке (Triskel Art Centre), Понте Носса (Perfomedia), Торре Пелличе и Сенегалии. Автор более двадцати персональных выставок визуальной поэзии в Сорренто, Милане, Турине, Сеуле, Риме, Ганинвере, Болонье и т.д. Участник коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии (с 1981 г.), из них некоторые выставки 90-х годов: "III Biennale di Citta del Messico" (Мехико, 1990 г.), "Poesia Visuale Internazionale" (Берлин, 1990 г.), "Libri d'Artista" (Павона, 1992 г.), "3-rd Visual Poetry Exhibition" (Мельбурн, 1993 г.), "Wor(l)d Poem / Poema Mu(n)do" (Фигейра-да-Фош, 1993 г.), "Reel no.1 Spazioblobart" (Корато, 1994 г.), "Poesia Visuale" (Болонья, 1995 г.), "Word Theatre" (Кенигсберг, 1995 г.), "International Visual Poetry Biennial" (Мехико, 1996 г.), "VIII Biennial of Poetry" (Александрия, 1996 г.). Живет и работает в Турине (Италия).

Карла Бертола

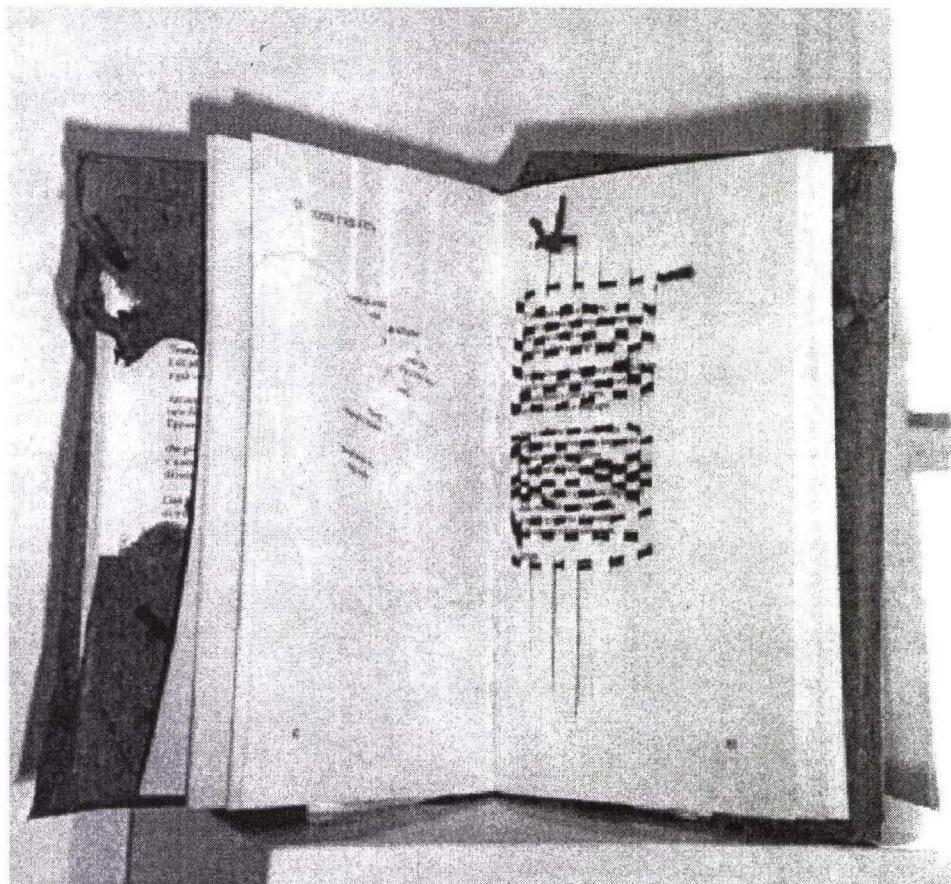




Без названия. 1997 г.,
бумага, лазерный ксерокс, 29,7x21



Письмо. 1997 г.,
бумага, тушь, коллаж, фротаж, 29,7x21



Книга-объект. 1994 г.,
бумага, ткань.

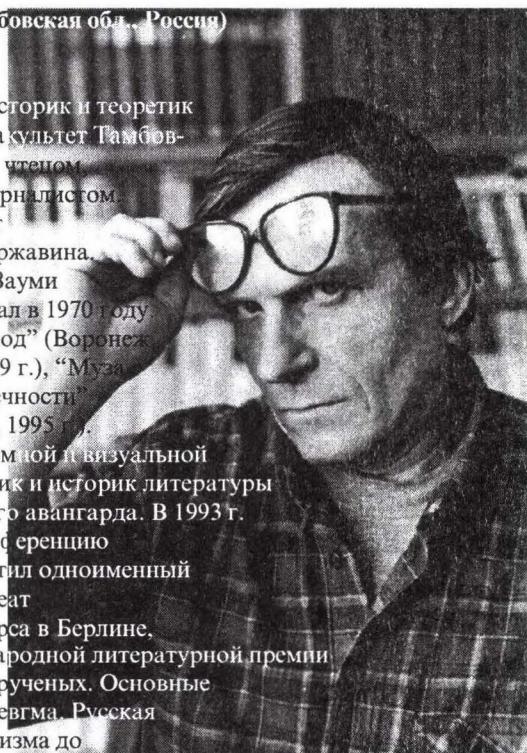
Сергей Бирюков, Россия (р. 1950 г., Тамбовская обл., Россия)
Sergej Birjukow, Russia

Б
поэт, литературовед, критик, эссеист, историк и теоретик авангарда. Окончил филологический факультет Тамбовского Гос. Университета. Был актером, чтецом, консультантом по театру, лектором, журналистом. Кандидат филологических наук, доцент Тамбовского Гос. Университета им. Державина. Основатель и Председатель Академии Зауми (Россия). Как поэт и критик дебютировал в 1970 году. Автор пяти книг стихов: "Долгий переход" (Воронеж, 1980 г.), "Пишу с натуры" (Москва, 1989 г.), "Муз Зауми" (Тамбов, 1991 г.), "Знак бесконечности" (Тамбов, 1995 г.), "Gloria tibi" (Москва, 1995 г.). Развивает тенденции фонетической, заумной и визуальной поэзии, общей полиритмии. Как теоретик и историк литературы занимается теорией и историей русского авангарда. В 1993 г. провел в Тамбове Международную конференцию "Поэтика русского авангарда" и выпустил одноименный сборник с материалами докладов. Лауреат Международного литературного конкурса в Берлине.

лауреат Международной литературной премии имени Алексея Крученых. Основные исследования: "Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до

постмодернизма" (Наука, Москва, 1994 г.), "Нетрадиционная традиция" ("НЛО" N 3, 1993 г.), "Фонема и уровень звука в поэтических системах XX века - путь к мировому заумному языку" ("Вестник Общества Велимира Хлебникова - I"; Гилея, Москва, 1996 г.), "О заумной поэзии (60-80-е годы)" (в книге "Экспериментальная поэзия. Избранные статьи", Кенигсберг-Мальборк, 1996 г.), "Авангард. Сумма технологий" ("Вопросы литературы" N 5, 1996 г.). В 1988 г. в издательстве "Советская Россия" выпустил том стихов А. Жемчужникова, подготовил и выпустил в 1993 г. "Золото Лоз" - книгу палиндромов Н. Ладыгина. Автор многочисленных поэтических публикаций в России и за рубежом, в том числе "Action Poétique" (Франция), "Литературное обозрение" (Россия), "Черновик" (США) и т.д., стихи переводились на болгарский, немецкий, польский, украинский, французский и японский языки. Основные визуально-поэтические публикации: "Пламенные стихи" ("Черновик", N 9, 1993 г., США), "Без названия" (Ersichtlichkeiten. Intrnationale visuelle texte der 90 er. (Hrsg. S. J. Schmidt, Siegen, 1996 г.). Автор серии устных выпусков из истории русского и мирового авангарда (Тамбов, 1989-90 г.). Фонопоэтические представления в Тамбове, Москве, Астрахани, Саратове, выступления в Польше и Финляндии. Член Союза писателей России. Живет и работает в Тамбове (Россия).

Sergej Birjukow
Сергей Бирюков





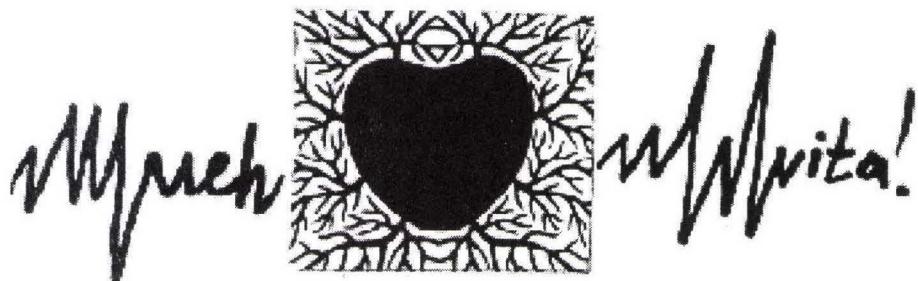
In memoria Supremus. 1997 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 20,2x12,9

Сергей Бирюков!



Без названия. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 20,7x12,3

Cardio-poem



96.

S. Biriukov

Гюи Блеус, Бельгия (р. 1950 г., Хасселт, Бельгия)
Guy Bleus, Belgium

художник, мэйл-артист, перформер, организатор выставок. Редактор и издатель журналов-книг по теории и практике арт-коммуникаций, мэйл-, бук-, факс-арту: "Sabterranean 2" (Гент, 1968-70 г.г.), "Commonpress 56" (Тинен, 1984 г.), "Bambu 13" (Веллен, 1982-92 г.), "E-Pele Mèlé?" (Веллен-Хасселт, 1994-95 г.г.). Организатор и куратор 20 мэйл-арт проектов, среди них: "Mail Art Party" (1979 г.), "Mail-eARTH" (1981 г.), "Telegrams" (1983-85 г.г.), "Cavellini Festival 1984" (Брюссель - Тинен - Хасселт - Эндрю - Антверпен), "Aerostammes / B.T.S." (1984-85 г.г.), "Mail Art Manual" (1991 г.), "The Timelss Calendar" (1993 г.), "Mail Art Memorabilia" (1995 г.) и др. 4 международных выставок художественных марок (1986-95 г.г.), международной выставки бук-арта (Хасселт - Зонховен - Золдер - Билзен - Генк, 1991-92 г.г.), а также 6 интернет- и факс-проектов 1992-96 г.г., 2 аудио- и 4 раббер-стэмп-проектов 1979-95 г.г. Организовал девять ретроспективных выставок визуально-поэтических и мэйл-арт журналов: "Doc(k)s (1977-1995)", "Arte Postale! (1979-1995)", "Commonpress (1977-1990)", "Clinch (1982-1988)", "Lightworks (1976-1995)", "Stamp Art Magazine", "Umbrella", "Aerosol", "I.S.C.A.". В 1978 году основал "The Administration Centre - 42.292", архив Интернациональной Сетевой Культуры, на сегодняшний день являющийся одним из крупнейших в Европе (включает произведения более 5000 художников из 60 стран, малую прессу, каталоги, постеры, бук-, копи-, интернет- и факс-арт и т.д. В 1992 году произведения из архива экспонировались в Р.Т.Т. Museum (Гаага). Автор большого количества публикаций в журналах: "kladderadatsch" (Голландия), "Rumte" (Бельгия), "Aurora - tijdschrift voor filosofie" (Бельгия), "Arte Postale!" (Италия), "Collective Farm" (США), "Clinch" (Швейцария), "Literatura International" (США), "Doc(k)s" (Франция), "Umbrella" (США), "A.U." (Япония) и т.д. С 1979 года провел более тридцати персональных выставок в Бельгии, Италии, США, Голландии, Португалии, Германии, в том числе в La Galleria Dell'Occchio (Нью-Йорк), Stedelijk Museum (Тинен), Museu Municipal (Фигейра-да-Фиш), Postal Museum (Брюссель), Р.Т.Т. Museum (Гаага) и т.д. Участник более двухсот коллективных коммуникационных проектов, выставок мультимедиа и визуально-поэтических искусств в двадцати пяти странах мира. Многочисленные эссе и работы художника и поэта опубликованы в двадцати восьми антологических изданиях по искусству, в том числе в "Mail Art Handbook" (1983 г.), "Artists' books" (1986 г.), "An Annotated World bibliography of Mail Art" (1991 г.), "Timbres d'artistes" (1993 г.) и мн. др. В 1995-97 годах выпустил антологии в CD-Rom формате: "The Artistamp Collection - I" (Хасселт), "The Artistamp Collection - II" (Гент), "Eutopia" (Маастрихт). С середины семидесятых годов провел более двухсот пятидесяти перформансов и акций в различных странах мира. Живет и работает в Веллене (Бельгия).

Гюи Блеус
 Guy Bleus



Widuwe
Emiel LOEDTS-VAN HOOF

SMIDEN

SEMPST, Hoogstraat, 180

Mijn



Nan Den Boschi Dabot

IN EEDAA WERK ALK VOLGT

SEMPST, den 15 april 1926

*Jan 9
15
Dec 5*



De voor de afslating

9 50
2 75
2 00
3 00
12 00
4 00
3 45
2 95
15 00

Febr



42.292

sigraaten

14

14

14

14

14

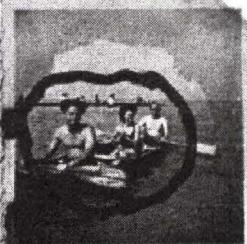
14

14

14

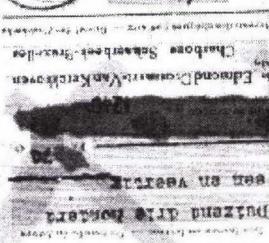
14

14



Mart

april



wil mijnen en ougal

RELIQUE ADMINISTRATIVE

14

14

14

14

14

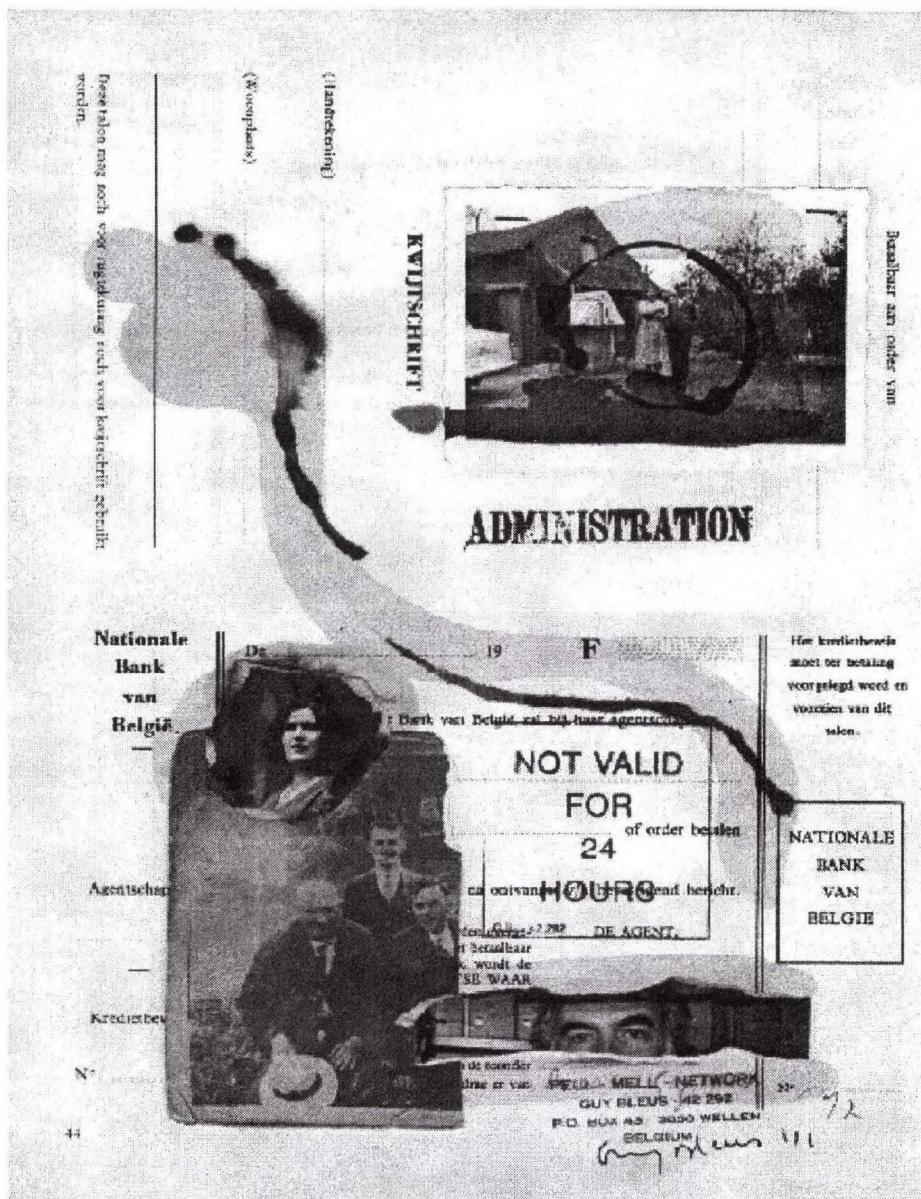
14

18 50
46 00
0 60
2 50
0 50
0 50
0 50
0 50

PELL - MELL - NETWORK
GUY BLEUS - 42.292
B.O. BOX 43 - 3830 WEVELGEM
BELGIUM

3 00
3 00
3 00
3 00
3 00
3 00
3 00

6 45
6 45
6 45
6 45
6 45
6 45
6 45



Арт-смесь для неизвестных. 1997 г.,
бумага, смешанная техника, 27,9x21,8



Арт-смесь для потерянных. 1997 г.,
бумага, смешанная техника, 27,8x20,6

Жюльен Блэн, Франция (р. 1942 г., Рогна, Франция)

Julien Blaine, France

поэт, художник, перформер, актер, режиссер. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в конце пятидесятых годов. Редактор и издатель журналов по визуальной и экспериментальной поэзии:

“Les Carnets de l’Octeor”
(1962-63 г.г.), “Approches”
(1966-69 г.г.), “Robho”
(1967-71 г.г.), “Gera-nonymo” (1970-75 г.г.).

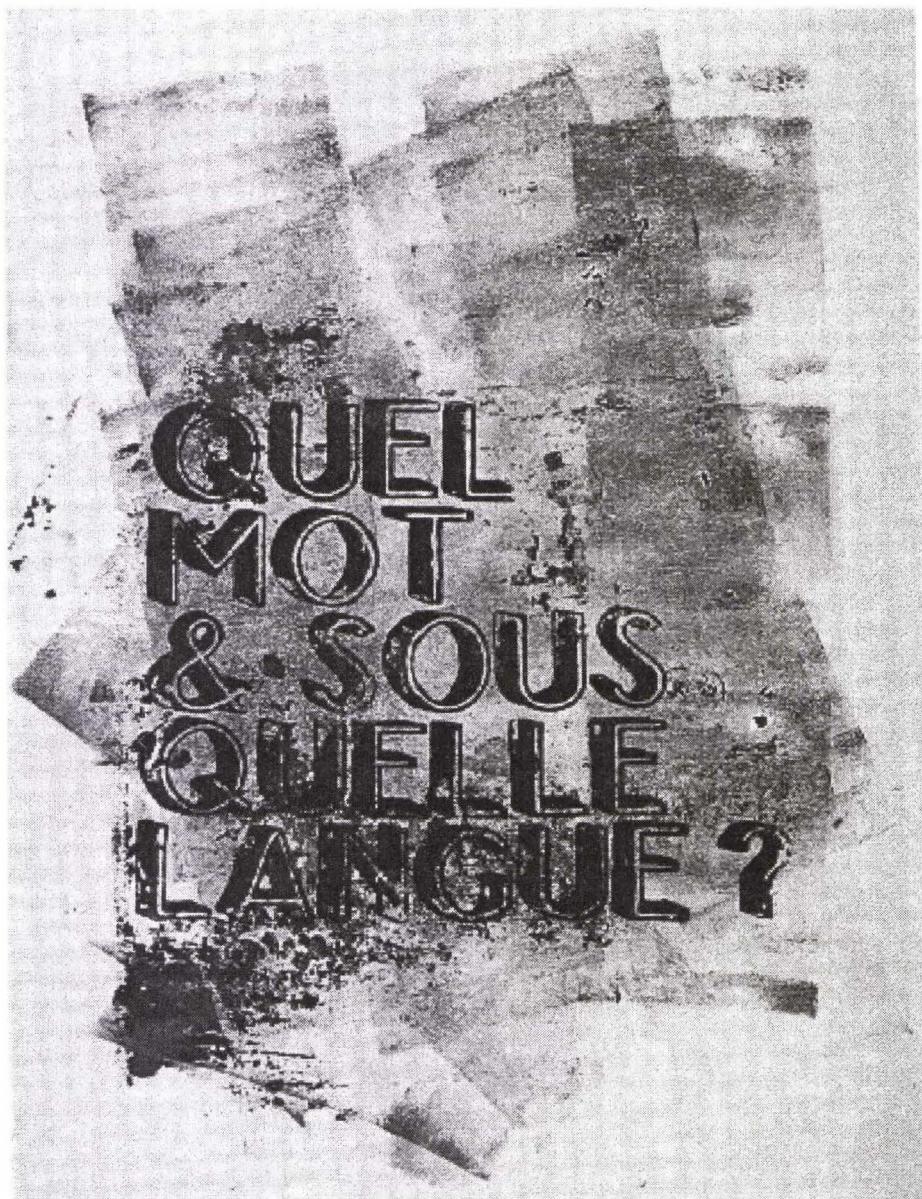
Редактор и издатель наилучше известного экспериментально-поэтического обозрения “Doc(k)s” (1975-91 г.г., 95 номеров). Автор более сорока книг, изданных во Франции и за рубежом.

т.ч.: “WM Quinzième” (1966 г.), “Essai sur la Sculpturale” (1967 г.), “Paragenesi” (1968 г.), “Processus de deculturatisation” (1972 г.), “Passe / Futur” (1979 г.), “Discourse, avant-propos” (1983 г.), “13427 Poèmes métaphysiques” (1986 г.), “Poème métaphysique no.12898” (1988 г.),

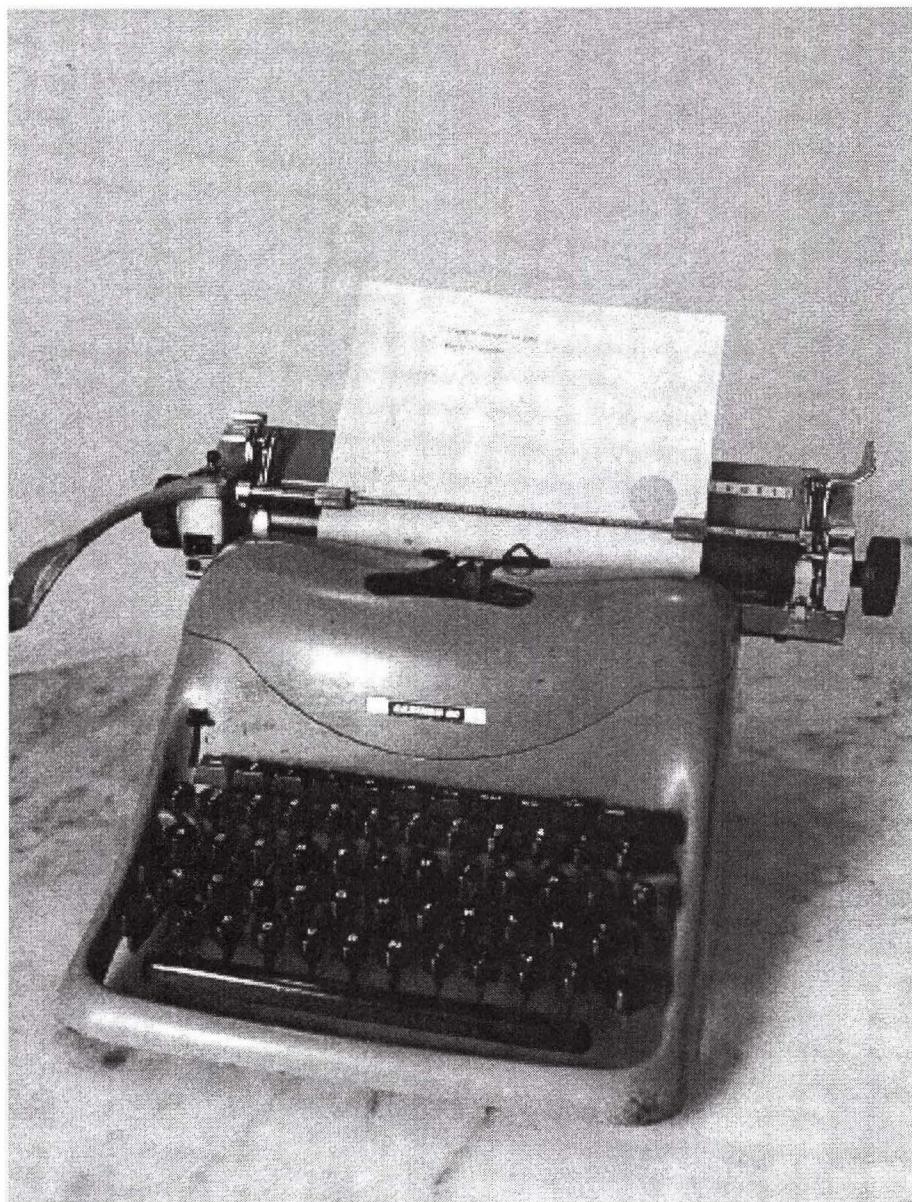
“Via Italia” (1990 г.), “Bimot” (1990 г.), “Sortie de Quarantaine” (8 томов, 1992-95 г.г.), “Calmar” (1993 г.), “Balimeke” (1995 г.) и многих других. Режиссер-постановщик четырех игровых фильмов: “Cycle solaire et cycle du carbone” (1967 г., премьера на 34 биеннале в Париже), “Rouge Improvisé” (1969 г., премьера на 23 фестивале “NO” в Болонье), “Le défillement du film” (1981 г., премьера в Galerie Lara Vincy, Париж), “Simulacre de massacre” (1984 г., премьера в Galerie Roger Pailhas, Марсель), а также актер, сыгравший с 1956 по 1995 год в пятнадцати художественных фильмах (теле- и видеоверсии) (среди режиссеров - Саренко, Бонгра, Моно, Агостиани, Крамер, Комолли и др.). С 1964 по 1996 год провел около трех десятков персональных выставок во Франции, США, Италии, Бельгии, Кении и т.д., в том числе - в Центре им. Ж. Помпиду в 1982 г. В разное время входил в состав экспериментально-поэтических групп “Machines à langage”, “Hexa-one”, “Groupe :”, “Logomotives”. В качестве сонорного поэта записал около десятка аудиокассет, три диска, в том числе “Text und Aktionsabend” (Берн, 1968 г.), “Polyphonix” (Милан, 1981 г.), “Passe / Futur Radio Taxi no.22” (Верона, 1984 г.) и провел более тридцати сонорных выступлений на различных радиоканалах США, Франции, Канады и т.д. Организатор фестивалей сонорной поэзии в Авиньоне (1977-79 г.г.), фестивалей современной поэзии в Когольене (1984-86 г.г.), Тараксоне (1988-93 г.г.), соорганизатор международного фестиваля экспериментальной поэзии “Polyphonix” и один из основателей Международного Центра поэзии в Марселе. Автор многочисленных публикаций в журналах, книгах, альманахах и антологиях современной поэзии. Живет и работает в Париже и Марселе (Франция).

Жюльен Блэн
Julien Blaine

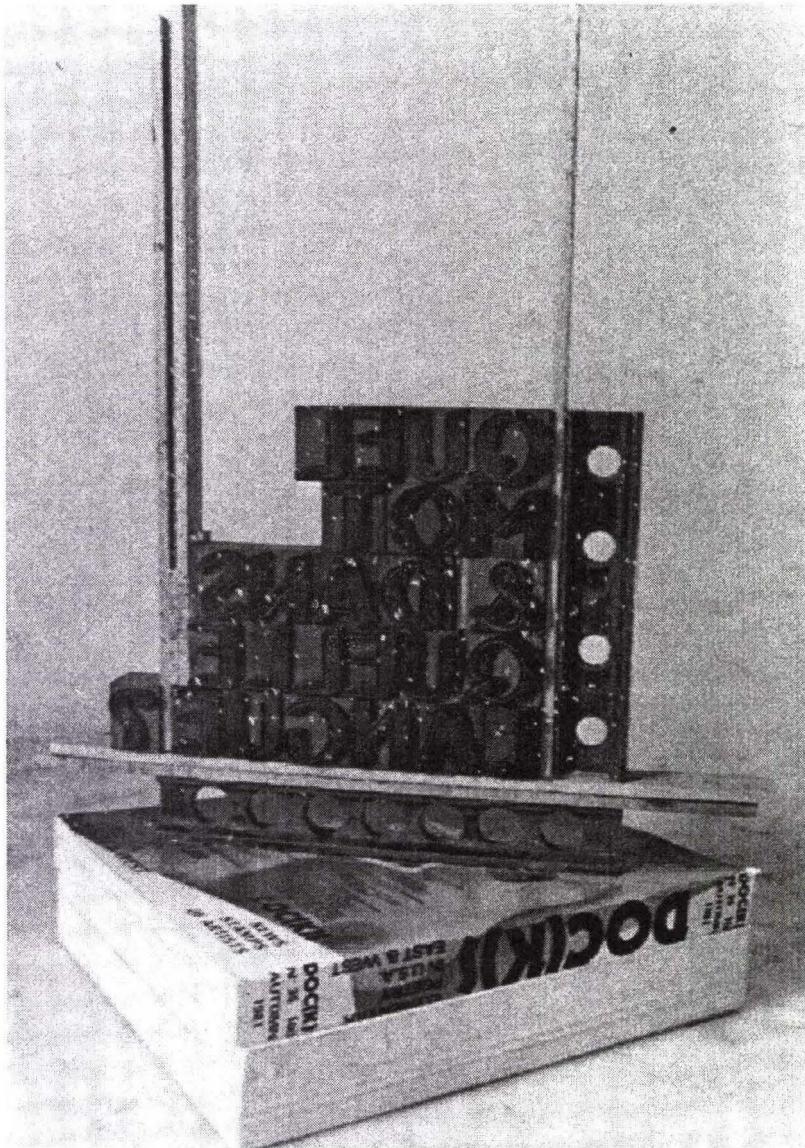




Лист из серии “Снятие карантина IV”.
1994 г., линогравюра.



Без слов. Объектная поэма.
1994 г., фото Ф. Гагетти.



Без слов. Объектная поэма.
Фото Ф. Гагетти

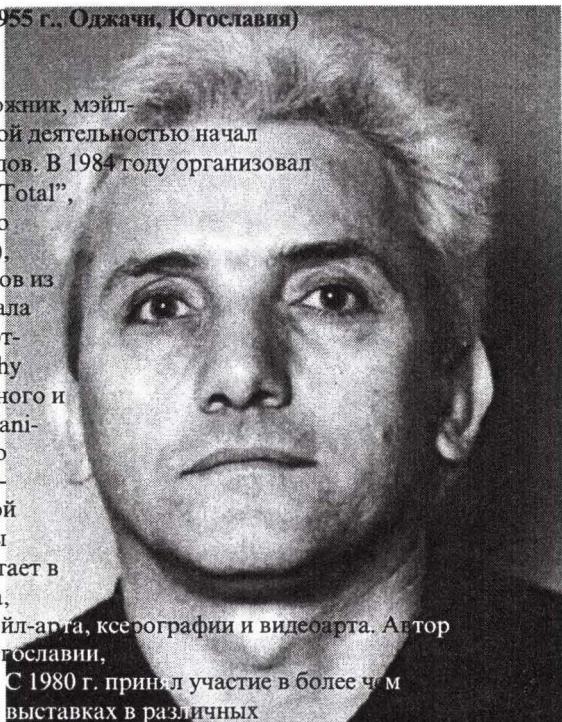
Ненад Богданович, Югославия (р. 1955 г., Оджачи, Югославия)

Nenad Bogdanovic, Yugo

поэт, перформер, мультимедиа-художник, мэйл-артист. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в конце семидесятых годов. В 1984 году организовал выпуск художественного журнала "Total", преимущественно в формате фолио (всего около двадцати выпусков), представляющего творчество авторов из Восточной Европы. В рамках журнала также выходили международные арт-приложения (например, "Photography Art" и др.). Редактор информационного и теоретического журнала "Second Manifesto" (1984-1985 г.г.), имеющего интернациональный характер и распространяющегося в международной художественной сети. С середины восьмидесятых годов активно работает в области концептуального искусства, фотографии, визуальной поэзии, мэйл-арта, ксерографии и видеоарта. Автор десяти персональных выставок в Югославии, Хорватии, США, Словении, Корее. С 1980 г. принял участие в более чем двухстах пятидесяти коллективных выставках в различных

странах мира, в т.ч. "Visioni, violazioni, viv'erioni" (Бергамо, 1982 г.), "Thou Art" (Ольборг, 1984 г.), "Biennale des friedens" (Гамбург, 1985 г.), "Art of Today" (Будапешт, 1986 г.), "International Copier Art bookworks Exhibition" (Галифакс, 1986 г.), "I Festival Internacional de Poesia Viva" (Фигейра-да-Фош, 1987 г.), "Segunda Bienal Internacional de Poesia Visual / Alternativa" (Мехико, 1988 г.), "I International Exhibition of Visual Poetry" (Сан-Паулу, 1988 г.), "Multiculturalism" (Бостон, 1993 г.), "Yugoslavian Networkers" (Сан-Франциско, 1996 г.) и мн. др. С 1993 года реализует сольный проект "The Networker Gallery Nenad Bogdanovic", в котором собственное тело манифестируется в качестве современной галереи. На эту тему провел более ста перформансов в Югославии, Франции, Германии, Италии, Венгрии, США, Японии и др. Видеоработы демонстрировались более чем на десяти фестивалях современного искусства, включая "Tradicija avangarde" (Палич, 1994 г.), "Video-Expedition in the Performance World" (Будапешт, 1995 г.), "Perfomedia Festival" (Бергамо, 1995 г.), "Mail Art. Osteuropa im internationalen Netzwerk" (Шверин, 1996 г.) и мн. др. Мэйл- и визуально-поэтические публикации в журналах, альманахах, каталогах, книгах и антологиях современного искусства в двенадцати странах мира, включая "Japan A.U. Mail Art book II" (Нишиномия, 1983 г.), "МА Olympus" (Кельн, 1985 г.), "New life - New Art" (Нови-Сад, 1990 г.), "Eternal Network" (Калгари, 1995 г.), "Open World - Open Mind" (Белград, 1996 г.) и т.д. Живет и работает в Оджачи (Югославия).

Ненад Богданович



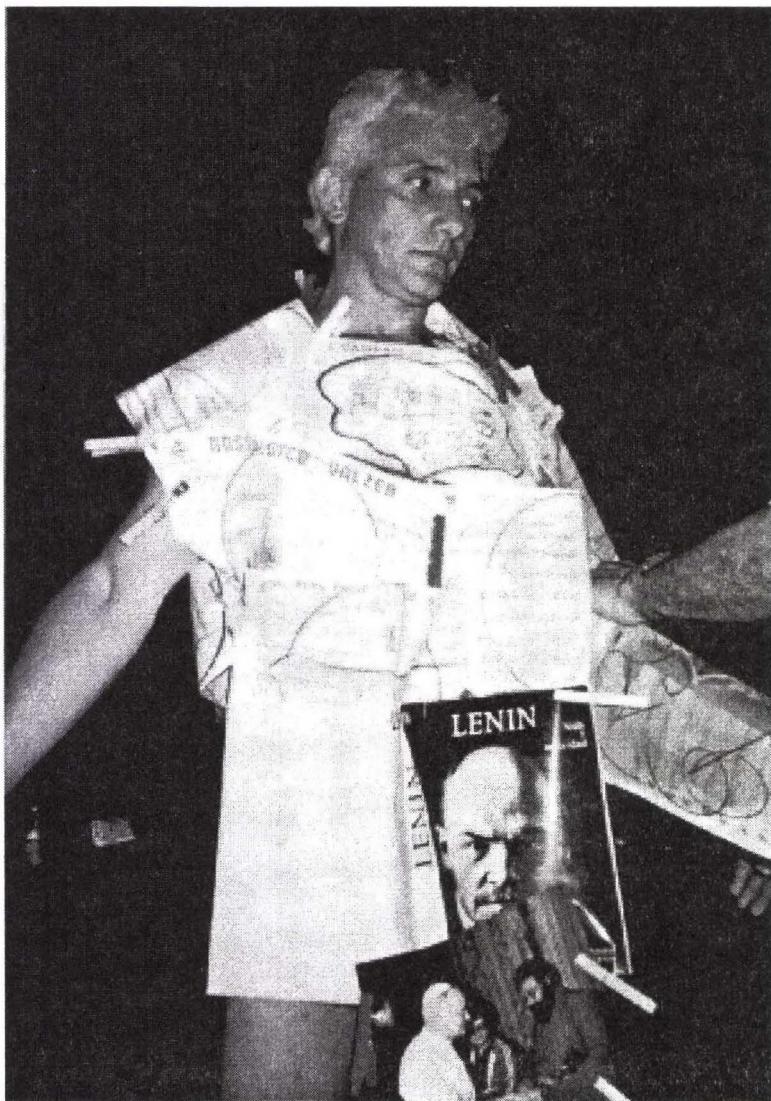


Визуальная поэма - черное/белое 1. Бумага, трафарет.

Визуальная поэма - черное/белое 2. Бумага, трафарет.



Акционная поэма с фото-отслеживанием.
Музей Метрополитен. Токио, 1997 г.



Визуальная поэзия Р. и Д. Странда
в сетевой галерее "Ненад Богданович". Равенна, 1995 г.

Жан-Франсуа Бори, Франция (р. 1938 г., Париж, Франция)
Jean-François Bory, France

поэт, писатель, фотохудожник, актер. Литературно-художественной деятельностью занимается с начала шестидесятых годов. Автор более тридцати книг поэзии, прозы, художественных альбомов, среди книг визуальной поэзии: "Bientot" (Париж, 1966 г.), "Post-Scriptum" (Париж, 1969 г.), "Once again" (Нью-Йорк, 1968 г.), "Poemes mecaniques" (Марсель, 1980 г.), "Scr Io Misio" (Верона, 1985 г.), "Poesie provisoires" (Париж, 1990 г.).

"Abracadada" (Париж, 1997 г.) и многих других. В конце шестидесятых годов наладил выпуск периодического журнала

визуальной, конкретной поэзии и смежных направлений современного искусства "L'Humidite", где впервые использовал технику манипулированной фотопечати для получения визуально-поэтических произведений. Автор-составитель антологий конкретной и

визуальной поэзии "Once again" (New Directives Book, Нью-Йорк, 1968 г.). Среди книг прозы и эссе - "Un auteur sous influence" (Париж, 1986 г.), "Pas tout le mem j'ur" (Париж, 1988 г.), "Toi c'est

gache" (Париж, 1991 г.) и другие. С 1965 года - автор ряда персональных выставок визуальной и конкретной поэзии в самых престижных выставочных залах Парижа и Марселя - с 1965 по 1997 год, Вероны, Рима, Милана - с 1970

по 1996 год, Барселона - с 1986 по 1990 год, Бонна, Загреба, Сан-Паулу, Нью-Йорка, Сан-Франциско, Лондона - с 1969 по 1985 год, Лиссабона и Киото - с 1979 по 1992 год, арт-турне с персональными выставками по нескольким городам Японии 1994-95 г.г. и др. Автор многочисленных визуально-поэтических, прозаических и фото-публикаций в журналах, альбомах и антологиях современной литературы во Франции, США, Англии, Германии, Японии и т.д. С 1983 года входил в состав визуально-поэтической группы "Logomotives" (Саренко, А. Ариас-Миссон, Ж. Блэн, П. де Врее, Э. Миччини, Ф. Верди). В рамках этой группы принял участие в более тридцати выставках экспериментальной и визуальной поэзии в Италии, Франции, Польше, Канаде, Германии и т.д. В качестве актера снялся в художественных фильмах (режиссер Саренко, Италия): "Collage" (1984 г.), "En attendant la troisieme guerre mondiale" (1986 г.). Визуально-поэтические произведения хранятся в различных частных и государственных коллекциях Франции, Италии, США, Японии и др. Живет и работает в Париже (Франция).

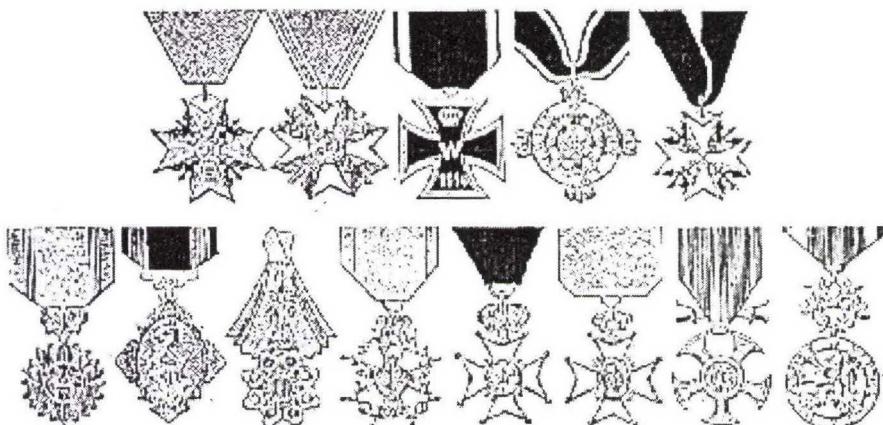
B
or
y

Jean-François Bory
Жан-Франсуа Бори

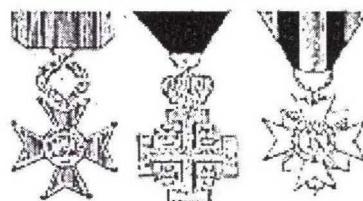


DU MÊME AUTEUR

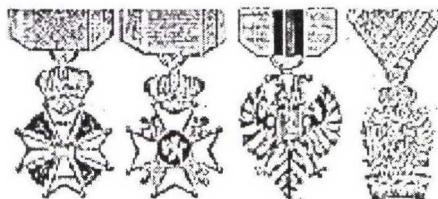
ROMANS



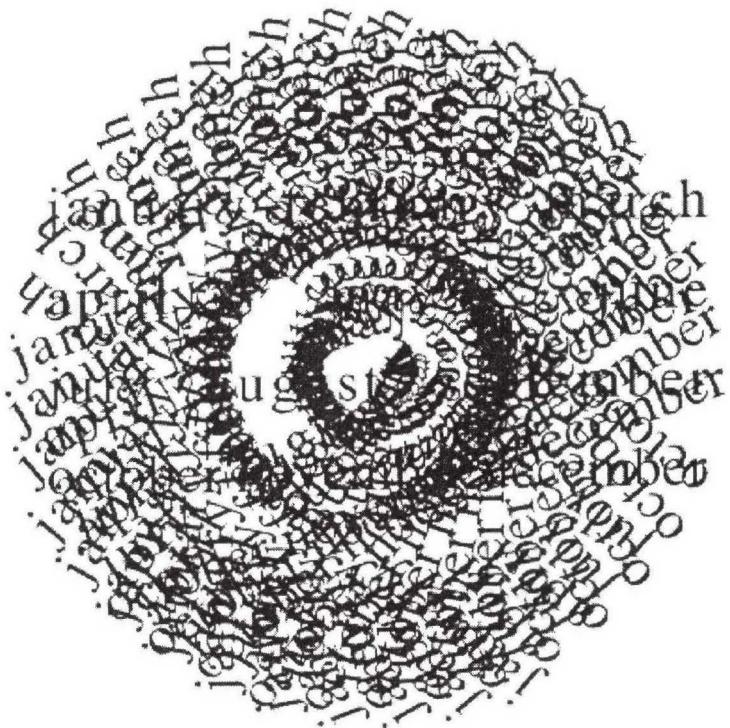
ANTHOLOGIES



TRADUCTIONS

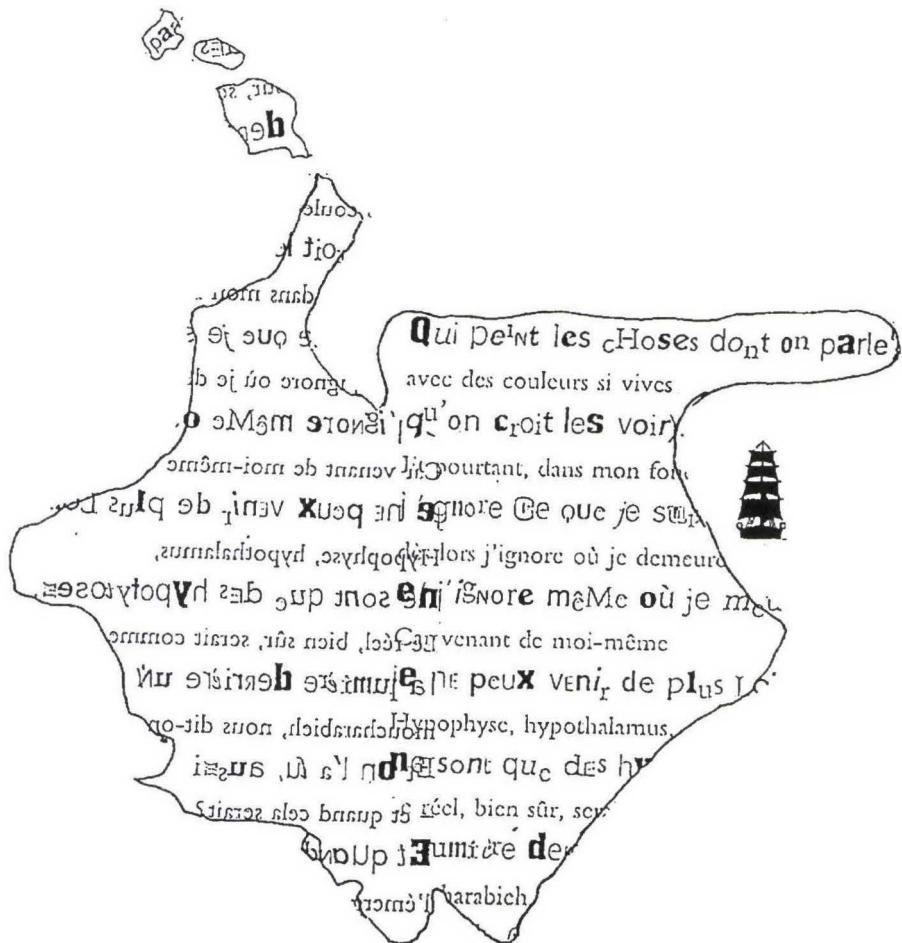


Того же автора. Факс-поэма. 1993 г.,
бумага, коллаж, 23,3x17,9



Пятнадцать лет. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29.7x21

TERRA INCOGNITA



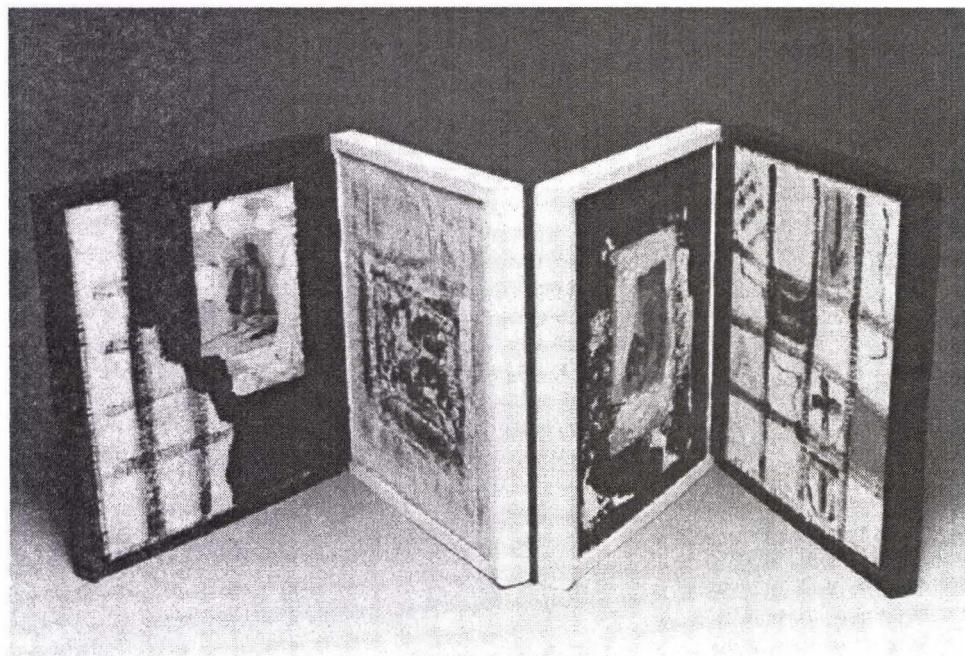
Анна Боски, Италия (р. 1944 г., Болонья, Италия)

Anna Boschi, Italy

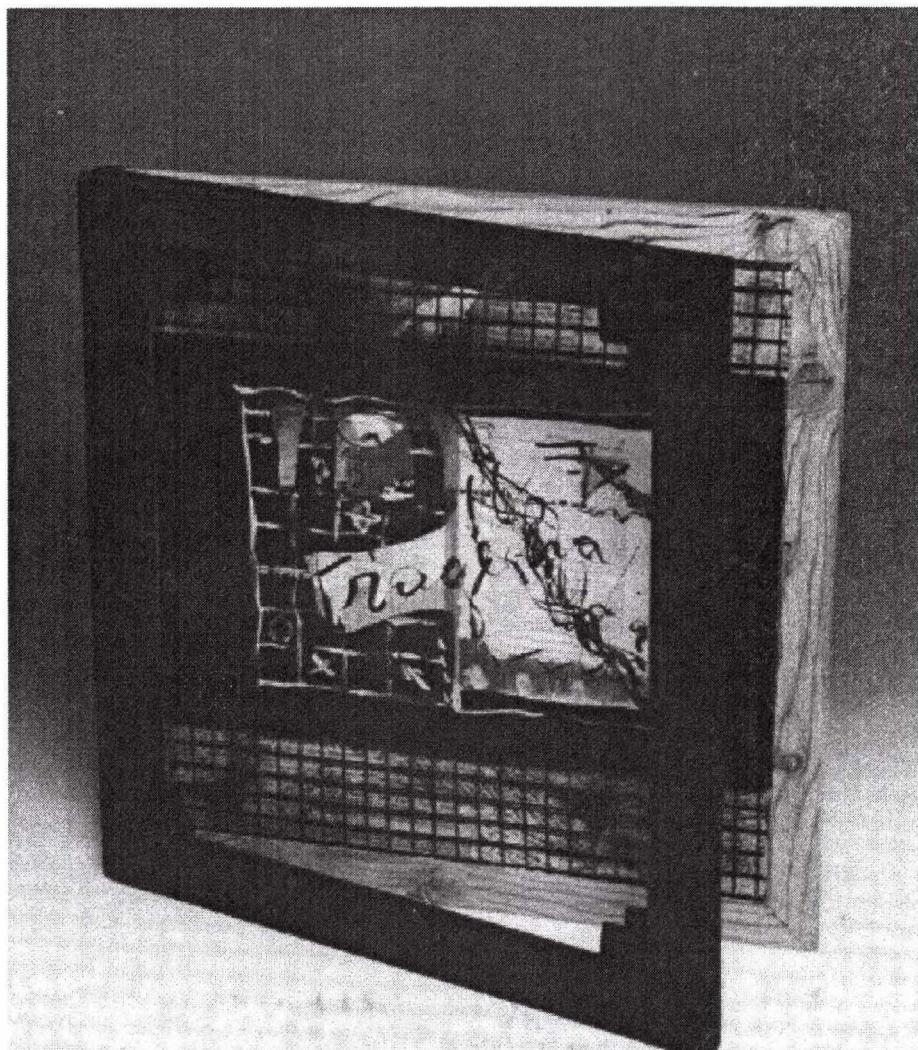
поэт, художник, мэйл-артист. Свою художественную деятельность начала в конце 60-х годов. Публикуется с 1974 года. В течение нескольких лет - автор и ведущий раздела, посвященного сетевому искусству в итальянском журнале "Mongolfiera". Организатор восьми международных проектов-выставок: "Bottle project" (Болонья, 1990 г.), "1962 - 1992 - 30 years of Mail Art" (Болонья - Сполето - Милан, 1992 г.), "Pieve di cento e il suo barbaspein" (Ченто, 1994 г.), "Tangenti and political corruption" (Сан-Пьетро Терме, 1994 г.), "Homage to Federico Fellini" (Сан-Пьетро Терме Болонья - Капрара, 1995 г.), "Remembering... Giulietta" (Рим - Капрара, 1995 г.), "Radio invention: Gugliermo Marconi" (Имола, 1996 г.), "Prehistory in Forli" (Форли, 1996 г.). Автор более тридцати персональных выставок визуальной поэзии, графики, букв-арта, в том числе в: Galleria "308" (Имола, 1974 г.), Galleria D'Essai Arte Vetrina (Болонья, 1976 г.), Galleria Inquadature (Флоренция, 1978 г.), Centro Lavorino Arte (Милан, 1986 г.), Galleria "9 Colonne" (Тренто, 1989 г.), Galleria "Fumagalli" (Бергамо, 1993 г.), Galleria L'Incontro (Ровиго, 1994 г.) и др. Участник более двухсот коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии, коммуникационных искусств в Италии и за рубежом, среди них: "Italian Art in Tour" (Калгари, 1988 г.), "Mostra sulla Pace" (Хиросима, 1988 г.), "Il Gallery" (Сеул, 1988 г.), "Amazonia" (Ларио, 1989 г.), "Evidence of Art 2" (Милан, 1990 г.), "Leiu Commn" (Арден, 1993 г.), "Network Culture" (Даллас, 1993 г.), "Art Jonction" (Канн, 1994 г.), "Word Theatre" (Кенигсберг, 1995 г.), "By its Cover" (Лондон, 1996 г.) и мн. др. С середины восьмидесятых годов специализируется на создании букв-артистических произведений. Принимала участие в более тридцати коллективных выставках рукodelьных книг в Италии и за рубежом. Визуально-поэтические работы хранятся в различных частных и государственных коллекциях Италии, Португалии, США, России, Франции, Великобритании, Хорватии, России и т.д. Автор многочисленных публикаций в журналах, каталогах, альманахах, альбомах и антологиях визуальной поэзии. Живет и работает в Кастель Сан-Пьетро Терме (Италия).

Anna Boschi
Анна Боски

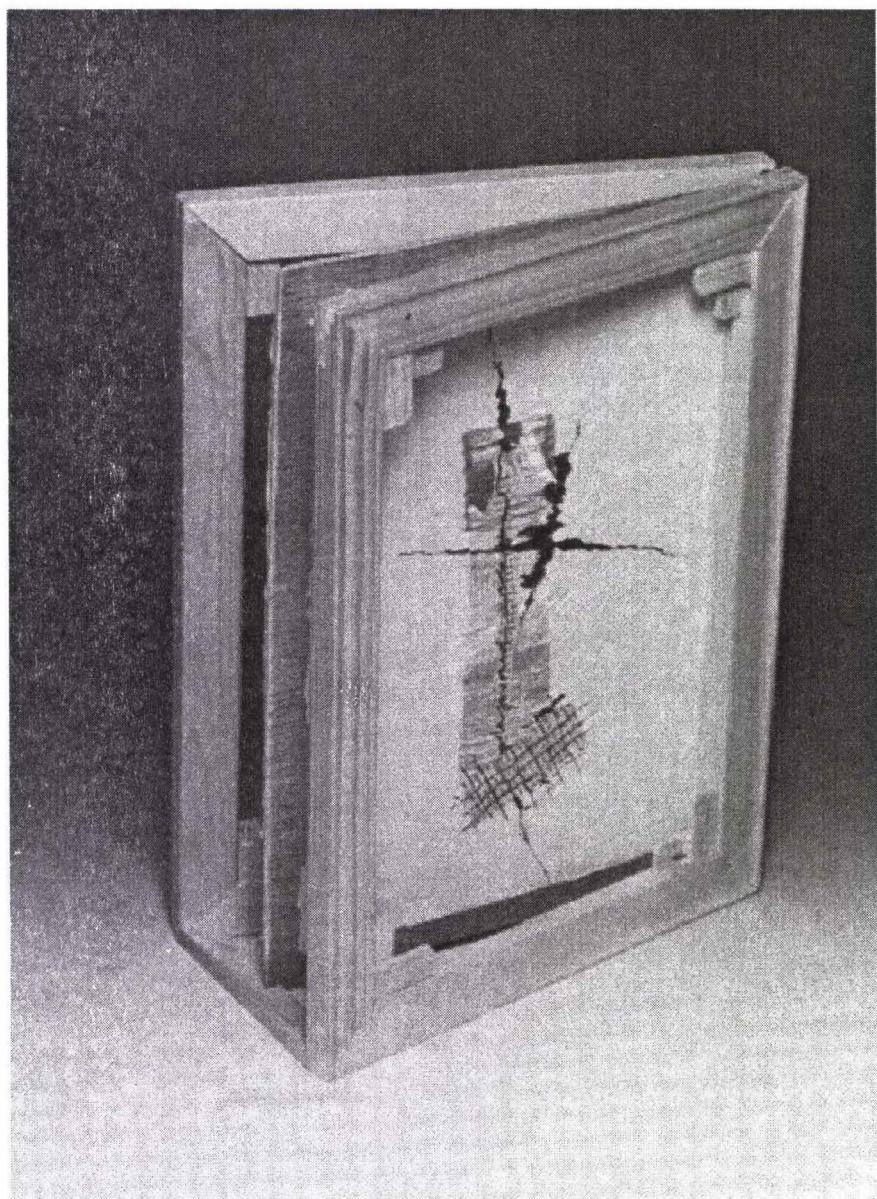




Рукодельная книга. 1996 г.,
дерево, бумага, смешанная техника.



Рукодельная книга. 1996 г.,
дерево, бумага, смешанная техника.

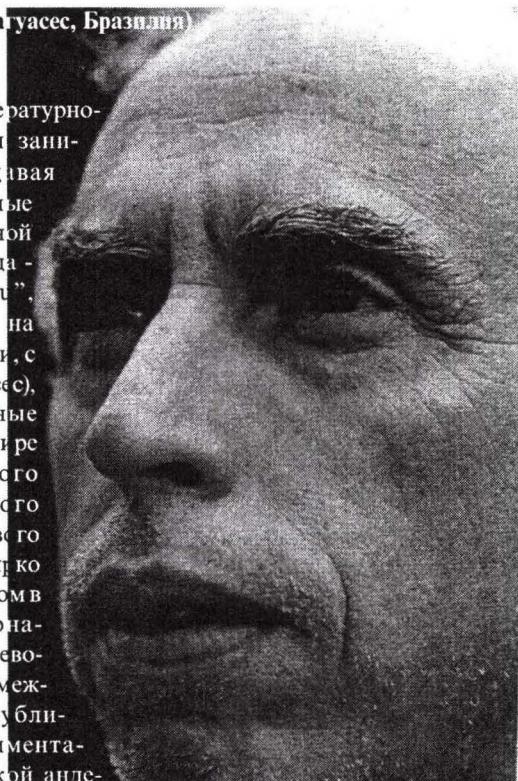


Рукодельная книга. 1996 г.,
дерево, бумага, смешанная техника.

Иохим Бранко, Бразилия (р. 1940 г., Катагуасес, Бразилия)
Joaquim Branco, Brazil

Б
поэт, эссеист, критик, театровед. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в шестидесятых годах, издавая журналы "O Miro" и "SLD", посвященные вопросам экспериментальной и визуальной поэзии Латинской Америки. С 1976 года - редактор и издатель журнала "Tabu", акцентирующего внимание читателя на различных направлениях акционной поэзии, с 1979 года - журнала "Totem" (Катагуасес), регулярно публиковавшего различные статьи по конкрет-визуальной поэзии и шире - по теории и практике современного латиноамериканского альтернативного искусства. С 1983 года - редактор сетевого издания "AR-TE" (Рио-де-Жанейро) с ярко выраженным коммуникационным уклоном в сторону Интернационального Сетевого Сообщества, международными публикациями и комментариями бразильской аудиограндной литературы. Автор книг визуальной поэзии: "Concrecoes da fala" (Катагуасес, 1969 г.), "Consumito" (Белу-Оризонти, 1975 г.), "Ferir a folha" (Катагуасес, 1978 г.), "ArteVersoPoder" (Катагуасес, 1984 г.), "500 anos do descobrimento da America" (Катагуасес, 1993 г.). Редактируя журнал "Ponto", Иохим Бранко опубликовал практически все произведения конкрет-визуальной поэзии, представленные во время проведения Национальных выставок Новой Поэзии (Рио-де-Жанейро, Натал, 1967 г.), а также большинство теоретических статей и манифестов групп процесс-поэтов (Владемир Диас Пино, Альваро де Са, Моаси Кирне, Жозе Серафини, Дайлор Валера и др.). Автор многочисленных публикаций в журналах, каталогах, альманахах и антологиях современной латиноамериканской поэзии, в том числе "Sasiedade dos poetas vivos" (V)(Рио-де-Жанейро, 1993 г.). Участник коллективных выставок конкретной и визуальной поэзии в различных странах мира. Доктор филологии, профессор. С начала восьмидесятых годов преподает португальский язык и бразильскую литературу на факультете философии и литературы Университета Катагуасес. Живет и работает в Катагуасесе (Минас-Жерайс, Бразилия).

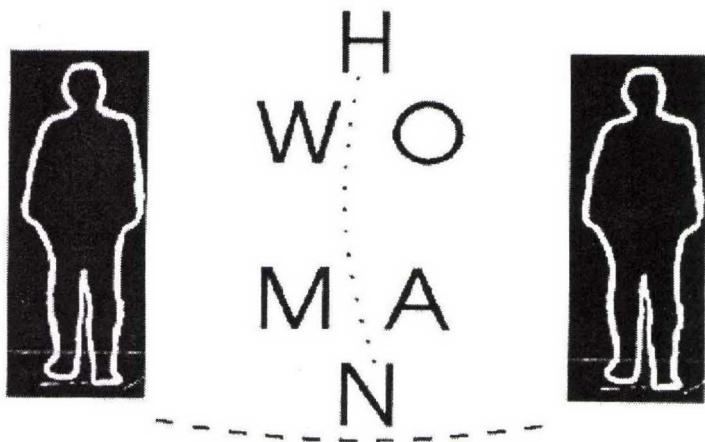
Joaquim Branco



граундной литературы. Автор книг визуальной поэзии: "Concrecoes da fala" (Катагуасес, 1969 г.), "Consumito" (Белу-Оризонти, 1975 г.), "Ferir a folha" (Катагуасес, 1978 г.), "ArteVersoPoder" (Катагуасес, 1984 г.), "500 anos do descobrimento da America" (Катагуасес, 1993 г.). Редактируя журнал "Ponto", Иохим Бранко опубликовал практически все произведения конкрет-визуальной поэзии, представленные во время проведения Национальных выставок Новой Поэзии (Рио-де-Жанейро, Натал, 1967 г.), а также большинство теоретических статей и манифестов групп процесс-поэтов (Владемир Диас Пино, Альваро де Са, Моаси Кирне, Жозе Серафини, Дайлор Валера и др.). Автор многочисленных публикаций в журналах, каталогах, альманахах и антологиях современной латиноамериканской поэзии, в том числе "Sasiedade dos poetas vivos" (V)(Рио-де-Жанейро, 1993 г.). Участник коллективных выставок конкретной и визуальной поэзии в различных странах мира. Доктор филологии, профессор. С начала восьмидесятых годов преподает португальский язык и бразильскую литературу на факультете философии и литературы Университета Катагуасес. Живет и работает в Катагуасесе (Минас-Жерайс, Бразилия).

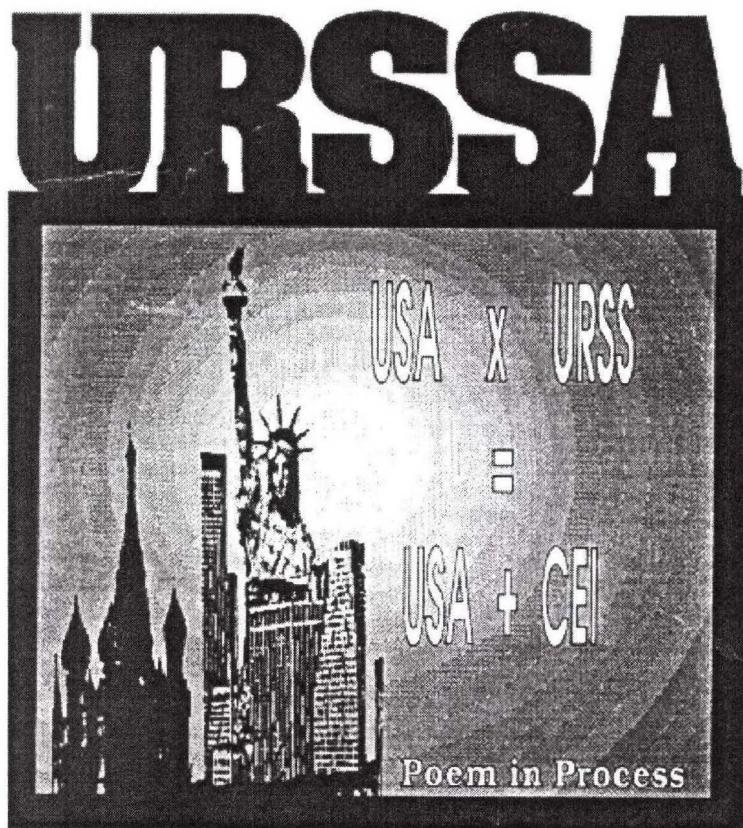
WOMANITY

Joaquim Branco

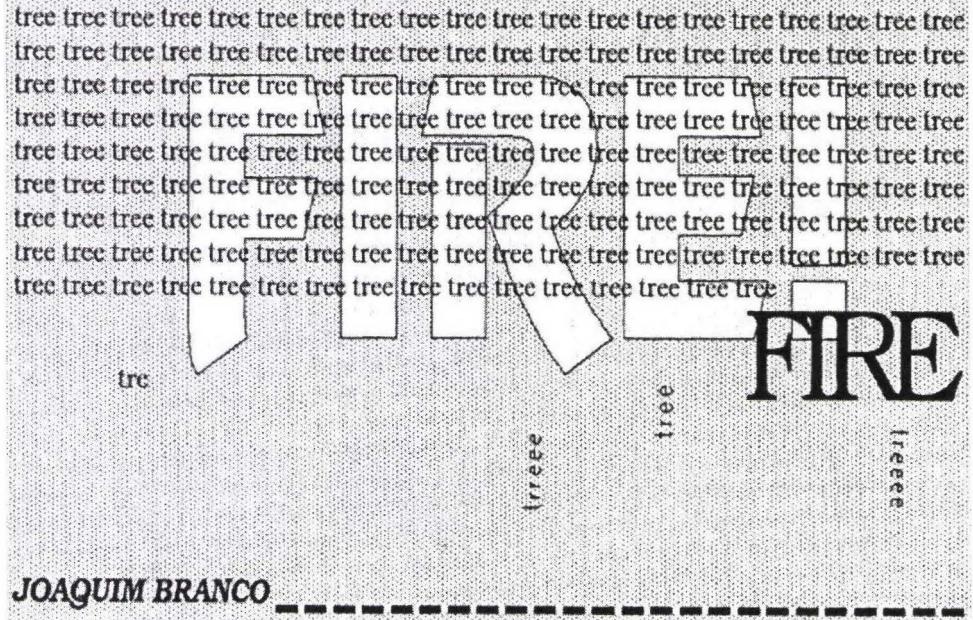


M: MAN W: WOMAN

1969 - versão 1994



URSSA. Процесс-поэма. 1984-92 г.г.,
бумага, струйный принтер, 12,5x10,5



Пожар! 1996 г.,
бумага, струйный принтер, 8,8x15,8

Ханс Браумюллер, Германия (р. 1966 г., Сантьяго, Чили)

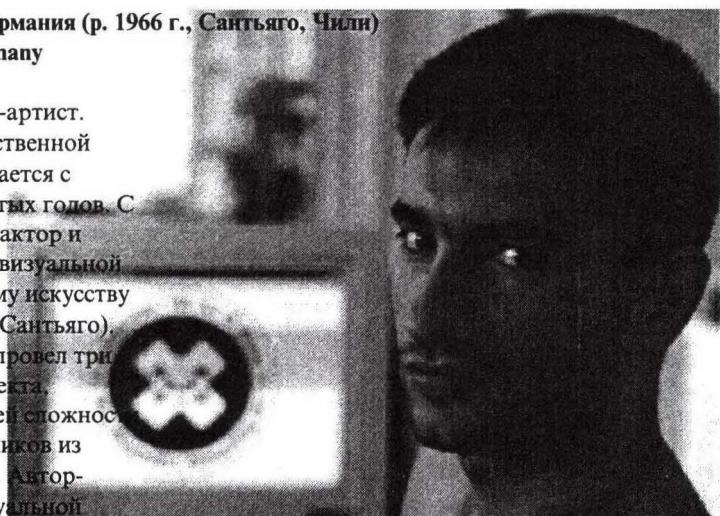
Hans Braumüller, Germany

поэт, художник, мэйл-артист. Литературно-художественной деятельностью занимается с середины восьмидесятых годов. С 1987 по 1992 год - редактор и издатель журнала по визуальной поэзии и современному искусству "Le Preciosa Nativa" (Сантьяго). Начиная с 1992 года провел три крупных сетевых проекта объединивших в общей сложности более трехсот художников из тридцати стран мира. Автор-составитель книг визуальной

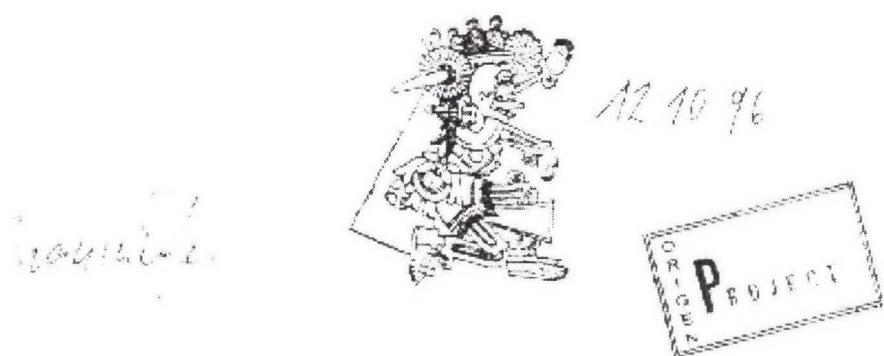
поэзии и мэйл-арта (в фолио формате): "500 years of genocide and colonialism" (выпуск первый - 1991 г., второй - 1992 г.), "Help me to paint" (1995 г.), "A Tribute to Guillermo Deisler" (1996 г.). Участник более ста коллективных выставок визуальной поэзии и международных сетевых проектов, среди которых: "VIII Bienal Iberoamerikanischer Kunst" (Мехико, 1992 г.), "Identitat / Identidad" (Сантьяго - Гамбург, 1992 г.), "Cielos" (Сантьяго,

1993 г.), "Die Stille in Larm" (Берлин, 1994 г.), "Ziegelsteine - Das Mass" (Гамбург, 1996 г.), "V Bienal de Poesia Visual / Experimental" (Мехико, 1996 г.), "Überblick" (Гамбург, 1996 г.) и других. В своих произведениях старается совместить различные визуально-поэтические техники: компьютер- и ксероксное манипулирование, использование резиновых оттисков и печатей, каллиграфию и различные графические приемы. Работы находятся в государственных и частных собраниях Германии и зарубежья, в том числе в Santa Barbara Museum of Art (Санта-Барбара, Калифорния), The Museum of Contemporary Art (Хельсинки), Canadian Museum of Civilization (Хулл, Квебек), Museo de Arte Contemporaneo (Сантьяго), P.T.T. Museum (Берн), Amazon Archive (Милан), Pinacoteca del Instituto Nacional de la Juventud (Сантьяго), Postmuseum (Копенгаген) и др. Автор визуально-поэтических публикаций в различных журналах, альманахах, каталогах в Германии и за рубежом, в том числе в: "Identidad" (1992 г.), "Concepto Guacho" (1992 г.), "Das Mass - Ziegelsteine" (1995 г.), "Help me to paint" (1995 г.), "Vernetzung" (1996 г.), "Artistamp collection" (CD-Rom, 1996 г.) и других. Живет и работает в Гамбурге (Германия) и Сантьяго (Чили).

Ханс Браумюллер



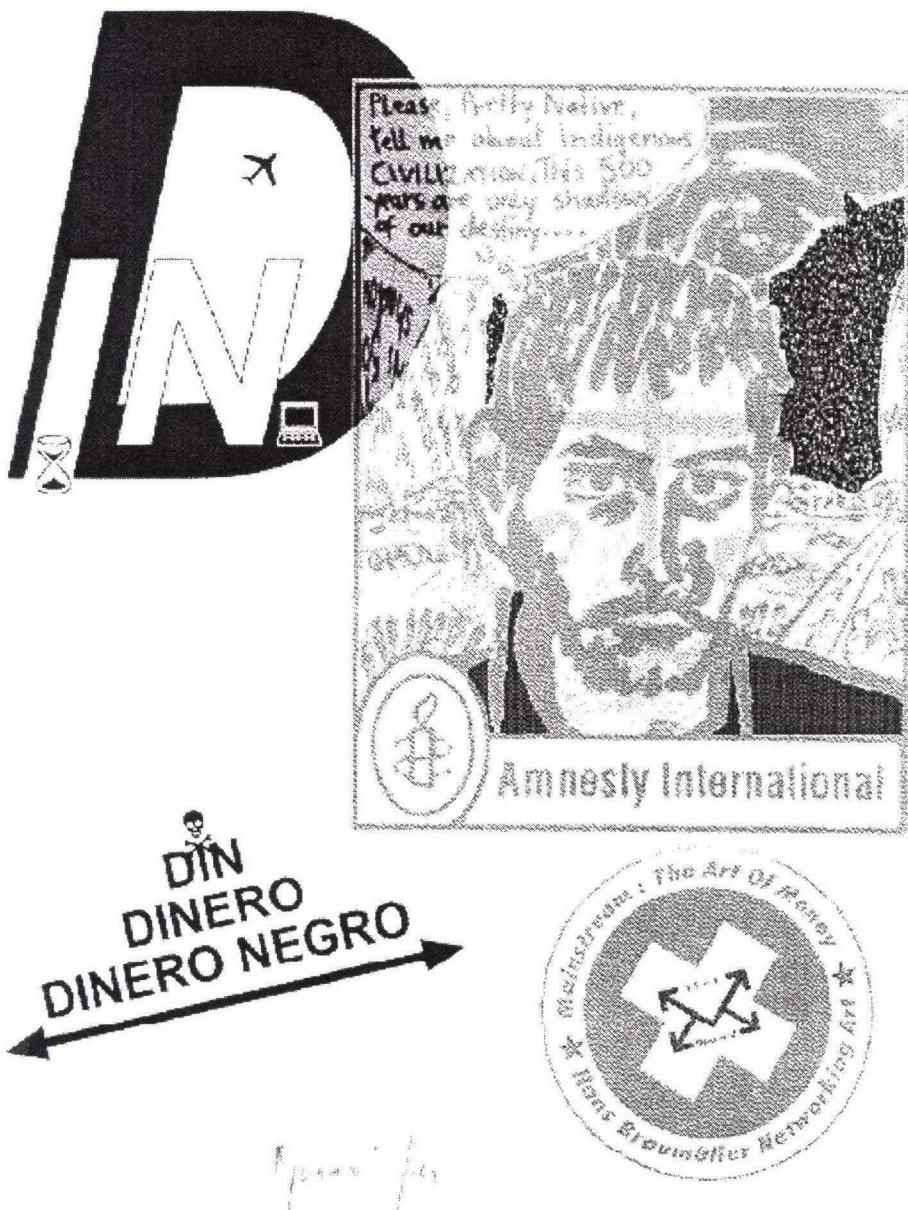
Ханс Браумюller



Концепция слова. 1996 г.,
калька, лазерный принтер, оттиски печатей,



Посвящение Дайслеру. 1996 г.,
калька, лазерный принтер, оттиски печатей,



Деньги. 1996 г., калька,
лазерный принтер, 29,7x21

Алексис Брахо, Венесуэлла (р. 1961 г., Арауро, Венесуэла)
Alexis Bracho, Venezuela

Б поэт, художник мэйл-артист, организатор выставок. После окончания Педагогического Университета (Баркисимето), поступил в аспирантуру при Университете им. Рафаэль Мария Баралт в Маракайбо. Имеет научную степень магистра математических наук. Параллельно с учебой в аспирантуре закончил курсы художественных мастерских живописи, керамики и скульптуры. С 1980 по 1988 год - творческая работа под руководством Дамасо Огаса, участие в различных художественных проектах известного венесуэльского поэта и художника. В 1995 году

организовал Международную выставку мэйл-арта и визуальной поэзии (Маракайбо, Зулия), посвященную памяти учителя; в рамках выставки провел научно-практическую конференцию по вопросам визуальной и экспериментальной поэзии. В 1996 году

организовал Международный коммуникационный проект "Oxigeno o Muerte", приуроченный к экологическому конгрессу в рамках "I Jorna de Ciencias de la tierra" в Педагогическом Университете (Баркисимето). Член ассоциации профессорского состава в West Central University Lisandro Alvarado (Баркисимето, Венесуэла) и член Международной писательской организации IWA (Огайо, США). Принимал участие в 30 коллективных выставках визуальной и экспериментальной поэзии в Венесуэле, Японии, Бразилии, США, Италии, Мексике, России, Франции и т.д. Некоторые выставки и мультимедиа-проекты последних лет: "Multiostais" (Ресифе, 1994 г.), "Tensedonod" (Престон, 1994 г.), "Future - Beauty" (Стокгольм, 1994 г.), "Centenario de Martí" (Монтевидео, 1995 г.), "Cinema: 100th Anniversary" (Монтевидео, 1995 г.), "V Bienal Internacional de Poesia Visual / Experimental (Formas Pias)(Мехико, 1996 г.), "Primeras Jornadas de Poesia Experimental en Buenos Aires" (Буэнос-Айрес, 1996 г.), "The First Show Euro-American's Visual Poetry" (Бенто-Гонсалвес, 1996 г.). Живет и работает в Баркисимето (Венесуэла).

Alexis Bracho
Алехис Брахо

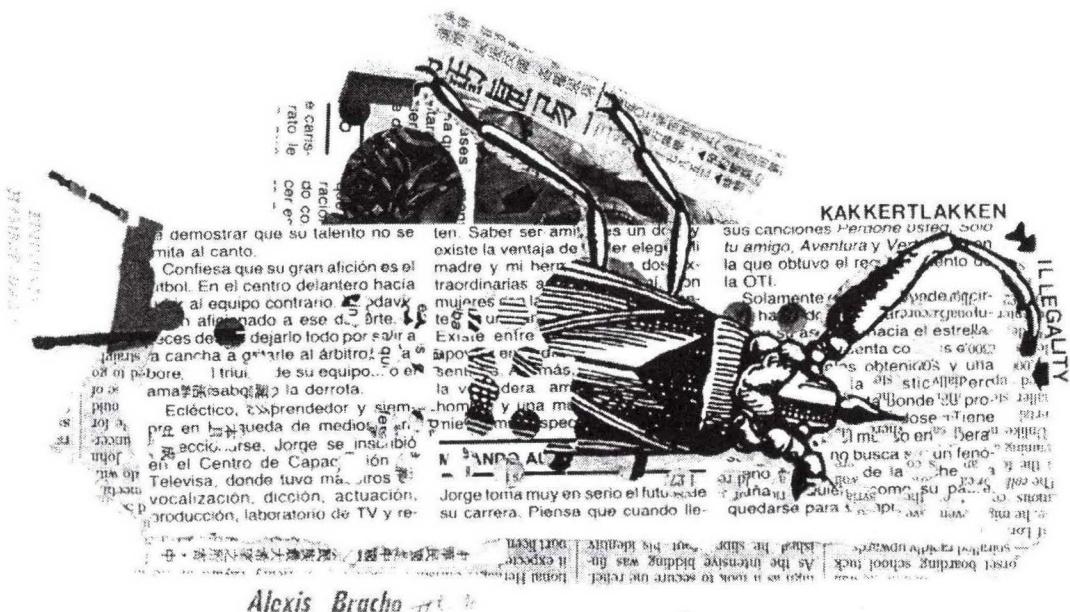


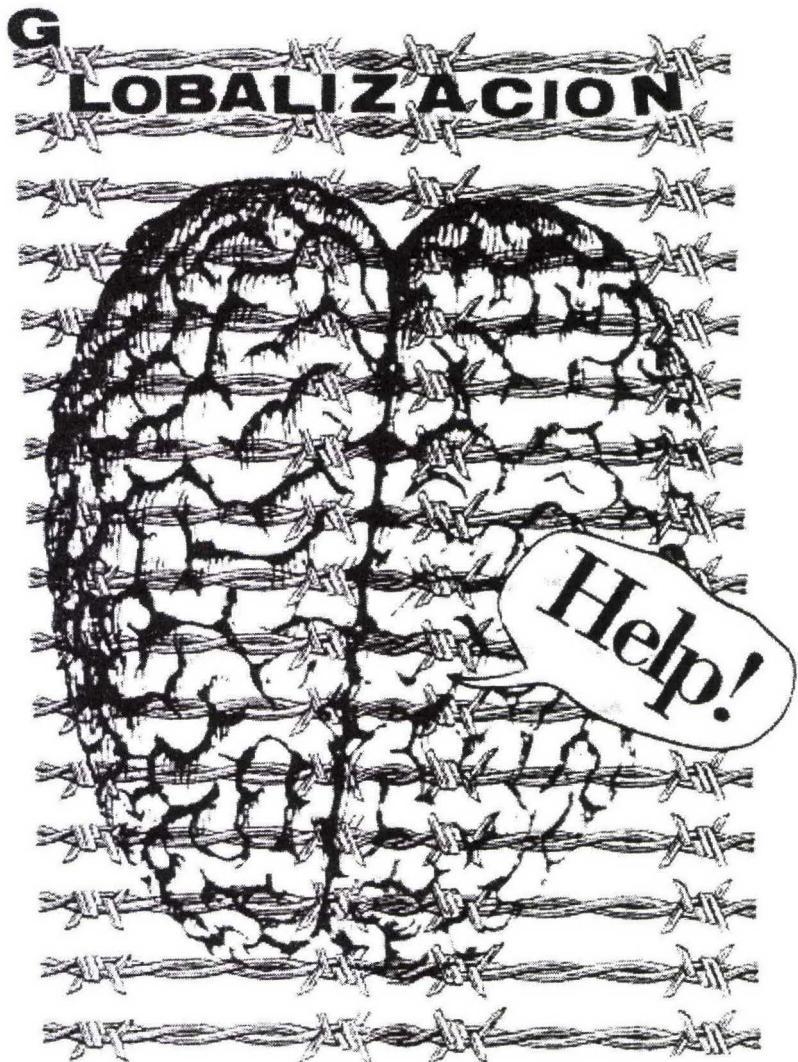


EDICIONES HAMBRE-DADA

Без названия. 1995 г.,
бумага, лазерный ксерокс, 29,7x21

Таракан. 1996 г.,
бумага, лазерный ксерокс, 29,7x21





Глобализация. 1995 г.,
бумага, лазерный ксерокс, 29,7x21

Хуан Бросса, Испания (р. 1919 г., Барселона, Испания)
Joan Brossa, Spain

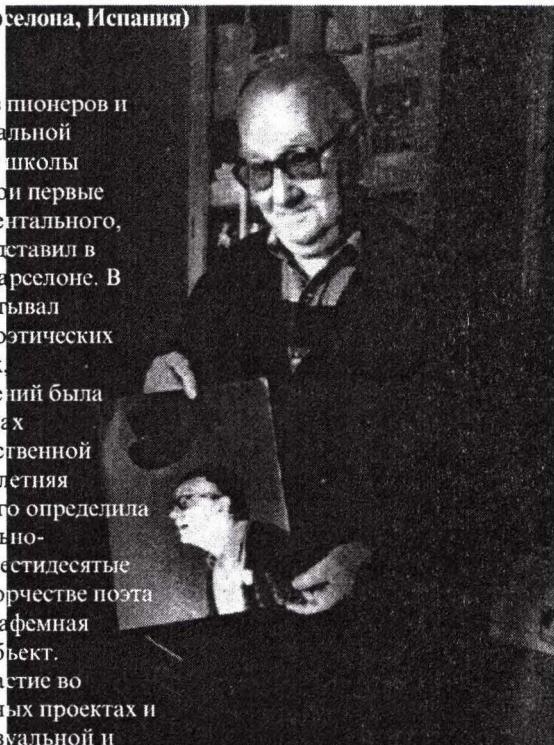
поэт, художник, перформер. Один из пионеров и классиков европейской конкрет-визуальной поэзии, ключевая фигура испанской школы визуальной поэзии 50-80-х годов. Свои первые поэтические произведения экспериментального, визуального и объектного плана представил в серии выставок 1941-43-их годов в Барселоне. В пятидесятых годах активно разрабатывал авангардную поэтику в визуально-поэтических произведениях, коллажах, объектах.

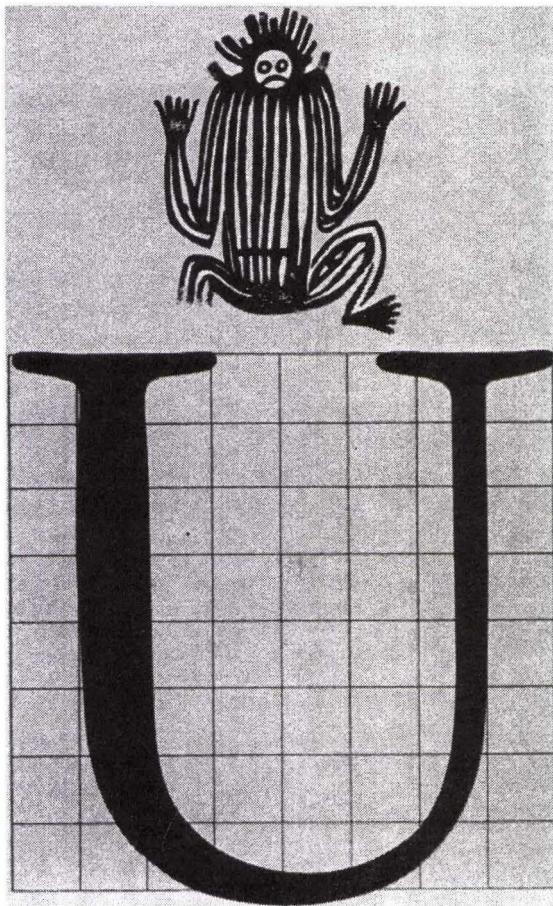
перформансах. Часть этих произведений была представлена в 1951 году на выставках основанной им литературно-художественной группы "Dau al Set" (1948 г.). Многолетняя творческая дружба с Х. Миро надолго определила живописную направленность визуально-поэтических полотен Х. Бросса - в шестидесятые годы доминирующей областью в творчестве поэта становится графемная живопись и объект.

Принимал участие во многочисленных проектах и выставках визуальной и

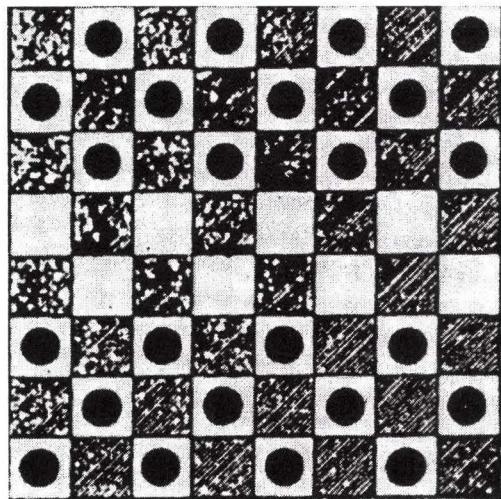
экспериментальной поэзии в различных странах мира, включая общеиспанские 90-х годов: "Poesia Visual" (Барселона, 1992 г., коорд. Х. Каллеха), "Poesia Experimental - 93" (Барселона, 1993 г., коорд. Х. Каллеха) и мн. др. Автор более двух десятков экспериментально-поэтических книг, в том числе каталогов визуальной поэзии ретроспективного характера: "Joan Brossa. Poesia visual i poemes objecte" (Барселона, 1982 г.), "Joan Brossa o les paraules son les coses" (Барселона, 1986 г.), "Emplacement" (Барселона, 1986 г.), "Poemes visuels de Joan Brossa" (Париж, 1988 г.), "Joan Brossa. Poesie visuelle. Poemes objet. Environnements" (1990 г.), "BROSSA 1941 - 1991" (Мадрид, 1991 г.). Автор более сотни персональных выставок конкрет- и визуальной поэзии в Испании и за рубежом, наиболее крупная ретроспективная из которых состоялась в 1990 году в Мадриде под эгидой фонда Х. Миро. Среди персональных выставок последних лет - экспозиционный тур по Италии: Sarenco-Club Art Gallery (Верона, 1997 г.), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (Верона, 1997 г.), Centro per l'Arte Contemporanea (Рим, 1997 г.), Fabio Calvasina Gallery (Милан, 1997 г.), Gli Imperdonabili (Мантую, 1998 г.), Centro per l'Arte Contemporanea (Перуджа, 1998 г.). В 1997 году в рамках Венецианской биеннале состоялась выставка визуальной поэзии Х. Бросса (Испанский павильон). Живет и работает в Барселоне (Каталония, Испания).

Хуан Бросса





Без названия. 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 17,5x10



Знакомый. 1992 г.,
бумага, офсет. печать.



Яхта. Объектная поэма. 1990 г.

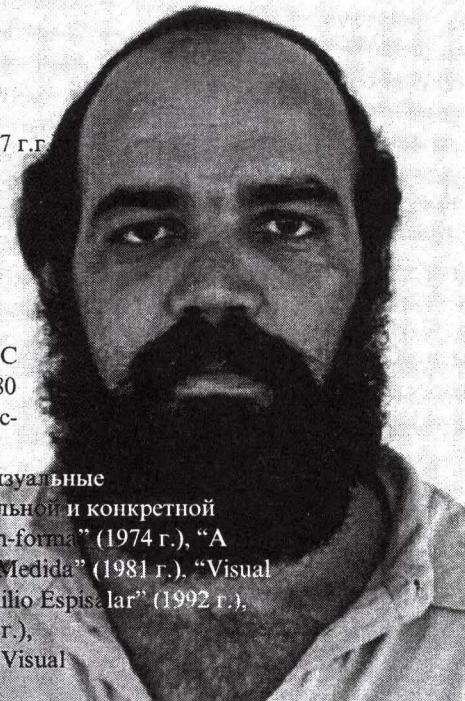
Пауло Бруски, Бразилия (р. 1949 г., Ресифи, Бразилия)

Paulo Bruscky, Brazil

Б поэт, художник, перформер, организатор выставок. Художественной деятельностью начал заниматься в 1967 году. Редактор и издатель журналов "Punho Magazine" (1973-77 г.г.), "Multipostais" (1977-95 г.г.), "Xeroarte Magazine" (1978-79 г.г.), разовых коллективных изданий "Telegramarte" (1978 г.), "Classified Magazine" (1978 г.) и др. С 1967 по 1972 год - специализация по визуальной и процессуальной поэзии, концептуальному искусству: копи-арт, бук-арт, инсталляции, хеппенинги. С 1973 года работает в мультимедиа-сети. В 1980 году провел 1 Международную выставку факс-арта в Бразилии (совместно с Р. Сандовал). В 1981 г. получил грант Фонда Гуггенхайма (визуальные искусства). Автор более тридцати книг визуальной и конкретной поэзии, среди них: "Without title" (1971 г.), "In-fórmula" (1974 г.), "A Gioconda Deixou de Ser Arte?" (1978 г.), "Sob Medida" (1981 г.), "Visual Poem" (1986 г.), "Exilio Espisalar" (1992 г.), "Coreografia" (1993 г.), "Clichés" (1995 г.), "Visual Music" (1995 г.) и

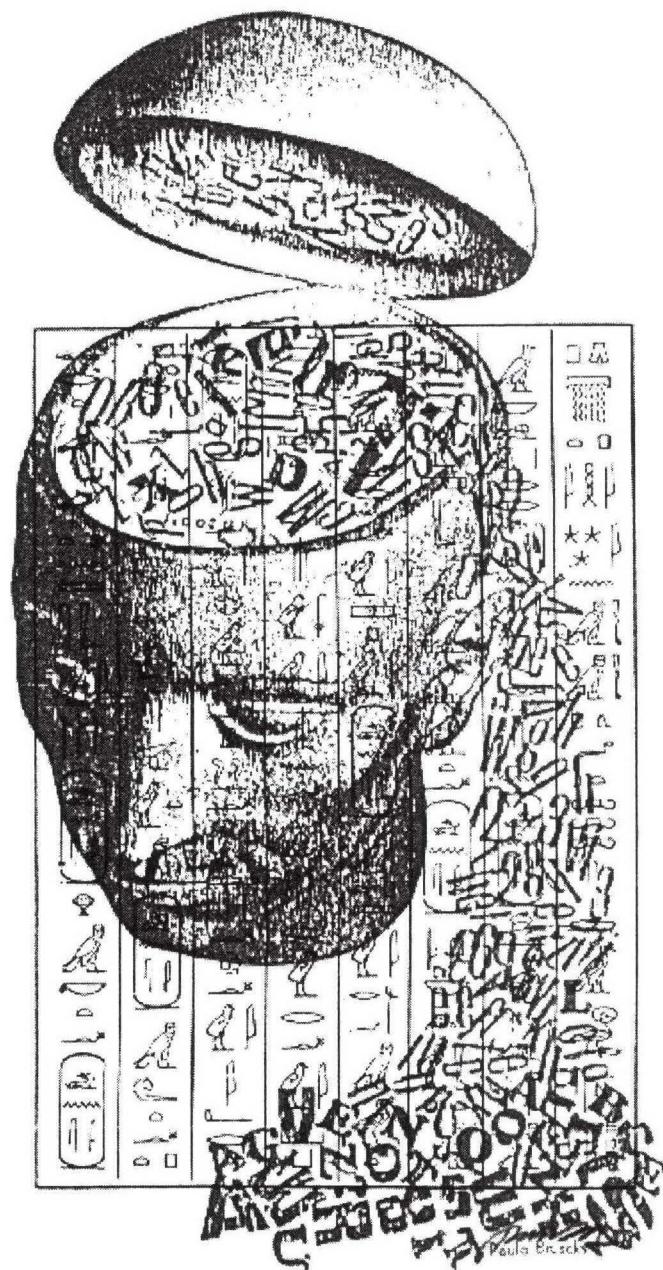
др. С 1978 года преподает историю экспериментальной поэзии и теорию копи-арта в Universidade Católica de Pernambuco (Бразилия). С 1978 по 1982 год выступал в роли координатора ежегодного Фестиваля экспериментального искусства в Universidade Católica de Pernambuco. Куратор многочисленных международных выставок визуальной поэзии, мэйл-, копи-, видео- и аудиоарта, искусства печатей и штампов. Автор серии теоретических статей о мэйл-арте, копи-арте и факс-арте, а также об истории визуальной поэзии северо-восточных штатов Бразилии. Участник более трехсот выставок визуальной и экспериментальной поэзии в Бразилии, Бельгии, Италии, Германии, Франции, Польше, Мексике, Испании и пр. Работы находятся в государственных и частных коллекциях 16 стран, в том числе: Artpool Archive (Будапешт), Signalist Doc. Centre (Белград), Museum of Modern Art (Нью-Йорк), Seul International Fine Art Centre (Сеул), P.T.T. Museum (Берн), The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry (Майами). Живет и работает в Ресифи (Пернамбуку, Бразилия).

Пауло Бруски
Paulo Bruscky

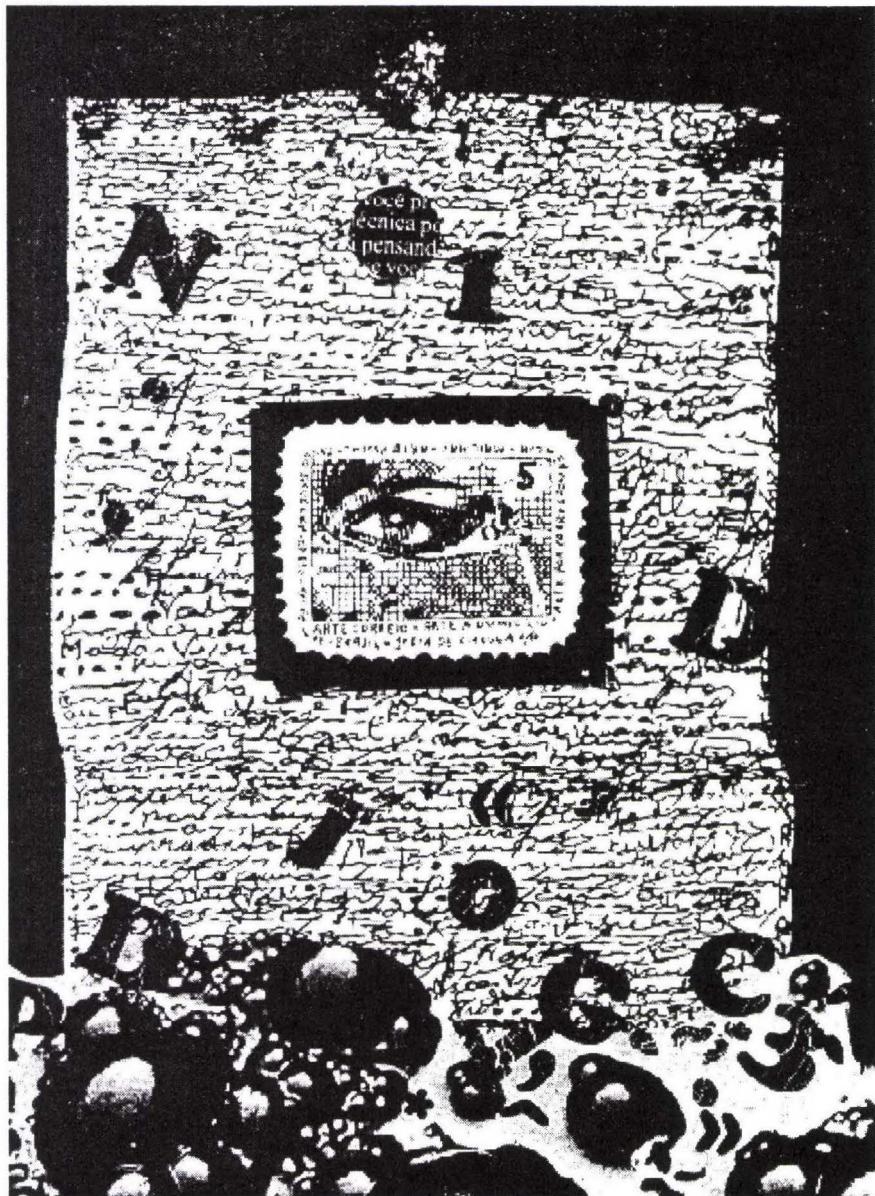




Без названия. 1986-94 г.г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 27,9x21,6



Без названия. 1994 г.,
бумага, цв. ксерокс-коллаж, 29,4x20,9



Без названия. 1995 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,4x20,9

Дмитрий Булатов, Россия (р. 1968 г., Кенигсберг, Россия)

Dmitry Bulatov, Russia

поэт, перформер, мультимедиа-артист. Литературно-художественной деятельностью занимается с середины восьмидесятых годов:

реализация различных лингвоартистских проектов (абстрактная поэзия, поэтический перформанс, заумь), а также интенсивная работа в области фонетической, акционной и визуальной поэзии. Принимал участие в международных мультимедиа-проектах и выставках конкрет- и визуальной поэзии в 23 странах мира. Автор ряда экспериментально-поэтических и художественных публикаций в журналах, сборниках и альманахах, в т.ч.: "Offerta Speciale" (Турин), "Signal" (Белград), "Rough Copy" (Нью-Йорк), "Blocos" (Рио-де-Жанейро), "Revue Enveloppe" (Париж), "CommunicARTe" (Покус-де-Калдас) и мн. др., artist's books и эссеемблингах визуальной поэзии в США, Испании, Германии, Франции и пр. Приглашенный редактор (совм. с А. Попадиным) литературно-художественных альманахов

"Запад России" и "Ойкумена" (1994-

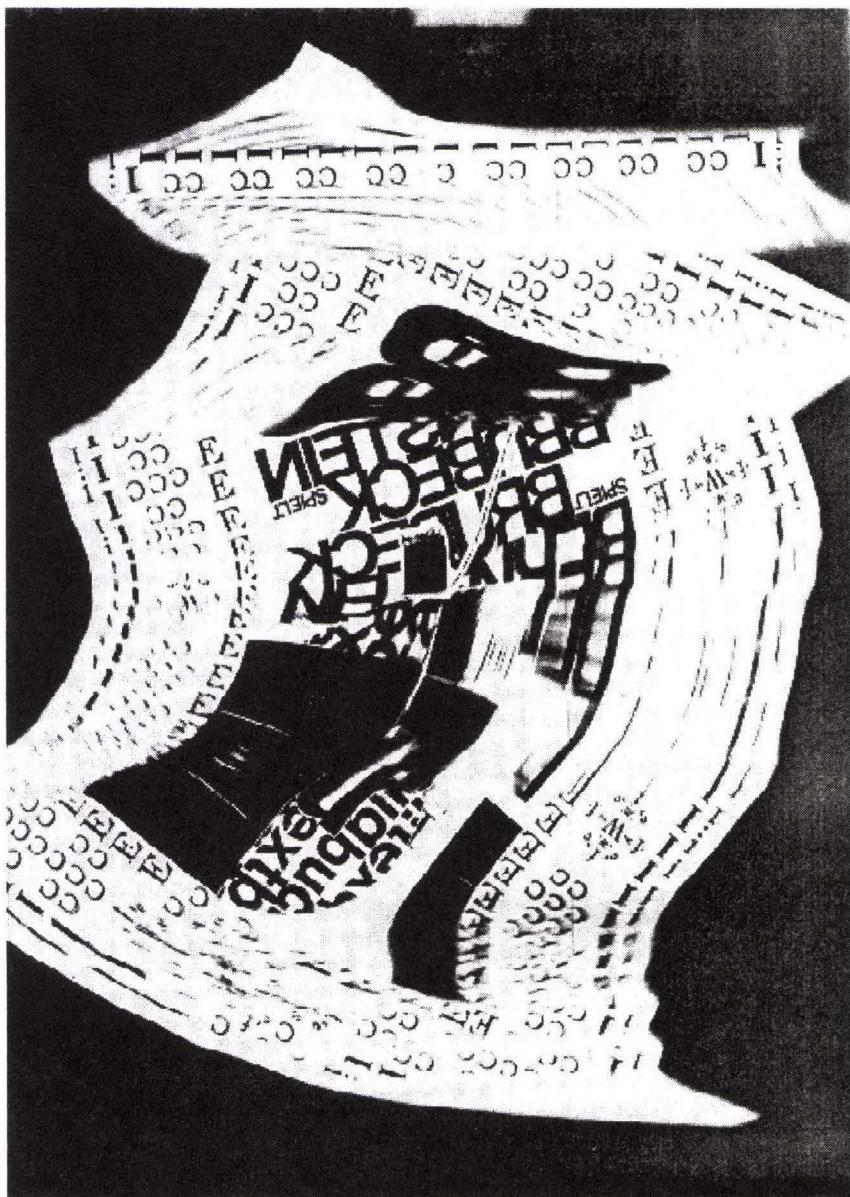
95 г.г.). Соорганизатор I

Международной выставки

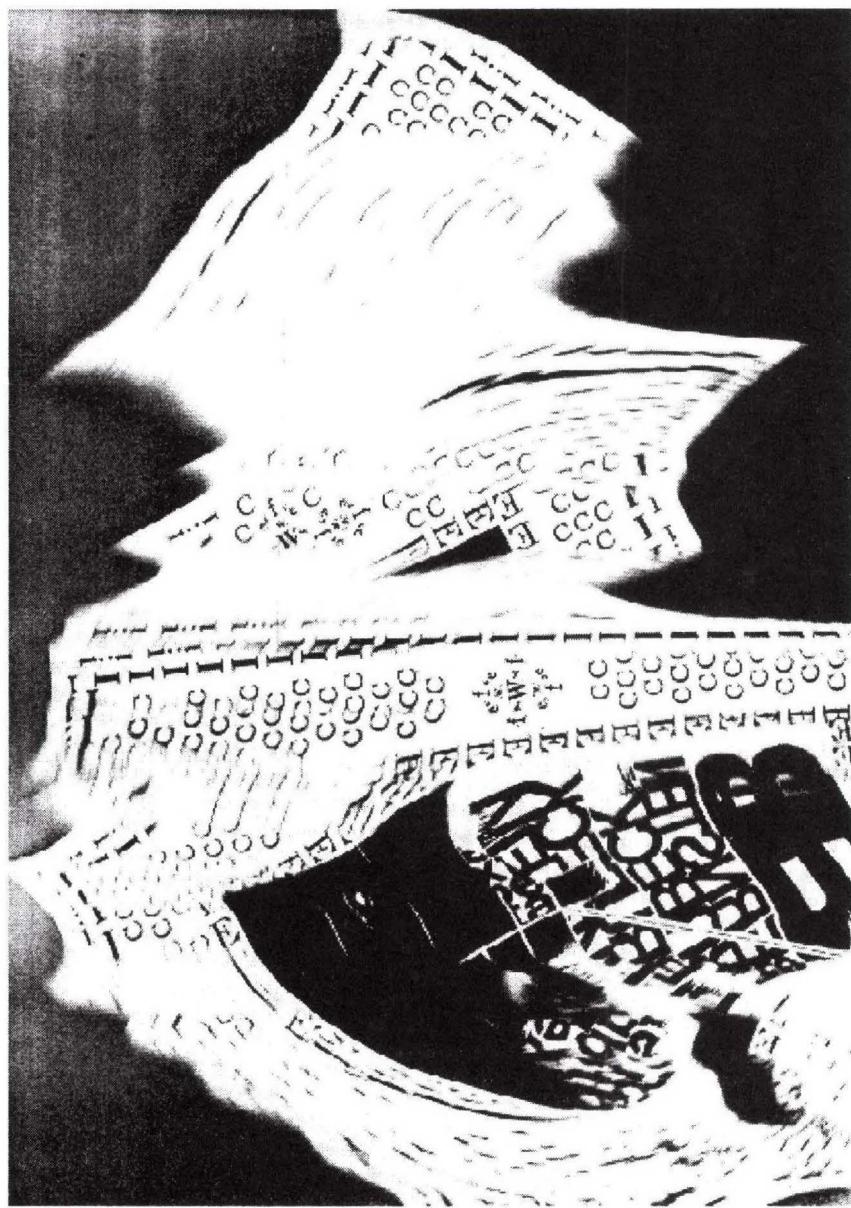
майл-арта в Кенигсберге (1994 г.) и Международной выставки "Word Theatre" (1995 г.)(обе - совм. с В. Покладовой, Областной ист.-худ. музей, Кенигсберг), международного проекта визуальной и экспериментальной поэзии "MOVE / MOBA" (совм. с журналом "Artikl", Днепропетровск, 1996 г.). В 1993 году основал перформгруппу "Школа обыденного сознания", в активе которой более двух десятков перформансов, художественные акции, секретные и публичные выступления, видеоотчеты (ГТРК "Янтарь", Россия; "a 1 plus", ORF, Австрия). В 1996 г. в издательстве "Симплиций" выпустил книгу "Экспериментальная поэзия. Избранные статьи", целиком посвященную истории и развитию нетрадиционной литературы в России и за рубежом. С 1996 года - куратор первой в России интернет-галереи визуальной поэзии (сменные экспозиции авторов из 25 стран, совм. с журналом "Exibit", Кенигсберг). Принимал участие в международных научно-практических конференциях по вопросам современной литературы и искусства; опубликовал в России, Германии, Франции и на Украине ряд статей, посвященных различным теоретическим аспектам экспериментальной поэзии. Произведения находятся в частных и государственных коллекциях России и зарубежья, в т.ч. в Museum of Silence (Амстердам), Museo Nacional (Гавана), Nemzetkozi Modern Museum (Хайдушобщошло), Hungarian Museum of Photography (Кешкемет), Signalist Documentation Center (Белград), The Administration Centre - 42.292 (Веллен) и др. С 1993 г. развивает эстетику Русского Народного Ничевочества (The Russian Folk Noism). Живет и работает в Кенигсберге (Россия).

Дмитрий Булатов

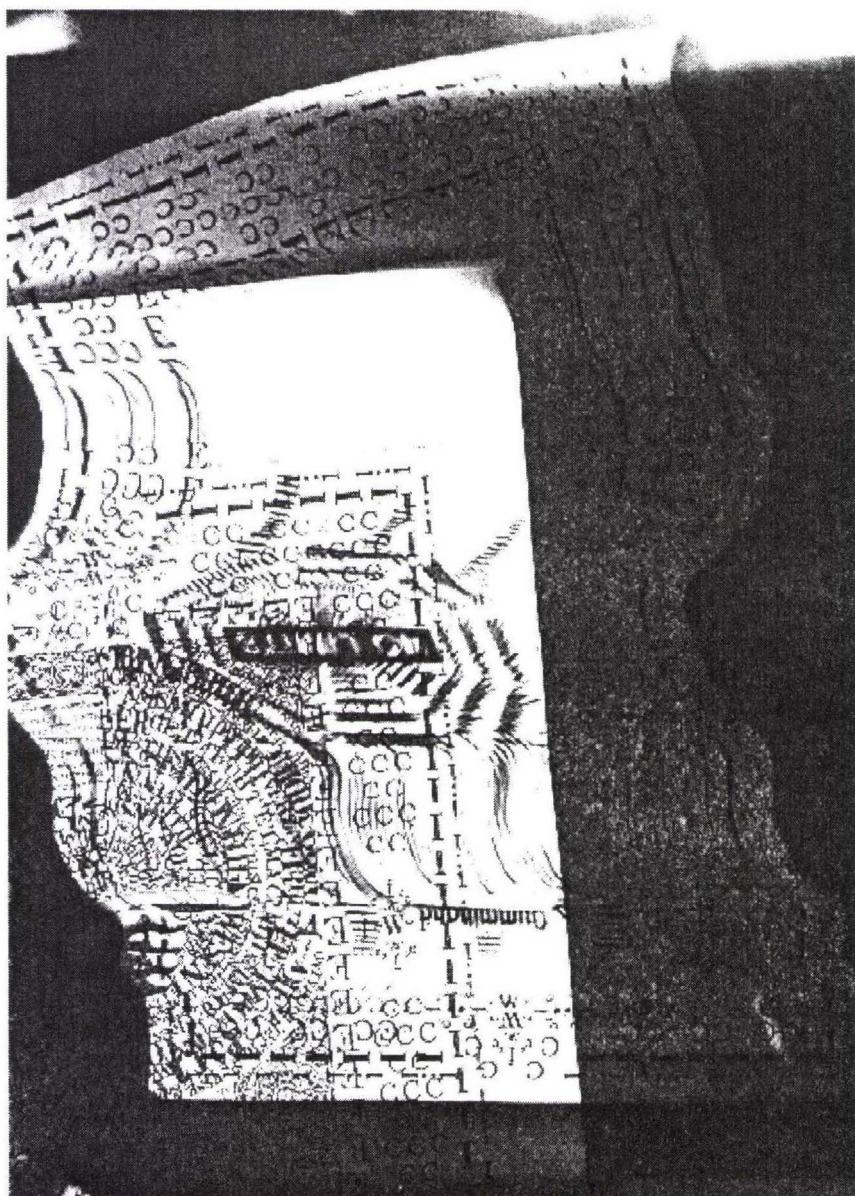




Морфинг-поэма # 47. 1996 г.,
бумага, манипулированный ксерокс, 29,7x21



Морфинг-поэма # 34. 1996 г.,
бумага, манипулированный ксерокс, 29,7x21



Морфинг-поэма # 73. 1996 г.,
бумага, манипулированный ксерокс, 29,7x21

Кристиан Бюрго, Франция (р. 1951 г., Париж, Франция)

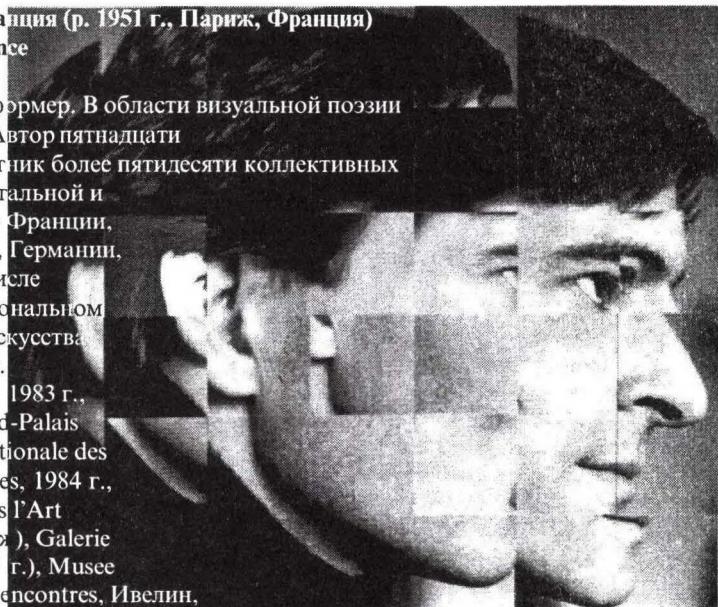
Cristian Burgaud, France

поэт, художник, перформер. В области визуальной поэзии работает с 1975 года. Автор пятнадцати персональных и участник более пятидесяти коллективных выставок экспериментальной и визуальной поэзии во Франции, Швейцарии, Польше, Германии, Венгрии и др., в том числе неоднократно в Национальном музее современного искусства Франции (Центр им. Ж. Помпиду, Париж, 1983 г., 1986 г., 1987 г.), Grand-Palais (2eme Semaine Internationale des Langues et des Cultures, 1984 г., "Signes - Ecritures dans l'Art Actuel", 1985 г., Париж), Galerie (Париж, 1986 г., 1989 г.), Musee Luce ("20eme Salon Rencontres, Ивелин,

мн. др. С различными перформ- и видеопрограммами принимал участие в большом количестве фестивалей современной поэзии, в частности в Festival de Poesie Murale (Дефанс, 1975 г.), II Festival de Poesie Nue (Нантэр, 1981 г.), XXI Festival National (1981 г.),

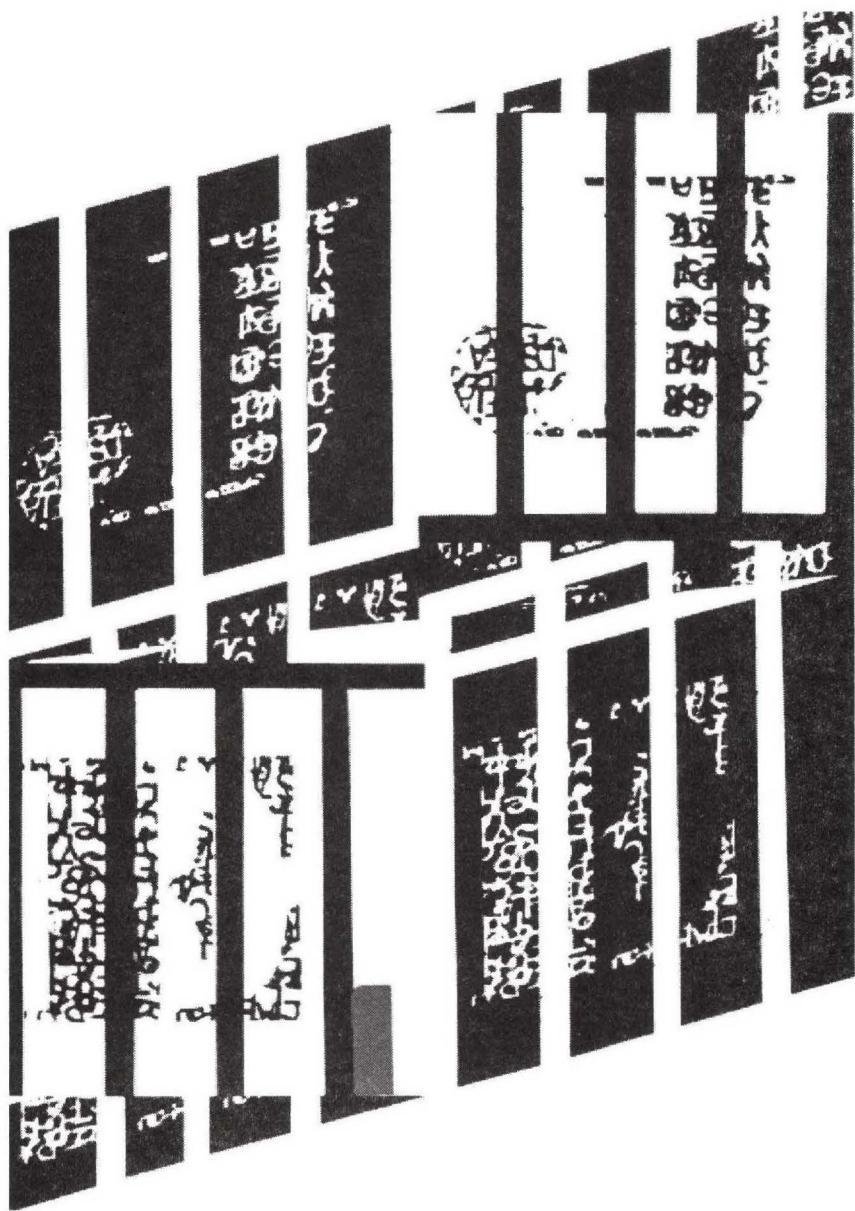
"Polyphonix-3" (Париж, 1981 г.), 3eme Festival du verbe Maison de Arts (Страсбург, 1982 г.), 5eme Festival de Poesie Murale (A.-C.-Нере, 1982 г.), Festival de la Poesie (Вильнев, 1983 г.), "Polyphonix-10" (Париж, 1986 г.), Festival Franco-Anglais de Poesie (Париж, 1987 и 1993 г.г.), 1er Festival de l'environnement sur le theme de l'eau (Ланслебург, 1986 г.) и многих других. Автор более сотни публикаций в журналах, альманахах, каталогах и альбомах современной экспериментальной поэзии во Франции, Бельгии, Австрии, Италии, Канаде, Японии, США, в том числе: "Livre" (no.13, 14, 49, Париж), "Doc(k)s" (no.46, 60, 76 и др., Вантабре), "Offerta Speciale" (в номерах за 1986, 87, 89, 90, 91-е годы, Турин), "Revue Amenophis" (no.24-26, no.29-30, Брюссель), а также "Poesie 84" (Париж, 1984 г.), "Osiris" (Массач., 1985 г.), "Revue O" (Токио, 1986-87 г.г.), "Inter" (Квебек, 1986-87 г.г.), "Busto" (Турин) и многих других. Автор нескольких поэтических книг, среди них "Ecriture" (Лозанна, 1992 г.). С начала восьмидесятых годов активно принимает участие в различных международных мэйл-арт проектах. Некоторые проекты 90-х годов: International Mail Art Exhibition (Корк, 1990 г.), Mostra internazionale di Arte Postale (Милан, 1993 г.), международная выставка в Electrografia Museo Internacional (Куэнка, 1991 г.) и др. Живет и работает в Нантэр (Франция).

Kristian Burgaud

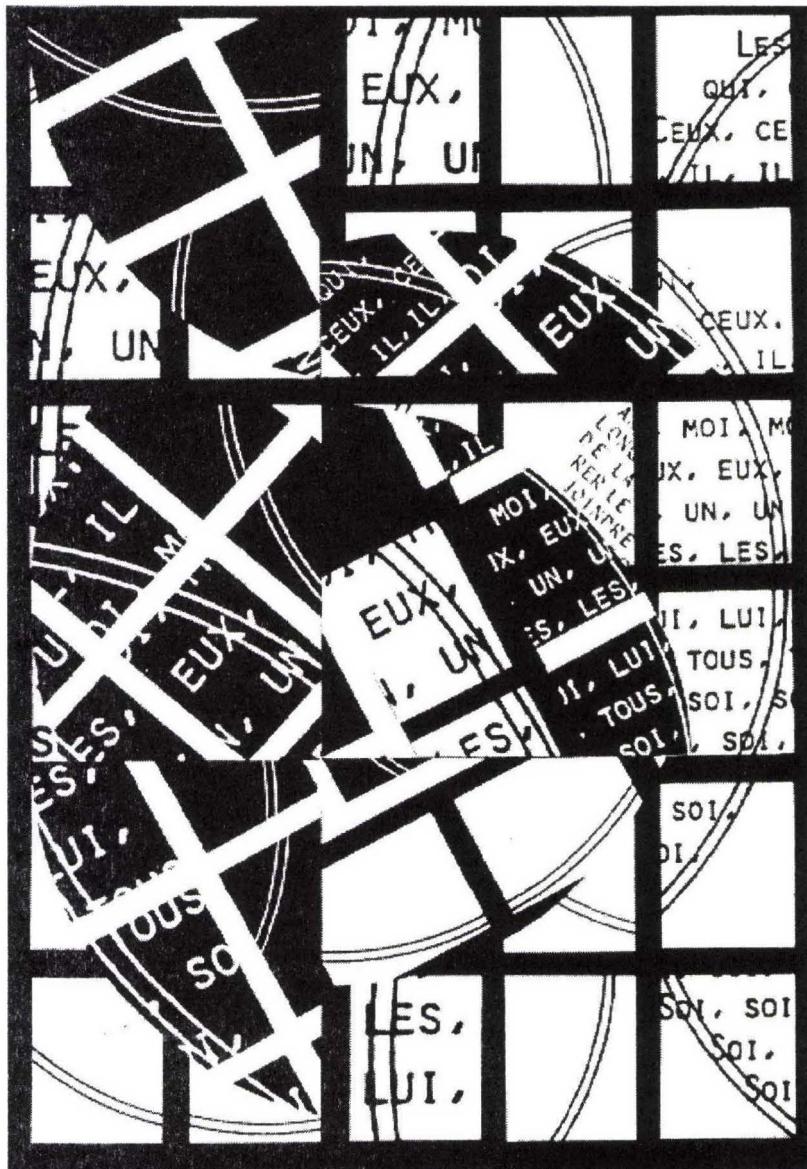




Лестница грез. 1996 г.,
бумага, офсет. печать, 14,5x10



JE #18. 1995 г.,
бумага, офсетная печать, 14,5x10



Сквозь круги. #20. 1993 г.,
бумага, лазерный ксерокс-коллаж, 22,8x15,4

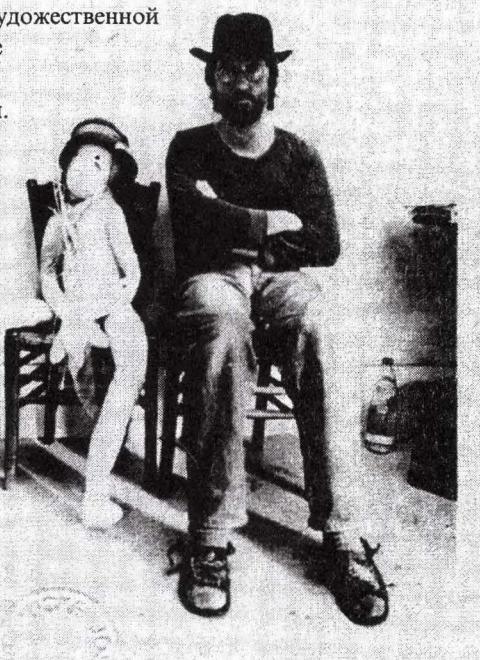
Жозе Ванденбрюк, Бельгия (р. 1950 г., Варегем, Бельгия)
Jose Vandenbroucke, Belgium

Жозе
Ванденбрюк
Jose
Vandenbroucke

поэт, перформер, музыкант. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в середине семидесятых годов. Изучал историю голландской литературы и теорию фотографии. От реализации фото-поэтических перформансов перешел к работе в области различных визуальных форм экспериментальной поэзии, "спонтанным" и "серийным" акциям. С 1981 года принял участие в более чем пятистах коллективных международных проектах мэйл-арта, визуальной поэзии в двадцати странах мира. С 1985 года - автор ряда поэтических перформ-программ в Югославии, Италии, Швеции, Голландии, Англии, Германии, Бельгии. В качестве видеоконцептуалиста и видеостендера провел персональные выставки в Бельгии и

Голландии. В середине восьмидесятых годов стартовал с мультимедиа-

программой "Temple Post", в рамках которой осуществляет тематические копи-арт, аудио-арт проекты и широкий диапазон публикаций малой прессы. На сегодняшний день насчитывает около ста авторских брошюр, информ-писем, буклетов, малых постеров и т.д. С 1990 года активно работает в области визуальной поэзии и бук-арта, принимая участие в международных выставках рукодельной книги в США, Канаде, Англии, Франции и т.д. Развивая идеи мэйл-арт-туризма, посетил Италию, Югославию, Румынию, Россию, Голландию, Францию и Германию, где принял участие в совместных акциях "медленного" обмена (snail-mail), а также в международных экологических программах "Anti-nuke-business". Автор многочисленных публикаций в журналах, каталогах, альманахах, книгах и антологиях визуальной поэзии в Бельгии и за рубежом. Бук-артистские и экспериментально-поэтические произведения художника находятся в частных и государственных коллекциях Бельгии, Югославии, Германии, Италии, Франции, США и России. Живет и работает в Деерлийке (Бельгия).





Человек. 1997 г.,
бумага, цв. ксерокс-коллаж, 28,6x20,7



Без названия. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 28,6x20,7



Без названия. 1997 г.,
фотография, коллаж, 10,5x14,8

Уве Варнке, Германия (р. 1956 г., Виттенберг, Германия)
Uwe Warnke, Germany

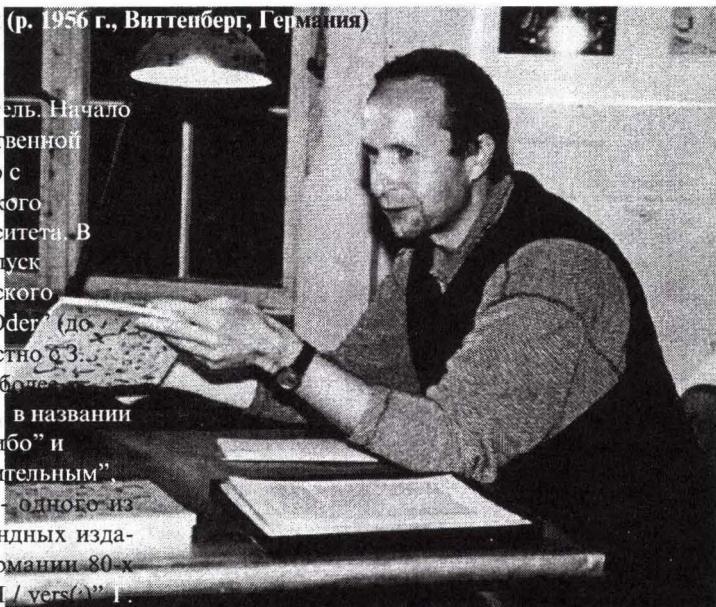
Б
поэт, художник, издатель. Начало
литературно-художественной
деятельности совпало с
окончанием Дрезденского
Технического Университета. В
1982 году наладил выпуск
литературно-графического
журнала "Entwerter / Oder" (до
1984 г. издавал совместно с З.
Кернером, выпущено б...
шестидесяти номеров, в названии
- игра слов: "либо...либо"
"делающий недействительным",
"сводящий на нет") - одного из
важнейших андеграундных изда-
ний в Восточной Германии 80-х
годов. Наряду с "UNI / vers()",

Дайслера, "Entwerter / Oder" уделял большое внимание собственно визуальной,
экспериментальной поэзии. В рамках журнала, рассматривающего различные аспекты
современной культуры и искусства, выпустил несколько номеров, целиком посвященных

визуальной поэзии Восточной Германии. С 1988 года принимает
участие в международных выставках экспериментальной поэзии.

В 1990 году организовал Uwe Warnke Publishing, специализирующееся на изданиях лимитированными тиражами книг художников, различной графической продукции, журнала "Entwerter / Oder". В 1995 году стал лауреатом V. O. Stomps Award (Майнц, Германия). Автор многочисленных конкрет- и визуально-поэтических публикаций в журналах, альманахах, каталогах и антологиях в Германии и за рубежом, в том числе "Teraz Mowie", "Sklaven", "Perspektive", "WortBILD - visuelle Poesie in der DDR" и мн. др. Принимал участие в международных коллективных выставках визуальной и экспериментальной поэзии, бук-арта в Германии, Франции, Великобритании, Италии и т.д. Автор более десяти поэтических книг, среди них: "uwe warnke serielle texte" (Берлин, 1989 г.), "Buchstabensuppe" (Берлин, 1990 г.), "Found Poetry" (Берлин, 1991 г.), "ferse" (Зиген, 1992 г.), "Visuelle Poesie" (совместно с О. Цильке, Берлин, 1993 г.), "Übung vierhandig OST WEST" (Берлин, 1996 г.) и др. В настоящее время работает приглашенным арт-экспертом при различных издательствах, редактирует журнал "Entwerter / Oder", издает художественные книги и организует международные выставки визуальной поэзии. Произведения поэта и художника находятся в частных и государственных коллекциях визуальной и конкретной поэзии в Германии и за рубежом. Уве Варнке живет и работает в Берлине (Германия).

Uwe Warnke



text text text text text
text text text text text text

kein text

Celestial City

(♩ = 60)

7/16, 7/16, 7/16, 7/16, 7/16, 7/16

ff (♩ = 60)

kein text kein text kein text
kein text kein text kein text

poco a poco crescendo to maximum to piano
poco a poco decrescendo to minimum

cresc.
decresc.

7/16 (♩ = 60)

7/16 (♩ = 60)

cresc.

7/16 (♩ = 60)

mf

Нет текста. 1996 г.,
бумага, лазерный принтер, коллаж, ксерокс партитуры
Мартина Торпа, 30x21,2



Берлин и Западный Берлин. 1996 г.,
бумага, ксерокс, оттиск резинового штампа, 24,6x17,5

Эдгардо-Антонио Виго, Аргентина (р. 1928 г., Ла-Плата, Аргентина)

Edgardo-Antonio Vigo, Argentina

В поэт, художник, организатор выставок. Один из пионеров и классиков латиноамериканской конкретной поэзии. Редактор и издатель "W.C." и "D.R.K.W. 60"- журналов по визуальной, конкретной поэзии (издано около 10 но-меров). В 1962 году начал выпускать "Diagonal Cero" (всего 28 номеров), журнал, посвященный вопросам визуальной, конкретной и экспериментальной поэзии, ставший одним из первых альтернативных публикаций в Латинской Америке. В 1971 году организовал выпуск арт-обозрения "Hexagono" (до 1975 г. - 13 номеров) с тематическими включениями материалов по визуальной поэзии, концептуальному искусству, лэнд-арту и др. В 1969 году Э.-А. Виго организовал международную выставку экспериментальной поэзии "Panorama International de la Novisima poesia" в Di Tella Institute (Буэнос-Айрес), а также "Poetical projects to be made" для Centro de Arte y Communicacion (CAYC, Буэнос-Айрес). Автор более десяти книг экспериментальной и визуальной поэзии, в т.ч.: "Deside la poesia/proceso a la poesia para y/o a realizar" (Ла-Плата, 1970 г.), "Carpeta de Xilografias (1-5)" (Ла-Плата), "Poemes Matematique Baroques" (Париж, 1969 г.), "Multiples Acumulados" (Ла-Плата, 1991 г.) и др. С 1978 по 1984 г.г. - издатель серии "International Books / Our International Stamps / Cancelled Stamps" (в формате фолио, всего 12 брошюр). Визуально-поэтические произведения находятся во многих частных и государственных коллекциях, в т.ч.: Museo Municipal de la Plata (Аргентина), Museo Provincial de Bellas Artes (Аргентина), Museo de Dresde (Германия), National Gallery (Австралия), Moma de N.Y. (США), Museo Latinoamericano del Grabado (Пуэрто-Рико), Instituto Wiltredo Lam-La Habana (Куба), Centre Civic de Can Rull (Испания) и др. О творчестве выдающегося латиноамериканского поэта и художника написано более сотни статей в различных странах мира. В настоящее время Э.-А. Виго является директором Museo de la Xilografia de la Plata и издателем серии "Biopsia"- коллекции арт-объектов/мультипли. Живет и работает в Ла-Плата (Аргентина).

Edgardo-Antonio Vigo
Эдгардо-Антонио Виго

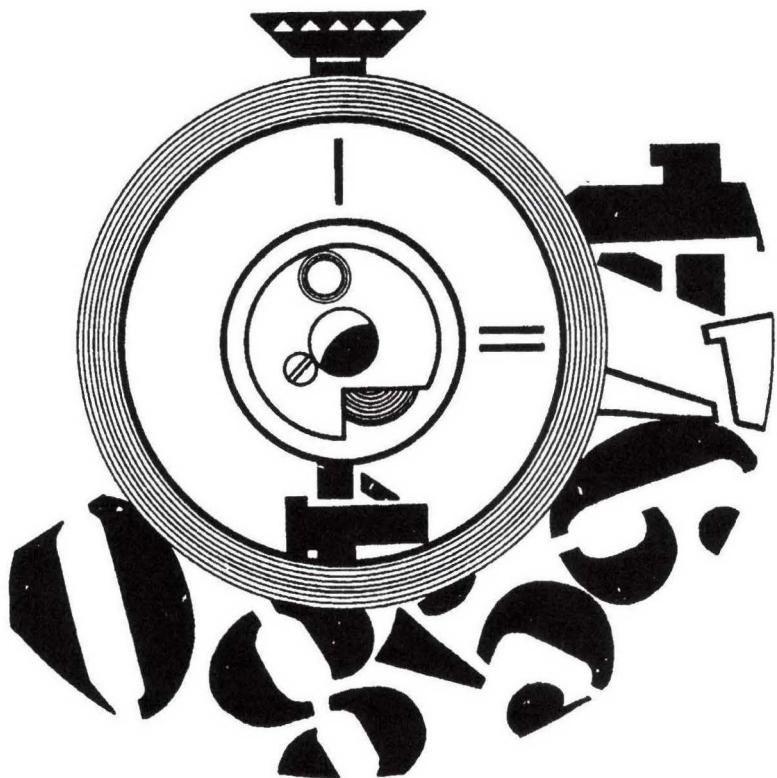


poesia" в Di Tella Institute (Буэнос-Айрес), а также "Poetical projects to be made" для Centro de Arte y

Communicacion (CAYC, Буэнос-Айрес). Автор более десяти книг экспериментальной и визуальной поэзии, в т.ч.: "Deside la poesia/proceso a la poesia para y/o a realizar" (Ла-Плата, 1970 г.), "Carpeta de Xilografias (1-5)" (Ла-Плата), "Poemes Matematique Baroques" (Париж, 1969 г.), "Multiples Acumulados" (Ла-Плата, 1991 г.) и др. С 1978 по 1984 г.г. - издатель серии "International Books / Our International Stamps / Cancelled Stamps" (в формате фолио, всего 12 брошюр). Визуально-поэтические произведения находятся во многих частных и государственных коллекциях, в т.ч.: Museo Municipal de la Plata (Аргентина), Museo Provincial de Bellas Artes (Аргентина), Museo de Dresde (Германия), National Gallery (Австралия), Moma de N.Y. (США), Museo Latinoamericano del Grabado (Пуэрто-Рико), Instituto Wiltredo Lam-La Habana (Куба), Centre Civic de Can Rull (Испания) и др. О творчестве выдающегося латиноамериканского поэта и художника написано более сотни статей в различных странах мира. В настоящее время Э.-А. Виго является директором Museo de la Xilografia de la Plata и издателем серии "Biopsia"- коллекции арт-объектов/мультипли. Живет и работает в Ла-Плата (Аргентина).



Таблица 1. Серия “9 основных таблиц для поэтико-математического анализа”.
Бумага, шелкография, 22x17



Изменения бесполезного времени.
Бумага, шелкография, 20,9x15,3



Без названия.

Бумага, офсетная печать, 22,8x14,8

Альберто Витакио, Италия (р. 1942 г., Турин, Италия)
Alberto Vitacchio, Italy

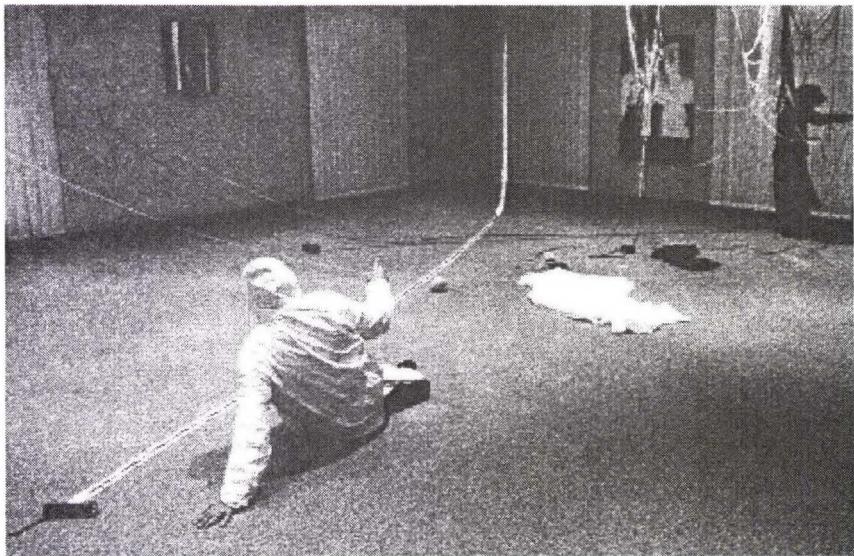
поэт, перформер, издатель, переводчик. Имеет научную степень доктора филологии. Специализируется на переводах произведений американской литературы. Редактор и издатель (совместно с К. Бертолой) журнала визуальной и экспериментальной поэзии "Offerta Speciale" (с 1978 года). В качестве сонорного поэта и перформера с 1980 года принимает участие в

различных международных фестивалях в Италии, Франции, Бельгии, Ирландии, Голландии. Редактор и издатель (совместно с К. Бертолой) серии саунд-альманахов "Pate de Voix". Сонорные произведения А. Витакио неоднократно исполнялись на Радио Италии, Radio Sonar (Франция), Bayerischer Rudfunk (Германия), Radio Nacional (Испания). В 1990 году экспонировал свои работы на III Международной биеннале визуальной и

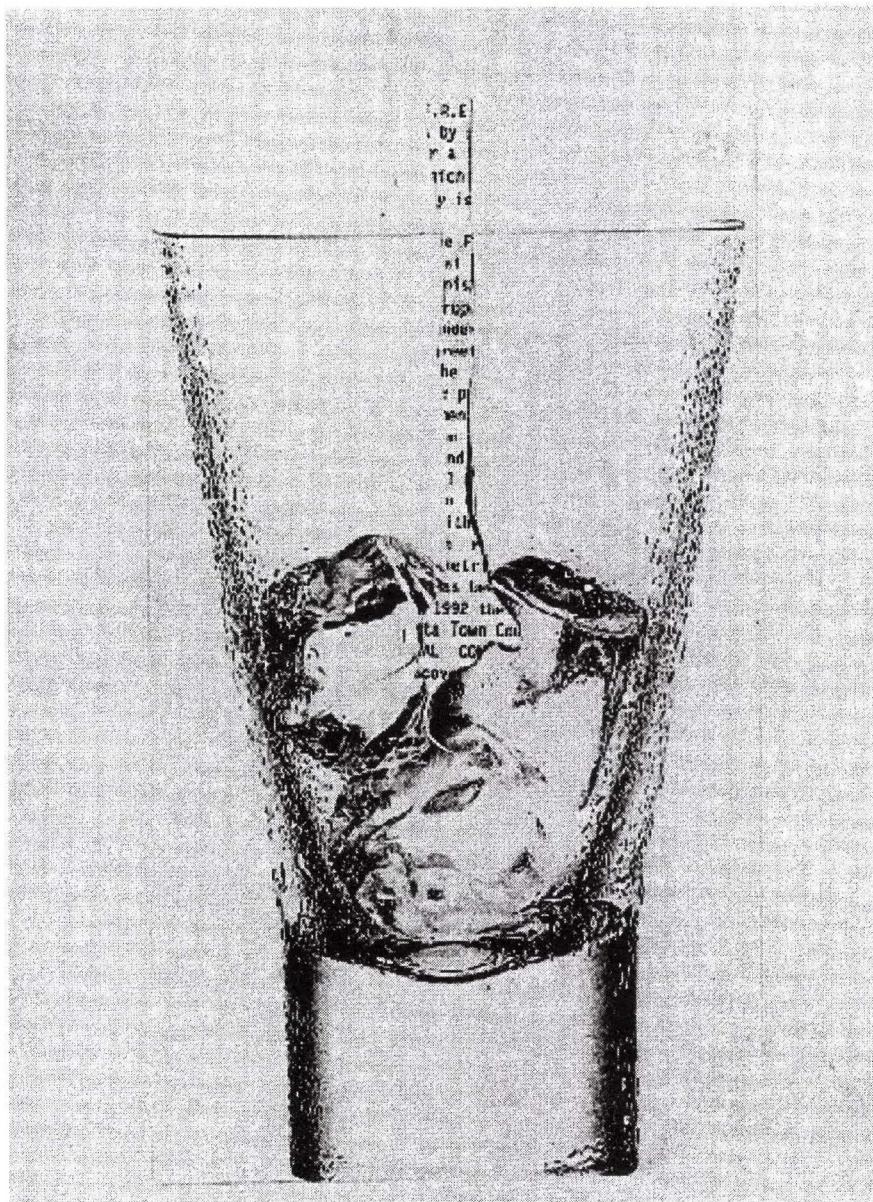
альтернативной поэзии в Мехико. Произведения акционной поэзии исполнялись в Birganart Gallery (Торонто), Triskel Art Centre (Корк), Studio Bildende Kunst (Берлин), а также на фестивалях "In / Forma di Rivista" (Рим), "Perfomedia" (Понте Носса), в Торре Пелличе и Сенегалии. С 1992 года (совместно с К. Бертолой) реализует проект "Trail", сводящийся к работе с пространством при посредстве шерстяных нитей. Проект воплощается в серии "работ в развитии" - акций "Carnavane West" и "Cairn", соотносящих между собой категории тишины, света и тени (акции проводились в Англии, Уэльсе, Ирландии). Автор двенадцати персональных выставок в Италии, с 1981 года - участник коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии в Италии и за рубежом, среди них - некоторые выставки 90-х годов: "Poesia Visuale Internazionale" (Берлин, 1990 г.), "Omaggio ad Adriano Spatola" (Селе-Лигуре, 1990 г.), "Feri Art" (Милл, 1991 г.), "Libri d'Artista" (Павия, 1992 г.), "Think Europe" (Берлин, 1992 г.), "Fearless Project" (Брисбен, 1994 г.), "3-rd Visual Poetry Exhibition" (Мельбурн, 1993 г.), "Home Age" (Чиери, 1994 г.), "Contemporaneamente" (Милан, 1995 г.), "Mostra Poesia Visuale" (Болонья, 1995 г.), "International Visual Poetry Biennial" (Мехико, 1996 г.). Живет и работает в Турине (Италия).

Альберто Витакио
 Alberto Vitacchio





Carnabane West. Акционная поэма, совм. с К. Бертолой,
Турин, 1993 г.



Без названия. 1997 г.,
бумага, лазерный ксерокс, 29,7x21



Книга-объект. Серия “Boxes and Space”. 1996 г.,
металлические коробки, коллаж, 16x6,5

Бен Вотье, Франция (р. 1935 г., Неаполь, Италия)

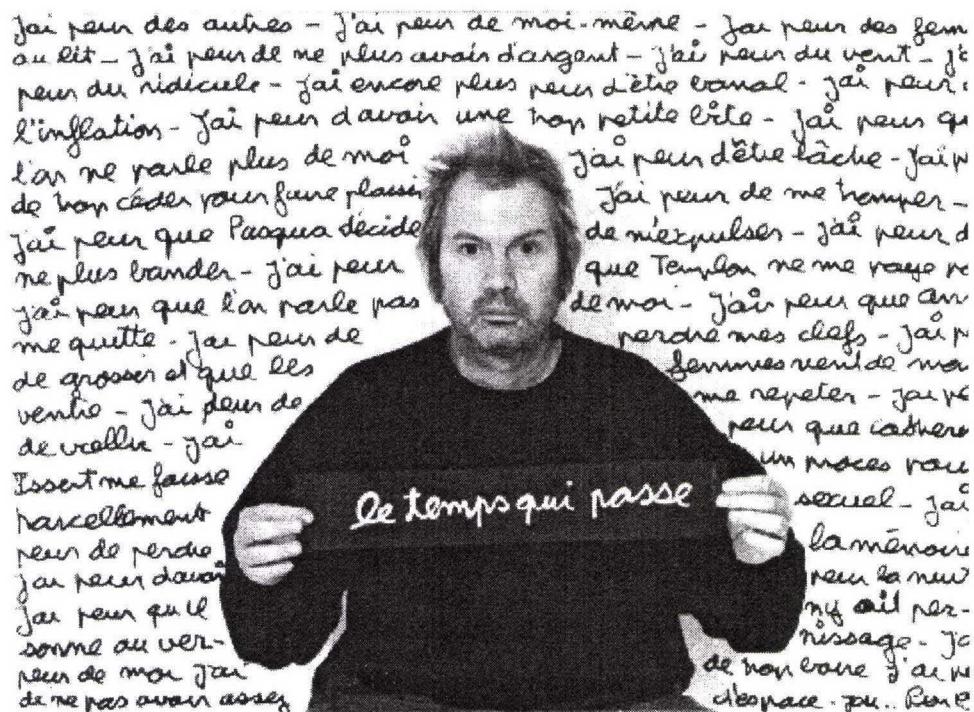
Ben Vautier, France

художник, поэт, издатель, перформер. Одна из ключевых фигур европейского флаксус-движения. Жил в Турции, Египте, Греции, Швейцарии. Сменив несколько специальностей, в 1958 году открыл в Ницце музыкальный магазин пластинок "Laboratoire 32", в котором оборудовал галерейную площадку, позднее названную "Ben Doute de Tout". Началом своей художественной деятельности считает период творческих встреч с Арманом, Клейном и др. В 1962 году опубликовал сборник манифестов "Ben Dieu", в котором изложил свои теоретические взгляды на современный арт-процесс. С 1965 г. - издатель журнала "Tout", одной из важнейших фла- публикаций, подлинного образца литературио-художественного андеграунда 60-х годов, продолжающего традиции парижского журнала "K.W.Y" (изд. Христо, Фосс). В противовес изданиям нью-йоркских флаксистов или журналу В. Фостеля "Decollage", в "Tout" особое значение уделялось рукодельно-рукописному творчеству. Редактор и издатель журналов "Pour ou Contre" (с 1973 г., теория и история искусства), "Une Lettre de la Fenetre" (с 1973 г., теория и критика), "Difference" (с 1975 г., критика, теория, письма и

дневниковые записи). Автор и участник большого количества персональных и коллективных выставок фла- фла- фестивалей в США и различных странах Европы (совм. с Р. Филю, Р. Вэттсом, Д. Брехтом, Й. Бойсом, К. Фридманом, Д. Хиггинсом, В. Фостелем, Т. Ульрихсом, Д. Споери и мн. др.). Неоднократно выставлялся в Национальном музее современного искусства (Центре им. Ж. Помпиду), в т.ч. в 1975 г. целиком экспонировал свой магазин (экспозиция "Le Magazine. 1958-73"). Последнее десятилетие в творчестве Б. Вотье характеризуется как "постконкретная живопись" (А. Камбер, К. Франкбли), реализованная в форме философски-поэтических высказываний. Б. Вотье - автор более двух десятков книг, в т.ч.: "Poesie de Ben" (1972 г.), "My Berlin inventory" (1979 г.), "Ben a Genas" (1985 г.), "Chacun sa vie chacun sa bite" (1990 г.), "Ethnisme de A a Z" (1992 г.), "Pour ou contre Ben" (1995 г.) и др. Среди персональных выставок 90-х годов: в Galerie Shupenhauer (Кельн, 1990 г.), Forum du centre Georges Pompidou (Париж, 1991 г.), Galerie G. Pieters (Кнок, 1993 г.), Galerie H. Beck (Эрланген, 1994 г.), Galerie C. Issert (Ст. Пол-де-Винчи, 1994 г.), М.А.С (Марсель, 1995 г.), Musee d'art moderne Solothurn (Золотурн, 1996 г.), Galerie Gandy (Прага, 1996 г.), Galerie L. Vincy (Париж, 1997 г.), Galerie Ferrero (Ницца, 1997 г.), Galerie Akira (Токио, 1997 г.) и др. Живет и работает в Ницце (Франция).

Ben Vautier







Время есть искусство. 1993 г., холст, масло.

Il n'y a pas de peuple
sans sa langue
Il n'y a pas de langue
sans sa culture
Il n'y a pas de culture
sans son avant-garde.

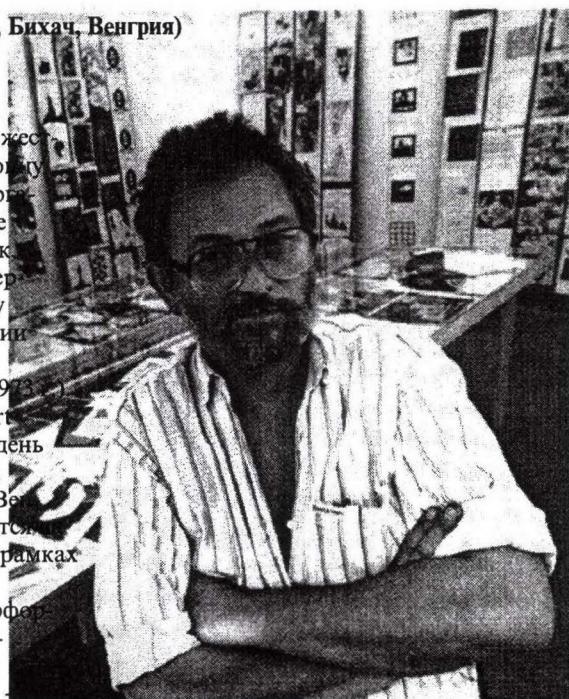
Ben

Не существует народа без своего языка
Не существует языка без своей культуры
Не существует культуры без своего авангарда.
1995 г., серия "Цитаты. Форум вопросов". Холст, масло.

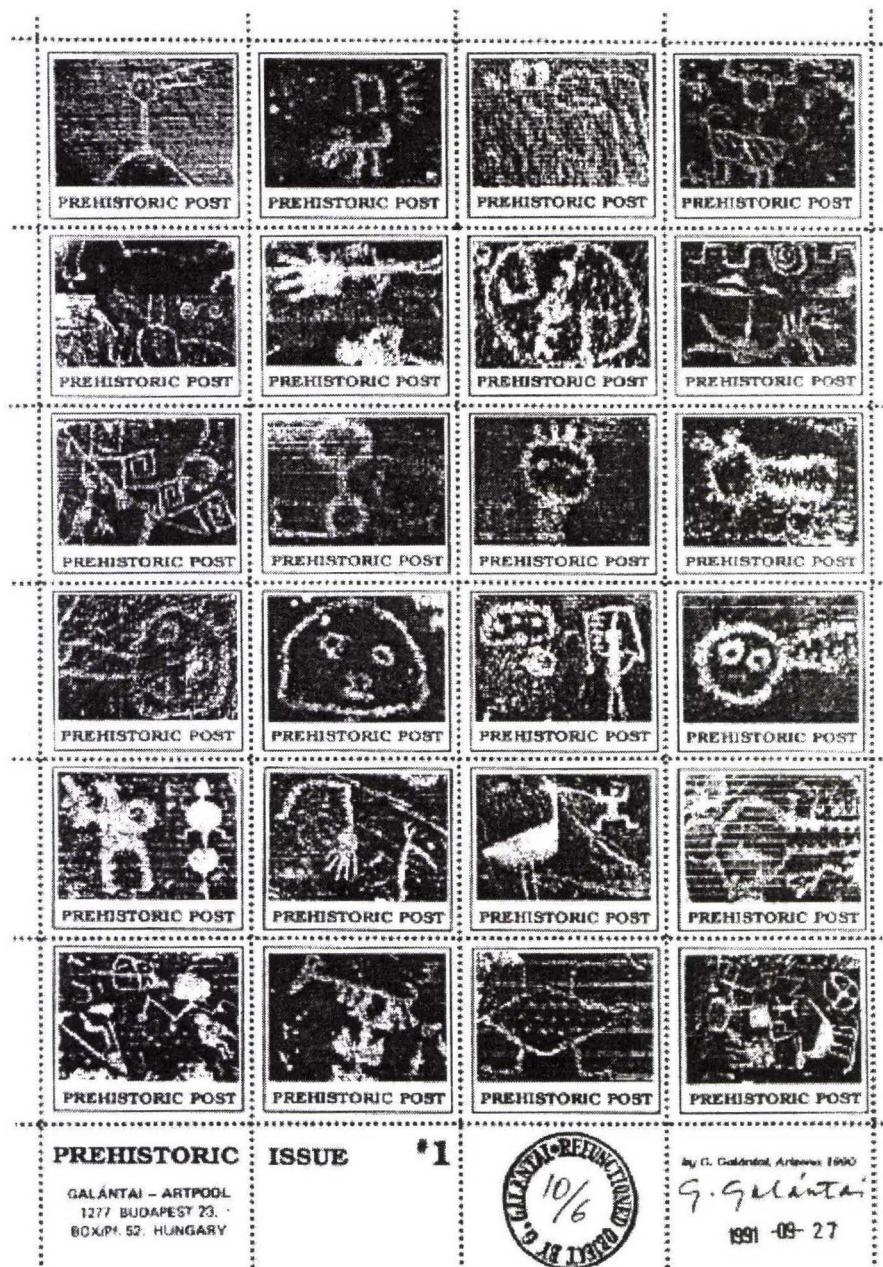
**Дердь Галантай, Венгрия (р. 1941 г., Бихач, Венгрия)
Gyorgy Galantai, Hungary**

Гультимедиа-художник, скульптор, организатор выставок. начало художественной деятельности относится к концу пятидесятых годов. В 1970-73 г.г. организует "Chapel Exhibitions" - более тридцати авангардистских выставок, концертов, поэтических чтений и перформансов, в т.ч. первую выставку концептуального искусства в Венгрии (1972 г.), первую выставку экспериментальной и визуальной поэзии (1973 г.). В 1979 году основывает "Artpool Art Research Center" - на сегодняшний день являющийся одним из крупнейших центров современного искусства в Венгрии. С 1992 года "Artpool" находится в частичном гос. финансировании. В рамках раннего "Artpool" провел большое количество коммуникационных перформансов, выставок, акций, хеппенингов, в т.ч. совместные акции с Г. А. Кавеллини (1980 г.), Р. Джонсоном

"Buda Ray University" (1982-88 г.г.). С 1992 г. в рамках "Artpool" проведено более семидесяти международных выставок, в том числе тематических по Fluxus- и Network-движениям, фестивалей "Polyphonix Sound Poetry Festival 26" (1994 г.), "Video-Expedition in the Performance-World" (1995 г.) и т.д. Автор многочисленных персональных выставок в Венгрии и за рубежом; такие серии как "Signs of Existence" (1971 г.), "Transformations with Myself" (1976 г.), "Self-Transformation - the Transformation of Nature" (1979 г.), "Everybody with Anybody" (1982 г.) и др. были неоднократно показаны во многих странах Европы и Америки. С 1983 по 1985 г.г. - редактор самиздатского журнала "AL (Artpool Letter)". Автор более двухсот перформансов и поэтических чтений в разных странах, в том числе в Liget Gallery (Будапешт, 1983 г.), "Border Signs Simposium" (Брейтенбрун, 1984 г.), "Polyphonix" (Тараскон, 1988 г.), а также перформансов - "New Lady Courier" (Будапешт, 1986-88 г.г.) и мн. др. Совместно с Eovos University организовал симпозиум к 100-летию со дня рождения М. Дюшана (Будапешт, 1978 г.). Автор многочисленных публикаций в журналах, книгах, антологиях по современному искусству, большого количества аудио-видеопродукции. В 1996 году в рамках "Artpool" вышла фундаментальная книга "Galantai - Lifeworks" (Будапешт), подробно освещавшая годы жизни и творчества Дердя Галантай. Произведения художника находятся в собраниях: Magyar Nemzeti Galeria (Будапешт), Ludwig Museum (Будапешт), Torteneti Museum (Будапешт), Jean Brown's Collection at the Getty Museum (Калифорния), Dahlem Museum (Берлин), The Ruth and Marvin Sackner Archives of Visual Poetry (Майами) и др. Живет и работает в Будапеште (Венгрия).



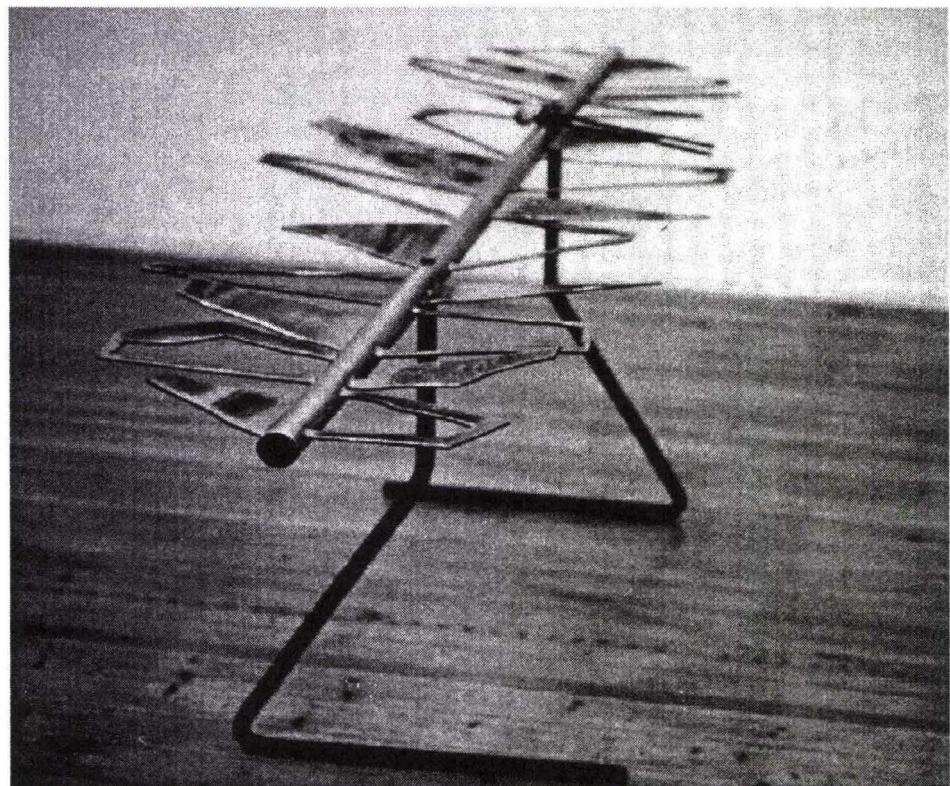
Дердь Галантай



Доисторическое. 1990-91 гг.,
бумага, офсет. печать, перфорация, 29,7x21



Интерактивная картина. Фрагмент. 1991 г.



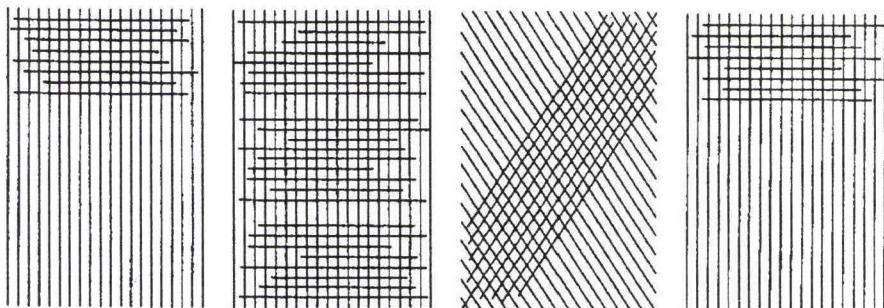
Шумы промежности.
Инструмент для фонических поэм. 1989 г., металл.

Хайнц Гаппмайр, Австрия (р. 1925 г., Инсбрук, Австрия)
Heinz Gappmayr, Austria

поэт, художник, теоретик экспериментальной поэзии. Один из пионеров и классиков европейской конкретной поэзии. Первая публикация визуальных текстов состоялась в 1962 году - "Zeichen I". В течение многих лет входил в состав группы австрийских экспериментальных поэтов (Ф. Ахлейтнер, К. Байер, О. Винер, Г. Рюм), позднее получившей название "Венской", деятельность которой, представленная по преимуществу через выставки и лишь позднее - через публикации, наряду с поэтическими разработками их германских коллег (О. Гомингера, Х. Хайсенбюттеля, М. Бензе и др.) оказала решающее воздействие на развитие европейской экспериментальной поэзии в целом. Первая персональная выставка состоялась в 1964 году в Studio UND (Мюнхен). С 1967 года проводит регулярные персональные выставки (всего более сотни) в Инсбруке, Оффенбауе, Билефельде, Цюрихе, Брюсселе, Наполи, Майнце, Вене, Милане, Турине и т.д. В 1973 году на персональных выставках в Мюнхене и Милане были впервые продемонстрированы конкретно-поэтические произведения с пространственно-текстовыми интервенциями. В конце семидесятых годов Х. Гаппмайр обращается к различным фото-техникам, при помощи которых появляются первые визуально-поэтические серии манипулированных текстов. Наибольшую известность получили работы Х. Гаппмайра, относящиеся к сериям цифрового, палиндромного и пространственного минимализма. Являясь автором более четырех десятков экспериментально-поэтических книг, Х. Гаппмайр опубликовал большое количество теоретических статей по вопросам конкрет- и визуальной поэзии в Австрии, Германии, Франции, Великобритании и США. В 1993 году издательством Verlag Dorothea van der Koelen (Майнц) выпущена фундаментальная книга "Opus Heinz Gappmayr", где вместе с визуально-поэтическими текстами автора 1961-1990-х годов был представлен большой корпус исследовательских работ на экспериментально-поэтическую тему. Среди персональных выставок последних лет - в Staatsgalerie moderner Kunst (Мюнхен, 1991 г.), Museum fur moderne Kunst (совместно с М. Нануччи и Л. Вейнером, Боза, 1992 г.), Galerie David (Билефельд, 1992 г.), Galerie Rupert Walser (Мюнхен, 1993 г.), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Инсбрук, 1993 г.), Klingspor Museum (Оффенбах, 1994 г.), Galerie Brandstetter & Wyss (Цюрих, 1994 г.), Galerie Dorothea van der Koelen (Майнц, 1995 г.), Kunstraum (совместно с Р. Бари, Вена, 1995 г.), Schloss Balmoral (совместно с произведениями Л. Берт и Г. Юкера, 1996 г.) и мн. др. Визуально-поэтические работы находятся в многочисленных частных и государственных коллекциях Австрии и зарубежья. Хайнц Гаппмайр живет и работает в Инсбруке (Австрия).

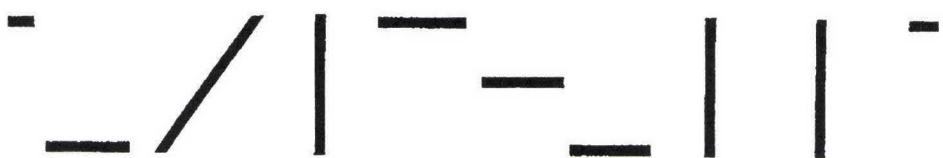
Хайнц Гаппмайр





Text (Текст). 1993 г.,
бумага, лазерный принтер, 29,2x21

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
91	92	93	94	95	96	97	98	99	100



Zeit (Время). 1994 г.,
бумага, лазерный принтер, 29,2x21

Пьер Гарнье, Франция (р. 1928 г., Амьен, Франция)
Pierre Garnier, France

поэт, эссеист, прозаик, переводчик. Имеет степень доктора философии. Один из пионеров и классиков европейской экспериментальной поэзии. Теоретик и пропагандист идей пространственной поэзии. Писать начал в конце сороковых годов. В общей сумме опубликовал более восьмидесяти книг. С 1963 года - редактор и издатель журнала "Les Lettres" - революционного по своей сути экспериментально-поэтического издания Европе, уделявшего внимание различным формам пространственной поэзии: конкретной, фонетической, объектной, визуальной, механической, серийной и т.д.

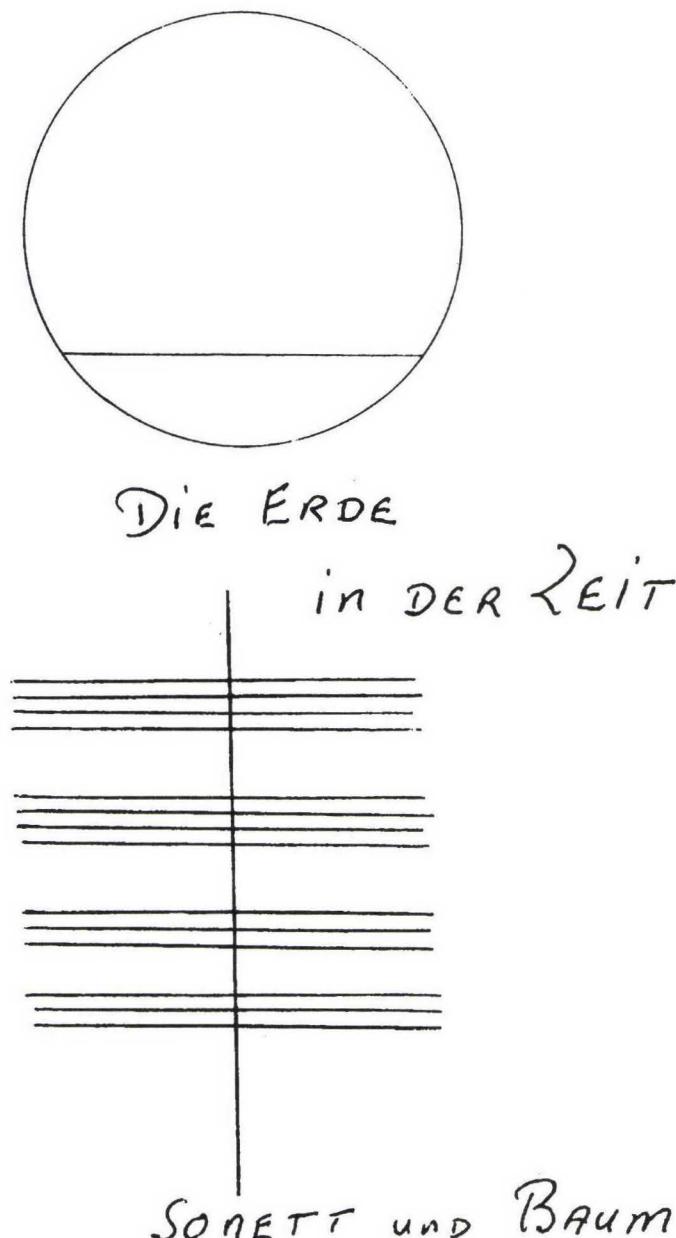
Автор и составитель книги "Spatialisme et poesie concrete" (Ed. Gallimard, Париж, 1968 г.), дающей наряду с эссе и манифестами широкий обзор конкретной поэзии мира. Среди книг по пространственной поэзии: "Poemes mecaniques" (совместно с И. Гарнье, Париж, 1965 г.), "Poemes franco-japonais" (совместно с С. Никуни, Париж, 1967 г.), "Conges poesie pygmee" (Ed. Silvaire, 1980 г.), "Livre de Daniele,

"poeme d'amour spatial" (Ed. Silvaire, т. 1 - 1981 г., т. 2 - 1982 г.), "Livre d'amour d'Ilse"

(Ed. Silvaire, 1984 г.), "Poemes geometriques" (Ed. Silvaire, 1986 г.) и мн. др. Автор многочисленных записей сонорной поэзии, в том числе дисков "Poemes phonetiques sur le spatialisme" (Токио, 1971 г.), "3 ViTre: Poemes phonetiques des annaes 60 d'Ilse et Pierre Garnier" (Ченто, 1985 г.). Среди литературоведческих статей - эссе о Гете, Новалисе, Гейне, Ницше, а также о некоторых современных французских и зарубежных поэтах. С 1954 по 1976 год опубликовал около сотни переводов прозы и поэзии Ницше, Гете, Шопенгауэра, Новалиса, а также современных зарубежных поэтов. Участник более трехсот коллективных выставок экспериментальной поэзии, в том числе: "Visuelle poesie" (Берлин, 1964 г.), "Between poetry and painting" (Лондон, 1965 г.), "Concrete and visual poetry" (Ноттингем, 1966 г.), "Poesie Concrete" (Ванкувер, 1968 г.), "Asa" (Токио, 1969 г.), "Konkrete poesie" (Амстердам, 1971 г.), "Visual Poetry International" (Роттердам, 1975 г.), "Vom aussehen der worter" (Ганновер, 1980 г.), "Poesie spatiale" (Амьен, 1985 г.), "Auf ein wort" (Майнц, 1987 г.) и многих других. Среди книг последних лет: "Poemes De Marseille" (два тома, Марсель, 1994 г.), "Der Puppenspieler" (Вена, 1994 г.), "Lyrisches skizzenbuch" (Вена, 1996 г.), "Treffen in Grignan" (Штутгарт, 1997 г.). О творчестве П. Гарнье написано более двух сотен статей в различных журналах, книгах и антологиях современной поэзии. В мае 1997 года в Университете г. Анже (Франция) была проведена научно-практическая конференция по творчеству Пьера Гарнье с участием 45 докладчиков из Франции, Испании, Бельгии, США, Германии и Швейцарии. П. Гарнье живет и работает в Эссвале (Франция).

Pierre Garnier
Пьер Гарнье





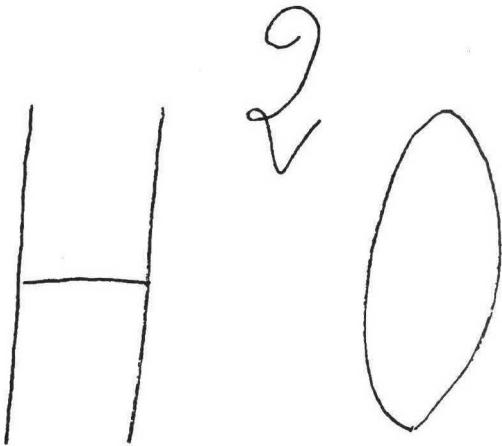
Земля во времени. Серия “Сборник лирических эскизов”. 1995 г.,
бумага, офсет. печать, 20,5x14,5

Сонет и дерево. Серия “Сборник лирических эскизов”. 1995 г.,
бумага, офсет. печать, 20,5x14,5



10 CENTIMETER

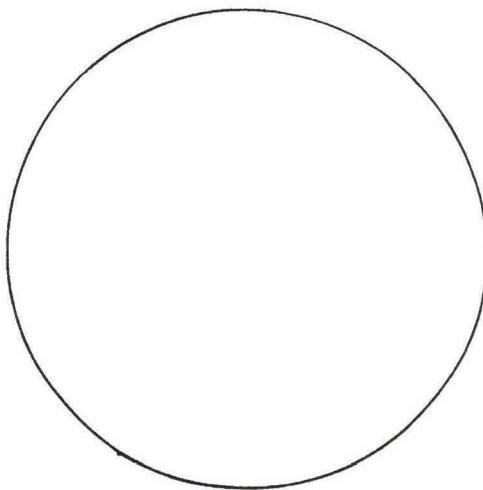
TO BE AND NOT TO BE



ADAM und EVA

10 сантиметров. Быть и не быть. Серия "Встреча в Грено".
Посвящение Максу и Элизабет Бензе. 1997 г., бумага, офсет. печать, 16x15

Адам и Ева. Серия "Конструктивистские ландшафты". 1994 г.,
бумага, офсет. печать, 21x15



PARALLELE

$$\begin{array}{r} + \\ \hline = \quad \underline{\underline{g}} \end{array}$$

Sonnenlicht

Параллельные. Серия “Встреча в Грено”.

Посвящение Максу и Элизабет Бензе. 1995 г., бумага, офсет. печать, 16x15

Солнечный свет. Серия “Конструктивистские ландшафты”. 1994 г.,
бумага, офсет. печать, 21x15

Ильза Гарнье, Франция (р. 1927 г., Кайзерслаутерн, Германия)
Ilse Garnier, France

Годзю, художник, эссеист Одна из ключевых фигур европейской конкретной поэзии.
 В середине шестидесятых годов активно разрабатывала (совместно с П. Гарнье) идеи пространственной поэзии, которые впоследствии легли в основу теории "спациализма". Автор ряда поэтических книг: "Poeies mecaniques" (совместно с П. Гарнье, Париж, 1965 г.), "Prototypes, textes pour une architecture" (совместно с П. Гарнье, Париж, 1965 г.), "Othon III - Jeanne d'Arc structures historiques" (совместно с П. Гарнье, Париж, 1967 г.), "Esquisses palatines" (совместно с

П. Гарнье, Париж, 1971 г.), "Blason du corps feminin" (Париж, 1979 г.), "Rhythmes et silence" (Париж, 1980 г.), "Poeme du i" (Париж, 1980 г.), "Puzzle-alphabet" (Льеж, 1988 г.),

"Fensterbilder. 24 serigraphien" (Париж, 1983 г.), "Ermenonville" (Париж, 1984 г.), "Album a colorier" (Париж, 1986 г.), "Voyage cosmique. Diamontage" (Льеж, 1986 г.), "Qu'est-ce que le Spatialisme?" (совместно с П. Гарнье, Вена, 1987 г.) и многих других. Автор серии рукодельно-художественных книг, в том числе: "Quartett. Ein zahlentext" (1986 г.), "Marelles" (1987 г.), "Vom sterben der vogel in winter" (1987-88 г.г.). Принимала участие в большом количестве выставок конкретной и визуальной поэзии, в том числе: "Exhibit of experimental poetry" (Беркли, 1966 г.), "Exposition internationale de poesie concrete" (Мехико, 1966 г.), "Ilse et Pierre Garnier et Seiichi Niikuni" (1966 г.), "Premier inventaire international de la poesie elementaire" (Париж, 1967 г.), "Visuelle poesie" (Инсбрук, 1968 г.), "Visuelle poesie" (Мюнстер, 1969 г.), "Konkrete poezie" (Амстердам, 1971 г.), "Visual Poetry International" (Роттердам, 1975 г.), "Poesie spatiale" (1978 г.), "Vingt ans de poesie spatiale" (Лондон, 1981 г.) и мн. мн. др. Автор многочисленных записей сонорной поэзии, в том числе пластинок: "Poemes phonetiques sur le spatialisme" (совместно с П. Гарнье и С. Никуни, Токио, 1971 г.), "3ViTre: Poemes phonetiques des années 60 d'Ilse et Pierre Garnier" (Ченто, 1985 г.). Среди книг последних лет: "Les Jardins de l'Enfance" (1994 г.), "Winter Landschaft mit Vogeln" (1996 г.), "Fibel" (1996 г.). О творчестве Ильзы Гарнье (и П. Гарнье) написано около сотни статей в различных журналах, книгах и антологиях современной поэзии и искусства. Живет и работает в Сессвале (Пикардия, Франция).

Ильза Гарнье

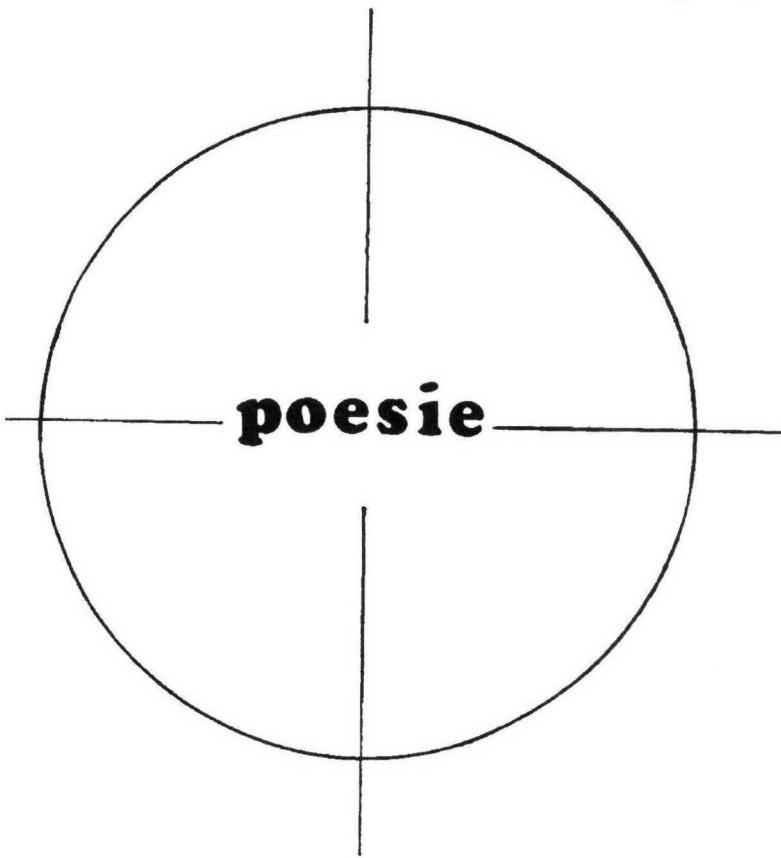


Architektur

. amer
 Tamerlen
 TamerlenTi
 imur TamerlenT
 TimurTamerlenTim
 TimurTamerlenTimu
 amer nTimurTamerlen Timur
 Tamerlen amer Tim
 amer TimurTamerlenTi rTamerlenTim
 murTamerlenTimurTamerlenT TamerlenTimur
 TimurTamerlenTi amerlanTimurTamerlenTi
 Timur Tamerlen Timur Tamerlen Timur Tamerlen Timur
 Timur Tamerlen Timur Tamerlen Timur Tamerlen Timur
 Timur Tamerlen Timur Tamerlen Timur Tamerlen Timur
 Tam Tam Tam Tam Tam Tam
 Tam Tam Tam Tam Tam Tam
 Timur Tamerlen Timur Tamerlen Timur Tamerlen Timur
 Timur Tamerlen Timur Tamerlen Timur Tamerlen Timur
 TimurTamerlenTimurTamerlenTimur TamerlenTimur
 murTamerlenTimur TamerlenTimurTamerlenT morT
 T mort mortT mortT mortT
 mortT amer amer morT morT
 T mortT amer Tamerlen morT morT
 mortT Tamerlen morT morT
 morT morT morT morT
 T morT morT morT morT
 T T T T
 T T T T
 T T T T
 T T T T
 T T T T
 TimurT TimurT TimurT TimurT
 Tamerlen Tamerlen Tamerlen Tamerlen
 TimurTamerlenTimurTamerlenTimurTamerlenTimurTamerlen

Pagode

Optik



Brennpunkt

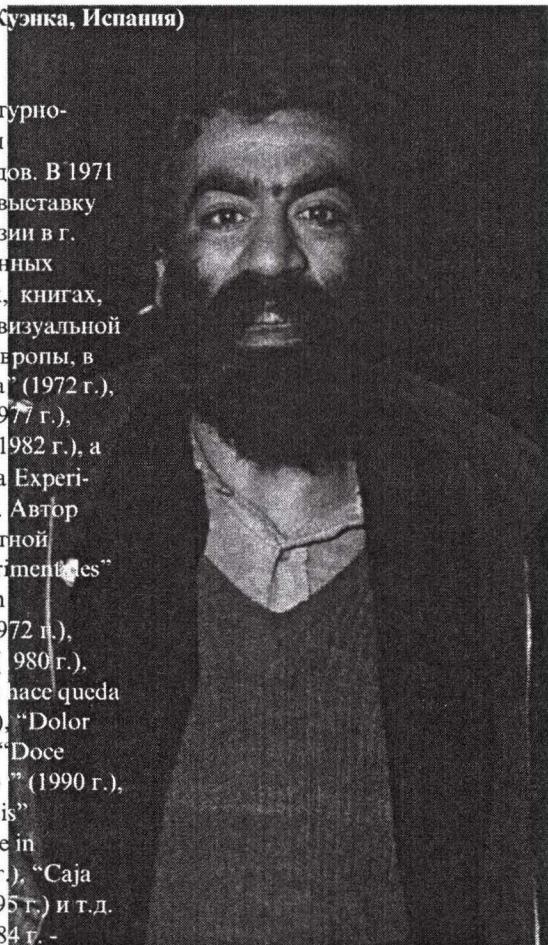
Strategie

Антонио Гомес, Испания (р. 1951 г., Куэнка, Испания)

Antonio Gomez, Spain

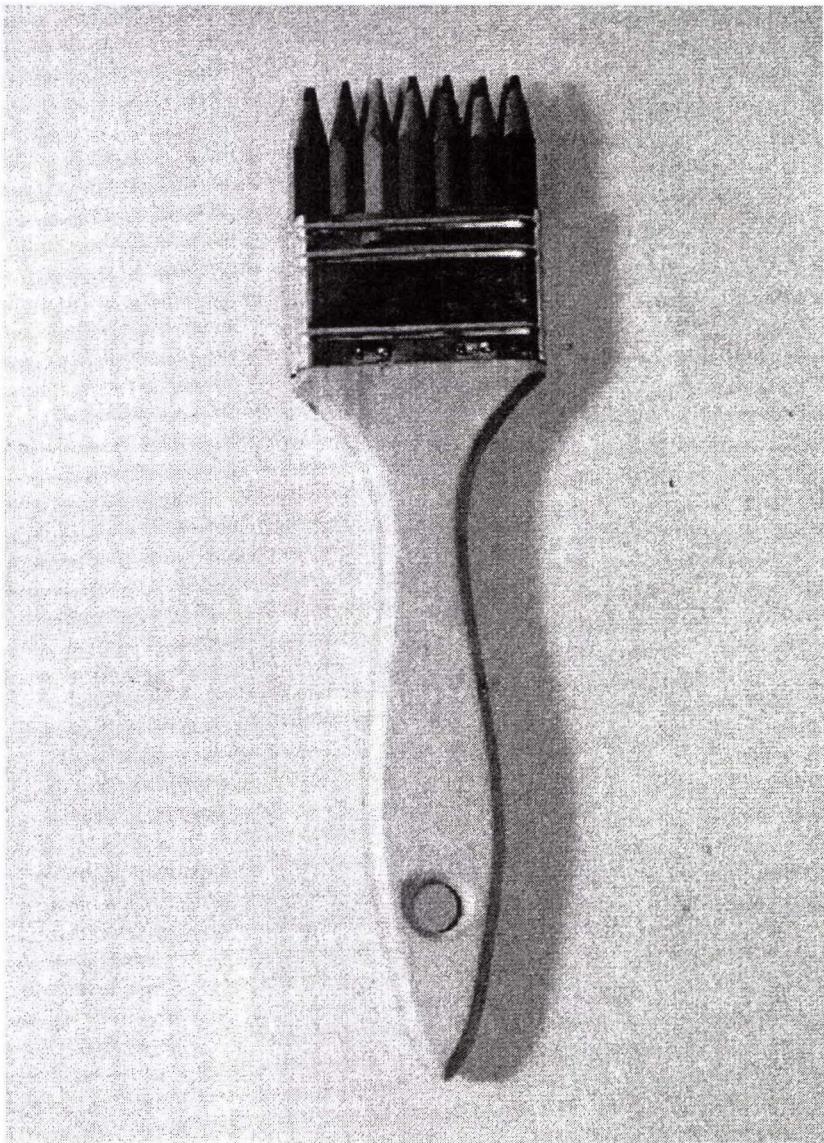
Г поэт, мультимедиа-художник. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в конце шестидесятых годов. В 1971 году организовал 1 международную выставку визуальной и экспериментальной поэзии в г. Куэнка (Испания). Автор многочисленных поэтических публикаций в журналах, книгах, каталогах, альманахах и антологиях визуальной поэзии в Испании и других странах Европы, в том числе: "70 years of Poetry in Cuenca" (1972 г.), "Visual Poetry Anthology european" (1977 г.), "L'Avantgarde Poétique en Espagne" (1982 г.), а также "Poesia Visual" (1992 г.), "Poesia Experimental - 93" (1993 г.) и многих других. Автор тринадцати книг визуальной и объектной поэзии, в том числе: "20 poemes experimentales" (1972 г.), "... у рог que no si aun quedan

margaritas" (1972 г.),
"Agonizando" (980 г.),
"Todo lo que se hace queda
hecho" (1981 г.), "Dolor
por" (1985 г.), "Doce
ovesas sin pasto" (1990 г.),
"Entre Parentesis"
(1992 г.), "Made in
Merida" (1993 г.), "Caja
de truenos" (1995 г.) и т.д.
С 1982 г. по 1984 г. -

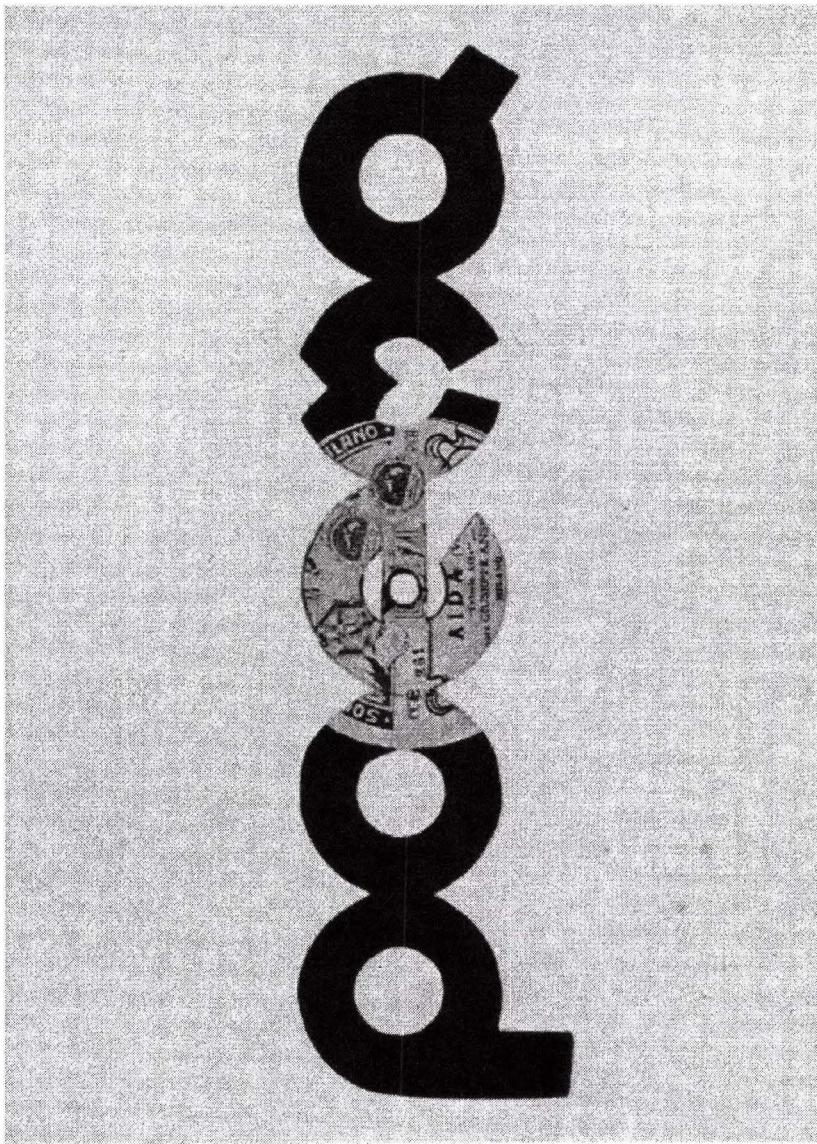


Antonio Gomez

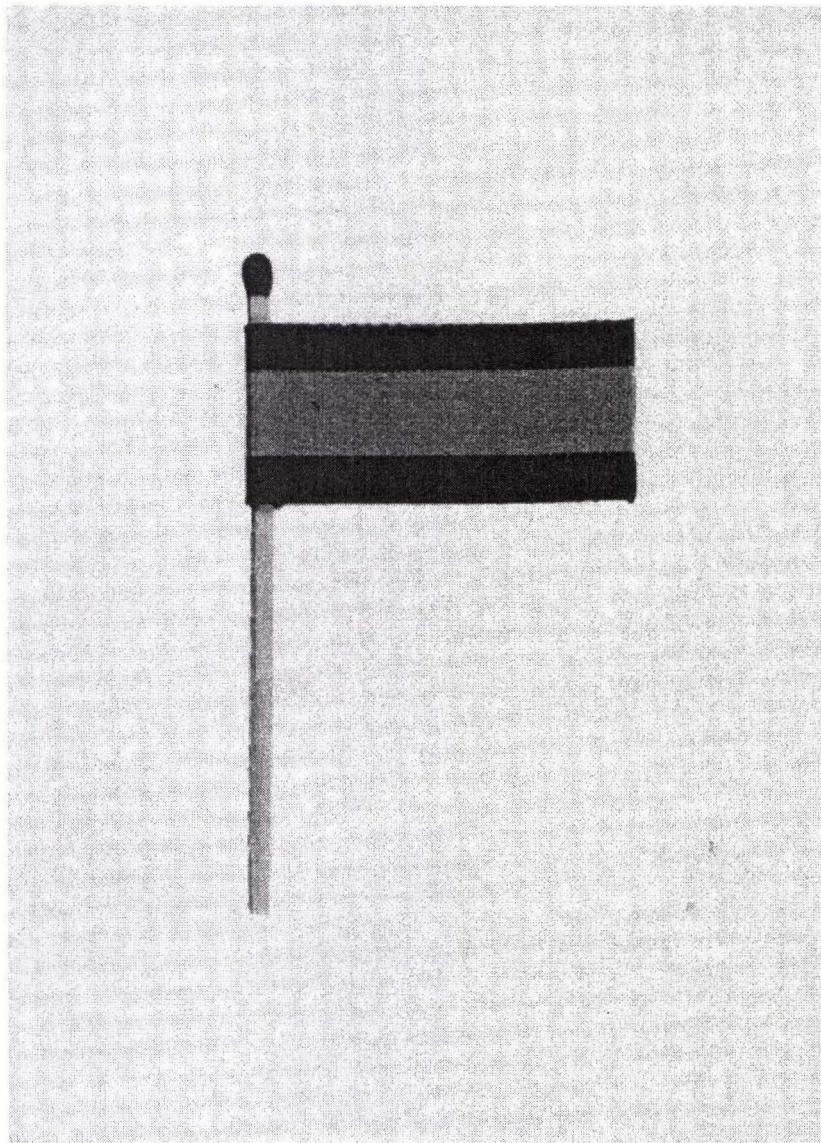
редактор журнала "Hojas de Alcandoria", уделяющего внимание вопросам теории и практики международной конкрет- и визуальной поэзии, в 1984-86 годах - издатель семи коллекционных сборников визуальной поэзии "Arco Iris", а также книги объектной поэзии "La Piramide" (представлено 44 автора, 1990 г.). В настоящее время организовал "Archivo de poemas manuscritos por los prorios autores" и является издателем журнала визуальной и экспериментальной поэзии "Pintalo de Verde" (фолио-формат). Участник более двухсот коллективных выставок экспериментальной поэзии в Испании и за рубежом. Произведения художника находятся в частных и государственных коллекциях Испании, Франции, США, Германии, Югославии, Венгрии, Великобритании и России. С 1977 года Антонио Гомес живет и работает в Мериде (Испания).



Предложение для рисования.
Объектная поэма. 1996 г.



Аида. Объектная поэма. 1996 г.



Испанский флаг.
Объектная поэма. 1996 г.

**Александр Горнон, Россия (р. 1946 г., Санкт-Петербург, Россия)
Alexander Gornon, Russia**

поэт-полифоносемантик, график, редактор, издатель. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1967 года. До 1985 года был известен любителям поэзии только по устным выступлениям, практически не печатался. С 1981 года разрабатывает полифоносемантическое направление в русской поэзии. Желание синтезировать в слове временную и пространственную структуры заставляет А. Горнона обращаться к различным экспериментальным технологиям. Его стихи - это одновременно и графическая (преимущественно цветная) интерпретация звучания, полученная путем многократного голосового наложения друг на друга различных семантических фрагментов слова, и сам процесс этого звучания, с живой коррекцией голосом семантических направляющих, которую делает через микрофон автор в момент выступления.

Публиковался в отечественных и зарубежных

журналах и поэтических альманахах: "Круг" (Ленинград, 1985 г.),

"Родник" (Рига, 1990 г.), "Лабиринт-Эксцентр" (С.-Петербург - Екатеринбург, 1991-92 г.г.), "The Literary Review" (1991 г.), "Кредо" (Тамбов, 1992 г.), "Поэзия" (Марсель - С.-Петербург, 1993 г.), "Черновик" (Нью-Йорк - С.-Петербург, 1993 г.), "Волга" (1995 г.), "Новое Литературное Обозрение" (Москва, 1995-96 г.г.), а также в книге "Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма" (С. Бирюков, Москва, 1994 г.) и др. Принимал участие в художественных выставках "Театр Бумаг" (экспериментальная книга художника и поэта, 1992 г.) "Авангард и традиция: книги русских художников XX века" (Российская государственная библиотека, 1994 г.) и др. Автор многочисленных выступлений с авторскими чтениями в России и за рубежом, в том числе в Любеке, Гамбурге (1990 г.), Берлине (1993 г.), а также С.-Петербурге (совместно с Ф. Моном, 1994 г.) и т.д. С 1990 года - редактор журнала "Лабиринт-Эксцентр" (С.-Петербург - Екатеринбург), соредактор литературно-художественного альманаха "Черновик" (Нью-Йорк - С.-Петербург, 1993-95 г.г.), а также редактор и издатель серии книг по русскому поэтическому авангарду начала века, в т.ч.: "Забытый Авангард: Россия. Первая треть XX столетия" (сост. А. Очеретянский, Дж. Янечек, В. Крейд; Нью-Йорк - С.-Петербург, 1993 г.), "Антология авангардной эпохи. Первая треть XX столетия. Поэзия" (сост. А. Очеретянский, Дж. Янечек; Нью-Йорк - С.-Петербург, 1995 г.), "Русский авангард: 1907-1932. Исторический обзор в 3х томах" (А. В. Крусанов, НЛО, С.-Петербург, 1996 г.). С 1995 года в рамках поэтической серии "Мудзубрости" издал книги В. Рейнера, Б. Гельфмана, К. К. Кузьминского, А. Смира. Александр Горнон живет и работает в С.-Петербурге (Россия).

Alexander Gornon





Полифоносемантическая поэма. Фрагмент. 1989 г.,
бумага, лазерный принтер, 21x14,4



Полифоносемантическая поэма. Фрагмент. 1989 г.,
бумага, лазерный принтер, 21x14,4

Соли Ступени Спешки
брюк

КАГА
АМУтанца
Коровяк

ОТсанды
ЧИКАловцы Озоры

Соль залесен
нинин
ПРОЛОГ

две
ИЗ
настежь
отваряг

Педро Хуан Гутьерес, Куба (р. 1950 г., Матансас, Куба)

Pedro Juan Gutierrez, Cuba

поэт, художник, журналист, писатель.

Литературно-художественной деятельностью занимается с середины семидесятых годов. В течение десяти лет работал в качестве репортера и журналиста в кубинских газетах, а также различных литературно-художественных изданиях.

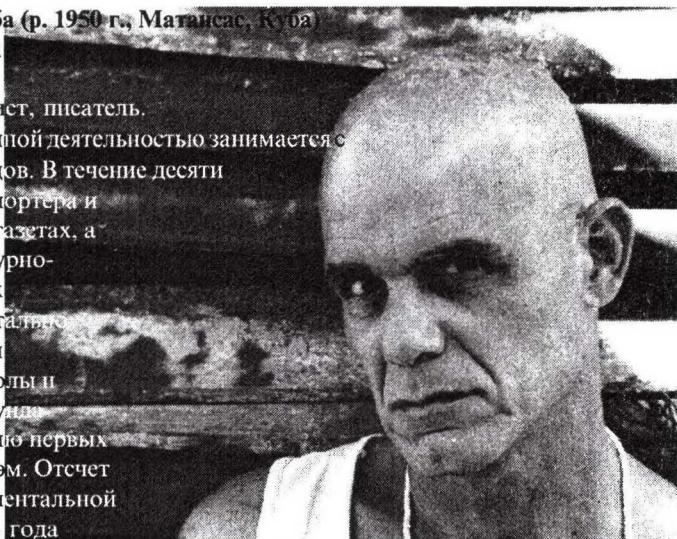
Знакомство с экспериментальными

поэтическими образцами латиноамериканской школы и

международного андеграунда

способствовали появлению первых конкрет- и визуальных поэм. Отсчет

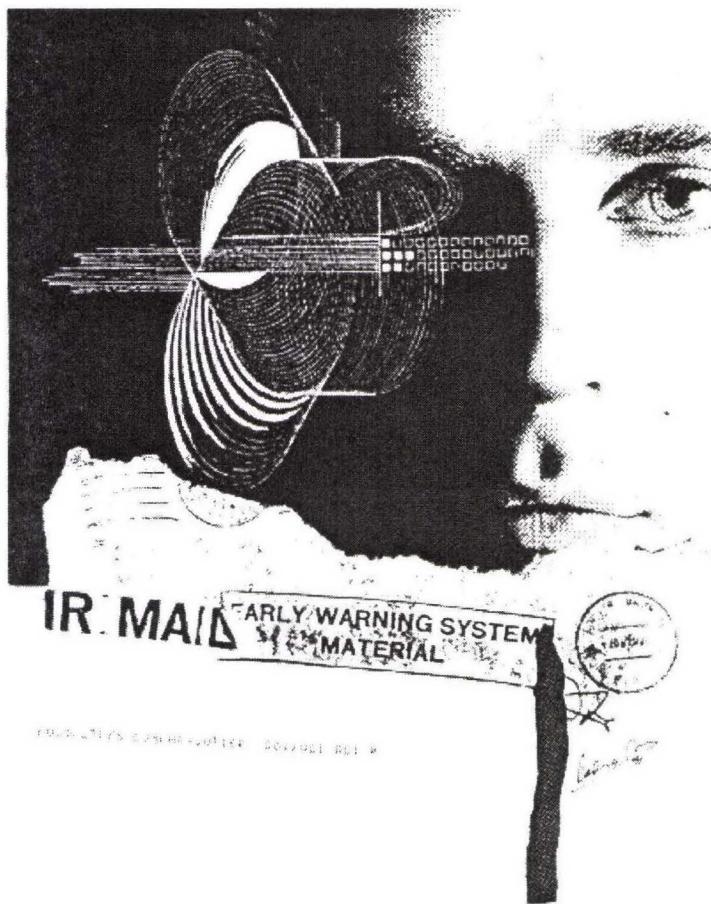
своей визуально-экспериментальной практики ведет с 1984 г. - года



создания серии фигуративных стихов с вертикальной и горизонтальной структуризацией произведений. Автор пятнадцати персональных выставок в различных городах Кубы, а также в Малаге (Испания), Сан-Диего (Калифорния, США), Пизе (Италия) и др. Участник около трехсот коллективных выставок экспериментальной и визуальной поэзии в

различных странах мира, включая "I International Exhibition of Visual Poetry" (Сан-Паулу, 1988 г.), а также всех биеннале данного направления искусства, проводимых в Мехико с 1985 года. Автор более сотни экспериментально-поэтических чтений, перформансов, выступлений, в том числе и по приглашению Оргкомитетов биеннале в Мехико (1987-90 г.г.) - одной из самых представительных выставок визуальной поэзии в Латинской Америке. В 1996 году Педро Хуан Гутьерес принимал участие в "V International Biennial of Visual / Experimental Poetry" (Мехико) с сольной перформ-программой. Многочисленные публикации в журналах, каталогах, альманахах и сборниках визуальной поэзии в США, Германии, Франции, Испании, Англии, Бразилии, Уругвае и т.д. Среди всех выпущенных автором экспериментально-поэтических книг (более десятка), особенно выделяет "Doce poemas inistas" - сборник произведений автономного письма с ярко выраженным каллиграфическим акцентом. Визуально-поэтические работы находятся в частных и государственных коллекциях Кубы, США, Аргентины, Мексики, Германии и Франции. Педро Хуан Гутьерес живет и работает в Гаване (Куба).

Pedro Juan Gutierrez



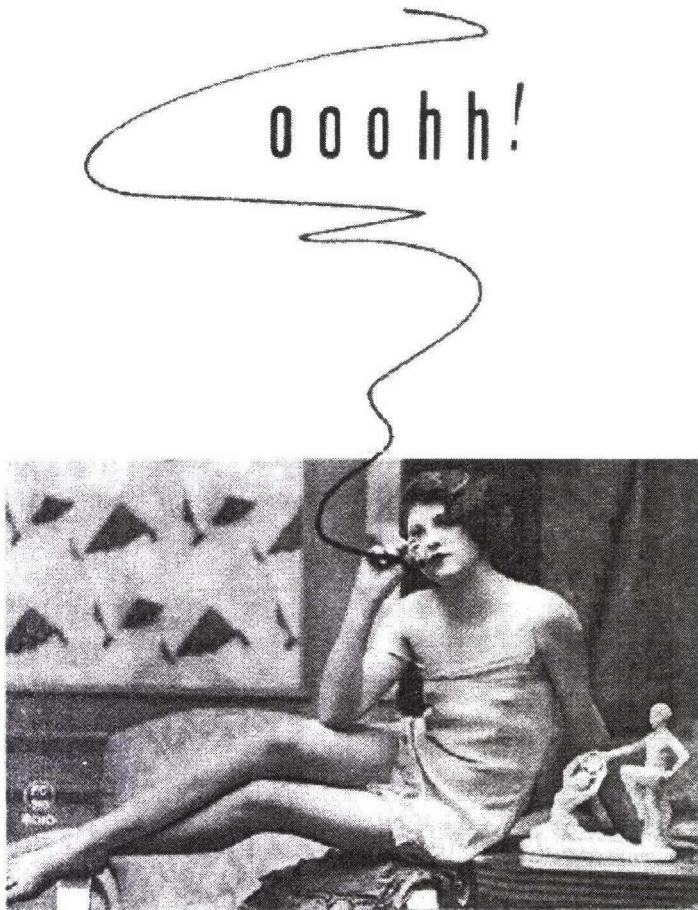
Без названия. 1991 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 21x14,3



100 ptas.

AGOSTO 1993

Без названия. 1993 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 21x11,6



Без названия. 1996 г.,
бумага, тушь, коллаж, летрасет, 21,6x14

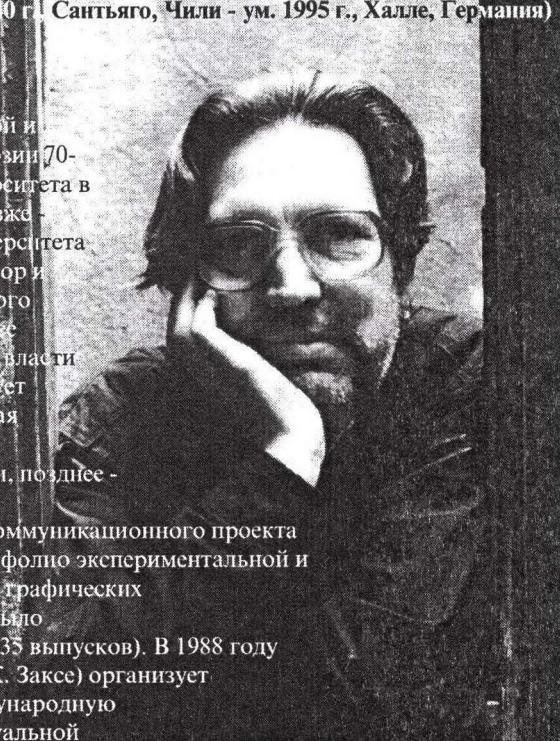
Гульермо Дайслер, Германия (р. 1940 г.) | Сантьяго, Чили - ум. 1995 г., Халле, Германия)
Guillermo Deisler, Germany

поэт, художник, издатель. Одна из ключевых фигур латиноамериканской и европейской экспериментальной поэзии 70-90-х годов. После окончания Университета в Сантьяго работал ассистентом, а позже доцентом на кафедре графики Университета Антофагаста (Северн. Чили). Редактор и издатель литературно-художественного журнала "Mimbre" (1963-73 г.г., более пятидесяти выпусков). С приходом к власти режима Пиночета, в 1973 году следует арест и в 1974 году - принудительная высылка из страны. До 1986 года - проживание во Франции и Болгарии, позднее - переезд в Германию. В 1987 году начал проведение Международного коммуникационного проекта "UNI / vers();" - журнала в формате фолио экспериментальной и визуальной поэзии (тираж 100 ориг. графических

работ, всего было осуществлено 35 выпусков). В 1988 году (совместно с К. Заксе) организует первую международную выставку визуальной

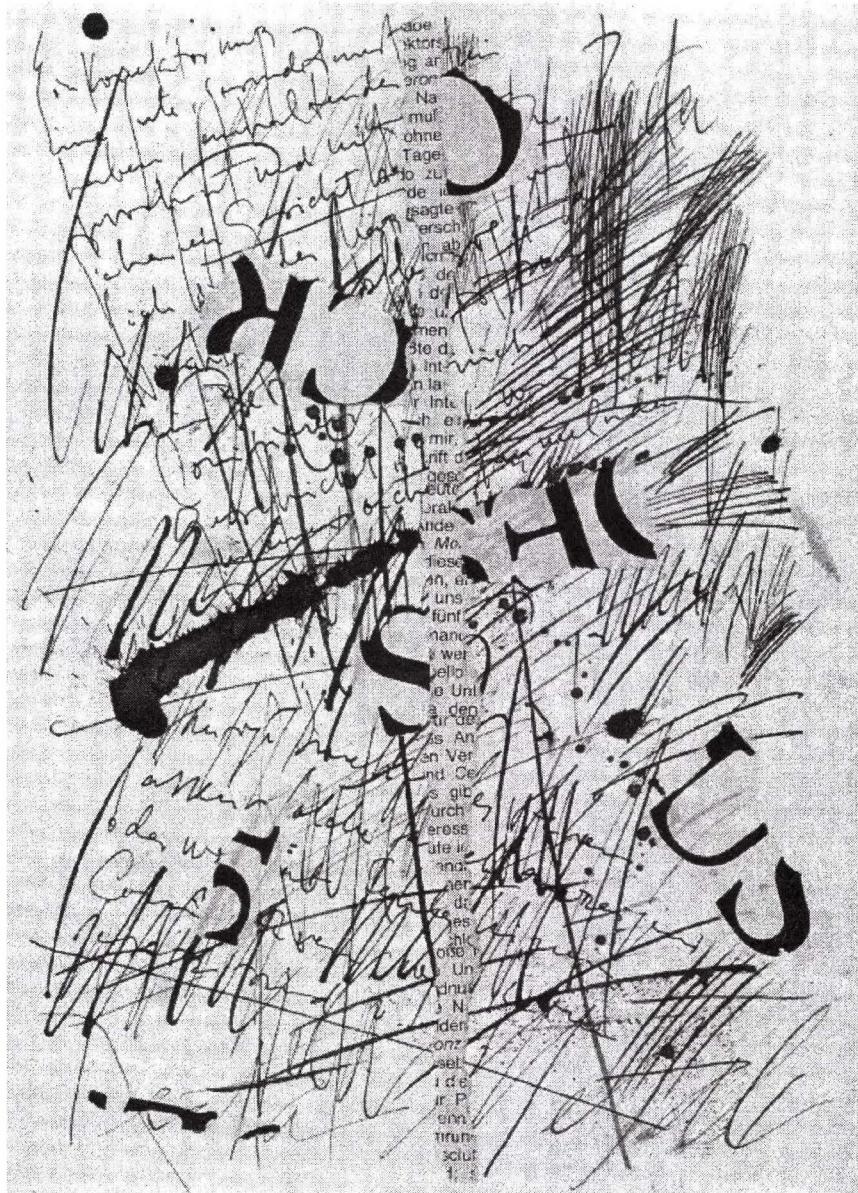
поэзии в ГДР. Организатор международной выставки мэйл-арта "Federn der ganzen Welt fur meinen Flug". Автор и издатель (совместно с Й. Ковальски) антологии визуальной поэзии "wortBILD - visuelle Poesie in der DDR" (Халле - Лейпциг, 1990 г.), первого подобного издания в ГДР. Редактор и издатель журнала "UNI / vers();" (формат октаво, Magazine no.1, no.2, тиражами 1000 экз., 1994 г.). Автор 26 книг визуальной поэзии, изданных лимит. тиражами от 3 до 100 экземпляров, в том числе "GRRR" (1969 г.), "Make-up" (1988 г.), "My stampsbook" (1989 г.), "Figurengedichte" (1990 г.), "Catalogo Auto da Fe" (1993 г.), "Dead Fish" (1993 г.), "Stamps" (1994 г.), "Herbstwind" (1994 г.), а также большого количества рукодельных художественных книг. Автор многочисленных персональных и коллективных выставок в Чили, Аргентине, Бразилии, Уругвае, Франции, Болгарии, Германии, Италии, Испании, Югославии и т.д. С 1990 года постоянный участник (совместно с Edition F. Despallas (Майнц - Париж)) книжных выставок: Buchmesse (Франкфурт-на-Майне), "ART" (Франкфурт-на-Майне), "SAGA" (Париж), "Marche de la Poesie" (Париж), "Art-Edition" (Базель). С 1987 года - автор более тридцати персональных выставок в Германии. Работы поэта и художника находятся в государственных и частных коллекциях многих стран мира, в том числе в Bibliotheque Nationale Centre Pompidou (Париж), Public Library (Нью-Йорк), Museum of Modern Art (Нью-Йорк), Sachsische Landesbibliothek (Дрезден) и многих других. Гульермо Дайслер скончался 21 октября 1995 года в Халле (Германия).

Гульермо Дайслер
Deisler Guillermo

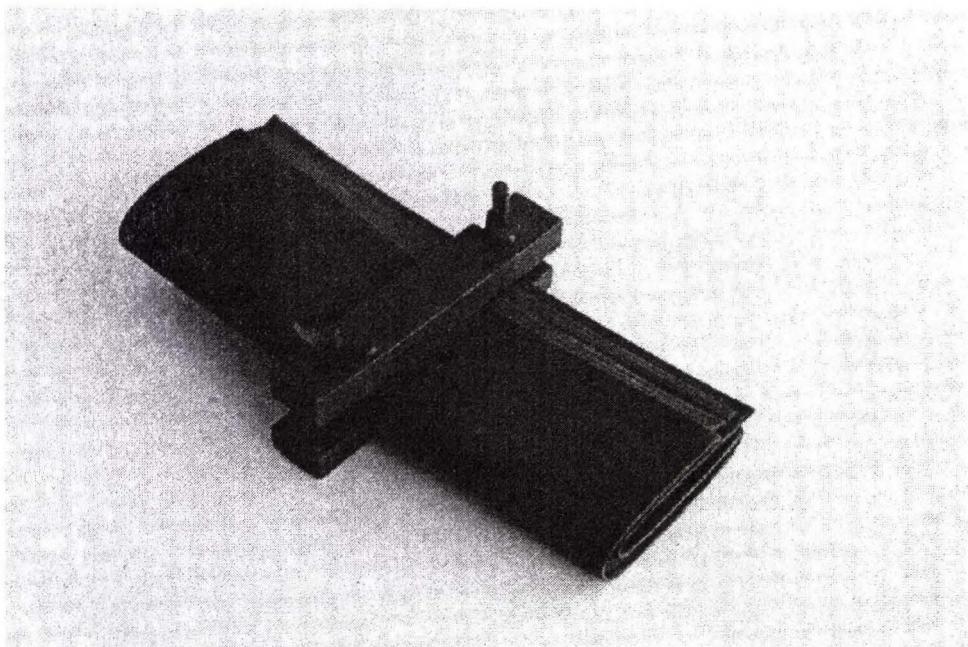




Визуальная поэма. 1989 г.,
бумага, офорт, 10,4x6,9



Штрих. 1989 г., бумага, офорт, 11,2x7,6



Книга-объект. Конец 80-х годов, металл, сварка.

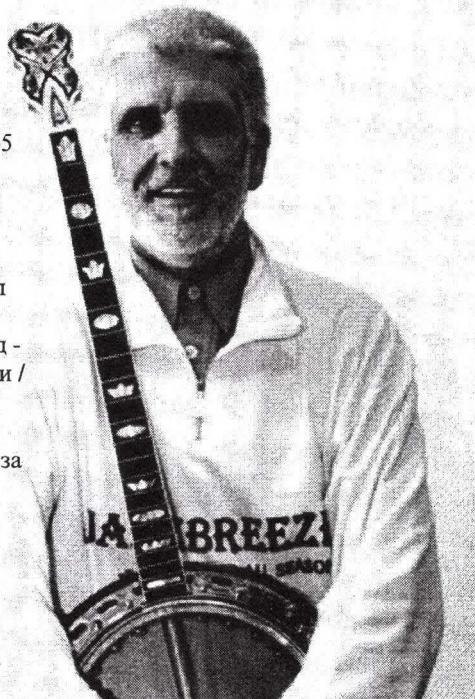
Клаус Петер Денкер, Германия (р. 1941 г., Любек, Германия)
Klaus Peter Dencker, Germany

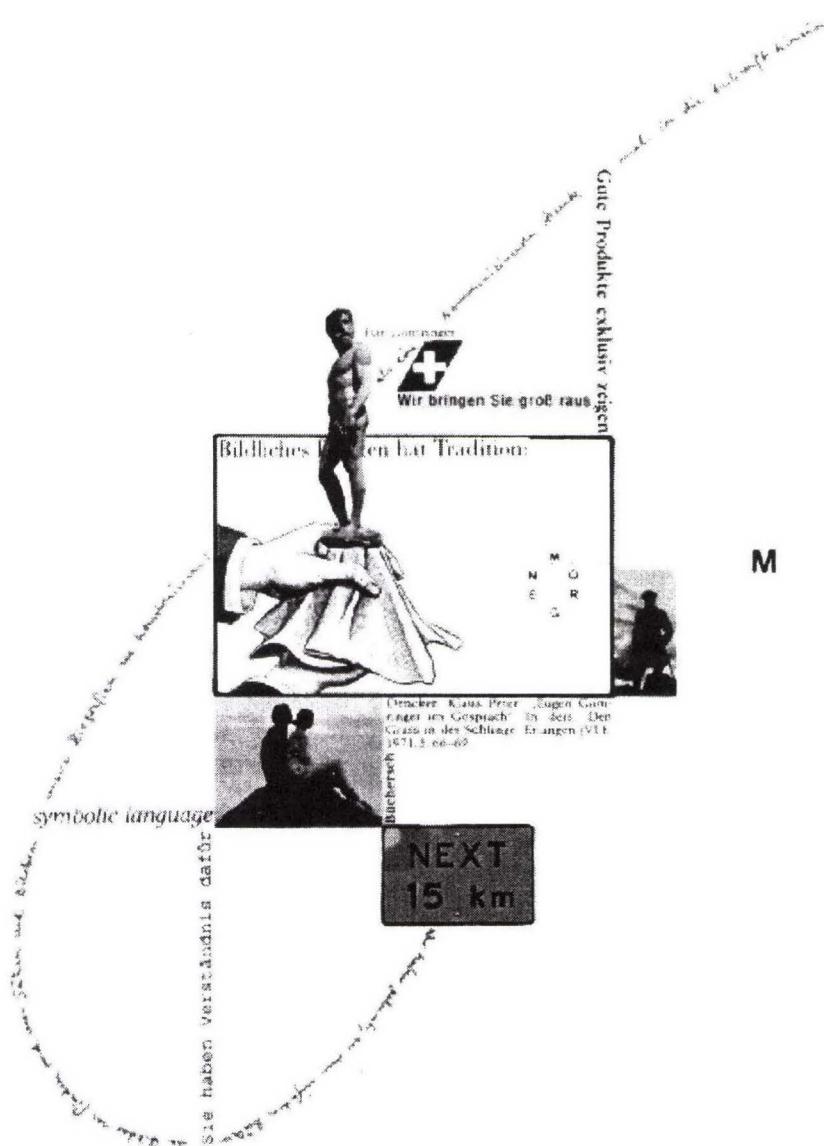
поэт, прозаик, теоретик визуальной поэзии, издатель. Доктор филологии, профессор теории и практики средств массовой информации в Университете г. Трир. До 1965 года изучал литературу, японологию и философию в Гамбургском Университете. С 1965 по 1974 год работал ассистентом на кафедре литературы Университета Эрланген-Нюрнберг. Параллельно закончил курс телевидения и средств массовой информации (режиссура). С 1975 по 1985 год - работа в отделе культуры на SR-телевидении / ARD в качестве режиссера и редактора. С 1970 года участвует в коллективных выставках визуальной поэзии в Германии и за рубежом. Автор более ста телевизионных и документальных фильмов экспериментального плана об искусстве (показы на ARD, ZDF). Автор-составитель одной из первых европейских антологий визуальной поэзии "Textbilder.

Visuelle Poesie international von der

"Antike bis zur Gegenwart" (Кельн, 1972 г.), которая имела большой общественный резонанс в художественных кругах Европы и США. Автор более пятнадцати книг поэзии, эссе, прозы, в том числе: "Eurydike. Ein stuck" (1967 г.), "Zopotsch und witwen. Prosagedichte. (1967 г.), "Suchbuch. Fur Andreas" (1977 г.), "Notizbuch. Letraset-collagen" (1978 г.), "Deutsche Unisinnspoesie" (1978 г.), "Visuelle Poesie" (1984 г.), "Wortkopfe. Visuelle Poesie 1969-1991" (1991 г.), "Sequenz fur Eugen Gomringer" (1994 г.), "Bilder. Gedichte 1964-1986" (1996 г.) и других. Визуально-поэтические произведения хранятся в различных частных и государственных собраниях, в том числе в The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual poetry (Майами), Visual Poetry Centre (Оксфорд), Letterdig Museum (Гаага), Institute fur Modern Kunst (Нюрнберг) и многих других. За свою литературно - художественную деятельность награжден несколькими премиями и поощрительными стипендиями, в том числе Премией культуры города Эрланген (1972 г.), Премией культуры Берлинской академии искусств (1982 г.). Автор многочисленных публикаций произведений визуальной поэзии, теоретических эссе и исследований в журналах, книгах, каталогах и антологиях современного искусства в Германии и за рубежом. В течение последних нескольких лет работает над составлением Энциклопедии визуальной поэзии мира. Живет и работает в Гроссхансдорфе (Германия).

Klaus Peter Dencker

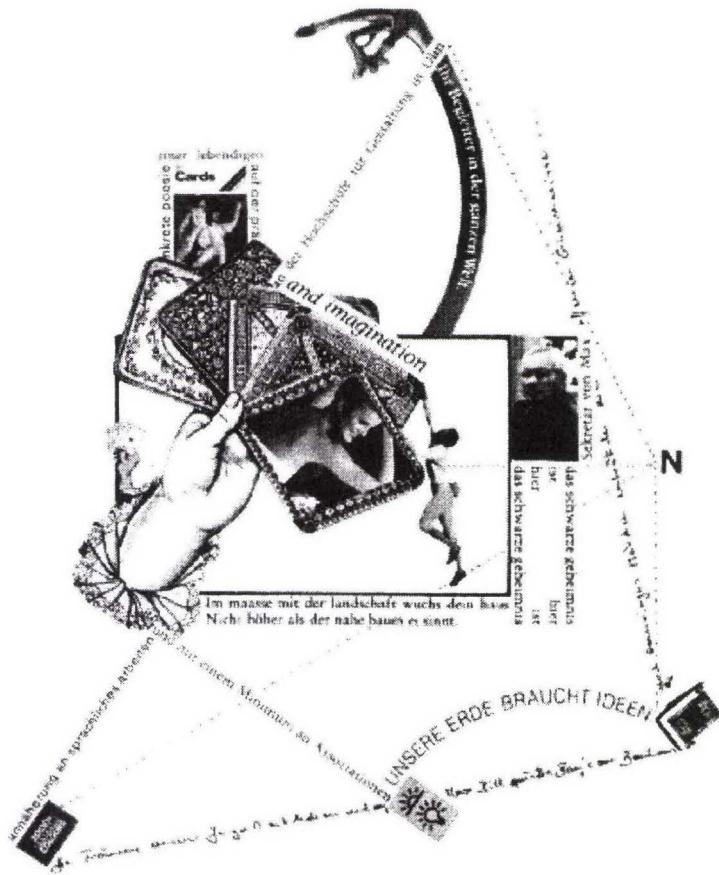




Лист "М" (4) из поэмы "Последовательность для Ойгена Гомрингера". 1995 г., бумага, цв. лазерный ксерокс, 21x14,8



Лист “G” (8) из поэмы “Последовательность для Ойгена Гомингера”. 1995 г., бумага, цв. лазерный ксерокс, 21x14,8



Лист “N” (7) из поэмы “Последовательность для Ойгена Гомрингера”. 1995 г., бумага, цв. лазерный ксерокс, 21x14,8

Марчелло Диоталлеви, Италия (р. 1942 г., Фано, Италия)
Marcello Diotallevi, Italy

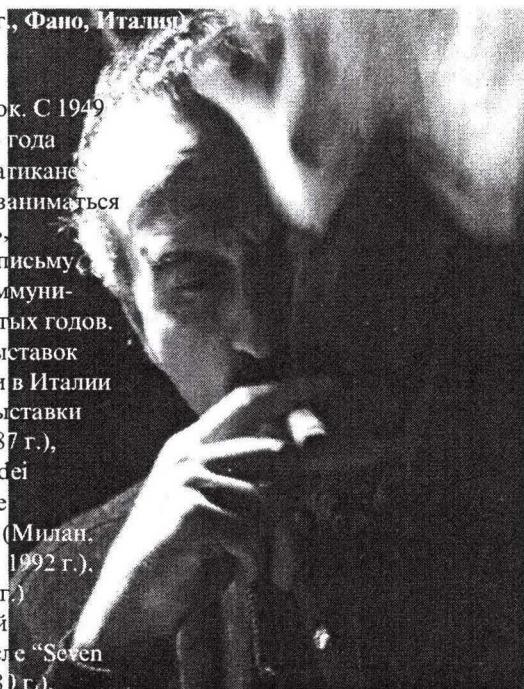
поэт, мэйл-артист, организатор выставок. С 1949 по 1974 г.г. проживал в Риме, где с 1965 года работал в Лаборатории Реставрации в Ватикане. Художественной деятельностью начал заниматься в конце шестидесятых годов. Живопись, скульптура, затем переход к графике и письму. Интенсивно участвует в различных коммуникационных проектах с начала семидесятых годов. Автор большого числа персональных выставок визуальной и экспериментальной поэзии в Италии и за рубежом, среди них - некоторые выставки последних лет в Il Brando (Савона, 1987 г.), Palazzina Corsini (Рим, 1987 г.), Palazzo dei Diamanti (Феррара, 1988 г.), Art Space (Нишиномия, 1989 г.), Milan Art Center (Милан, 1990 г.), Micro Hall Art Center (Эдевехт, 1992 г.), Stamp Art Gallery (Сан-Франциско, 1994 г.) и др. Автор нескольких книг визуальной

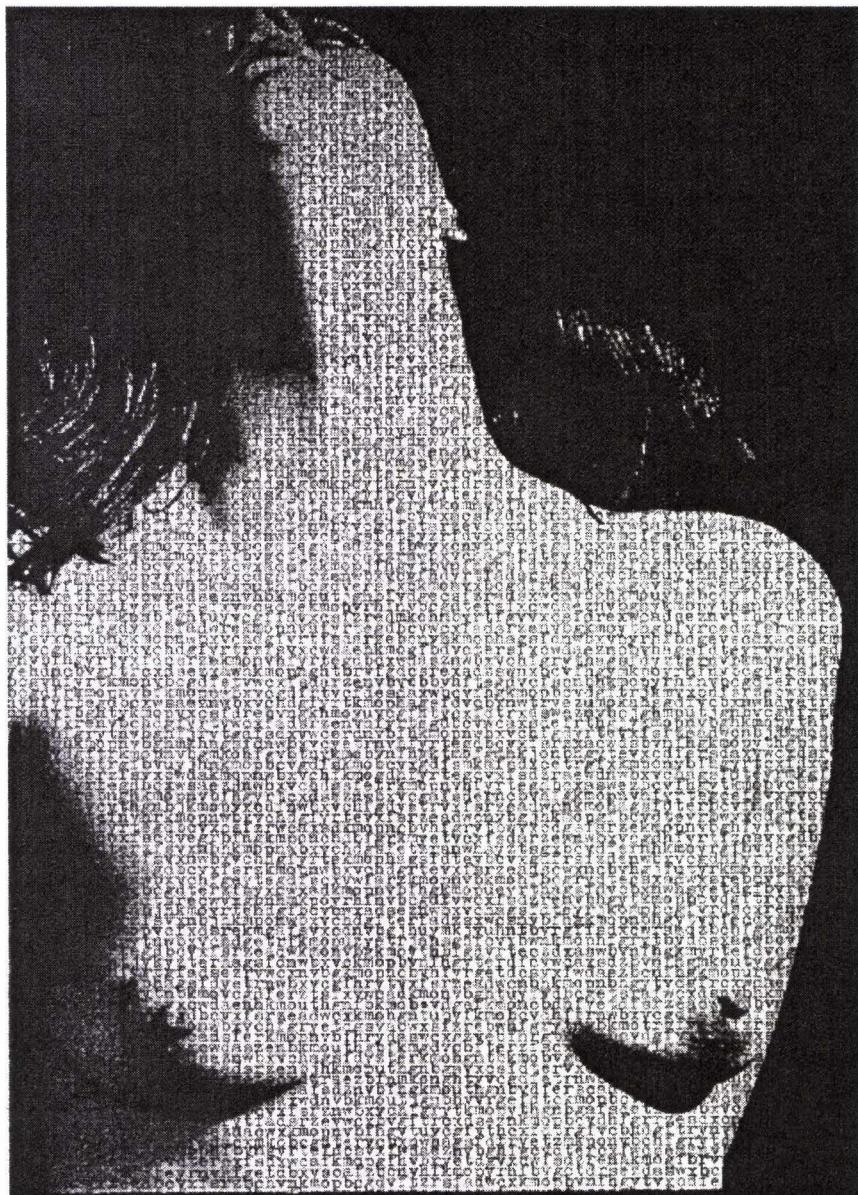
поэзии, в том числе "Seven pistol shoots" (1980 г.),

"Zoom" (1990 г.) и др., антологий "Letters to Senders" (Савона, 1981 г.). Участник многочисленных коллективных выставок в Италии, Франции, США, Японии, Мексике и т.д., в том числе на (в) Bienal de Sao Paulo (Сан-Паулу, 1987 г.), Kyoto City Museum (Киото, 1988 г.), Metropolitan Art Museum (Токио, 1989 г.), Vasarely Museum (Будапешт, 1991 г.), Chinese History Museum (Бе Йинг, 1992 г.), Museo Rufino Tamayo (Мехико, 1993 г.), Biblioteca Nazionale Centrale (Рим, 1994 г.), Grand Palais (Париж, 1994 г.), Österreichisches Tabakmuseum (Вена, 1995 г.) и других. В 1983 г. по эскизам и разработкам Марчелло Диоталлеви был выпущен именной конверт Дирекции Национального музея современного искусства Франции (Центра им. Ж. Помпиду, Hazan Editions, Париж, 1983 г.). За последние двадцать пять лет литературно-художественной деятельности - автор большого количества публикаций в журналах, каталогах, альманахах и антологиях современной экспериментальной поэзии. С середины 80-х годов развивает идеи "летающей графики" - изготовления и запуска воздушных змеев, покрытых визуально-поэтическими текстами (например, серия "Сказки для ветра"). Произведения художника хранятся в государственных и частных коллекциях Италии, а также - США, Франции, Мексики, России, Китая, Японии, Германии, Бельгии, Венгрии и др. С 1974 года живет и работает в Фано (Италия).

Д

Марчелло Диоталлеви
 Marcello Diotallevi





Лист из серии “Письма Кифера”. 1995 г.,
бумага, тонир. лазерный принтер, 29,7x21



Лист из серии “Письма Кифера”. 1994 г.,
бумага, тонир. лазерный принтер, 29,7x21



“Сказки для ветра” в Ватикане.
(Исп. объект-поэма “Сказки для ветра 7-92,
цв. парашютная ткань, 70x45), 1996 г.

**Карла Заксе, Германия (р. 1950 г., Цшопау, Саксония, Германия)
Karla Sachse, Germany**

поэт, художник, лингвоартист. С 1969 по 1977 год обучалась, а затем получила докторскую степень в Humboldt University (Берлин). Работала в качестве сотрудника и преподавателя в Берлинской студии изящных искусств. С 1982 года принимает активное участие в коллективных выставках мэйл-арта в различных странах мира, проводит многочисленные персональные выставки, перформансы и художественные акции. С 1988 года преимущественно акцентирует свои занятия визуальной поэзией как в качестве экспериментального поэта, так и в качестве куратора серии лингво-артистских проектов. В 1993 году получила стипендию берлинской ассоциации "Kulturfonds". В 1996 г. выиграла конкурс на право авторского оформления

пешеходных переходов

и городских пере-

крестков Берлина.

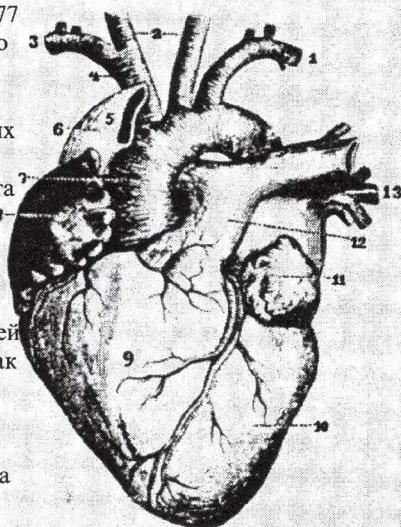
Многочисленные

визуально-поэтические и

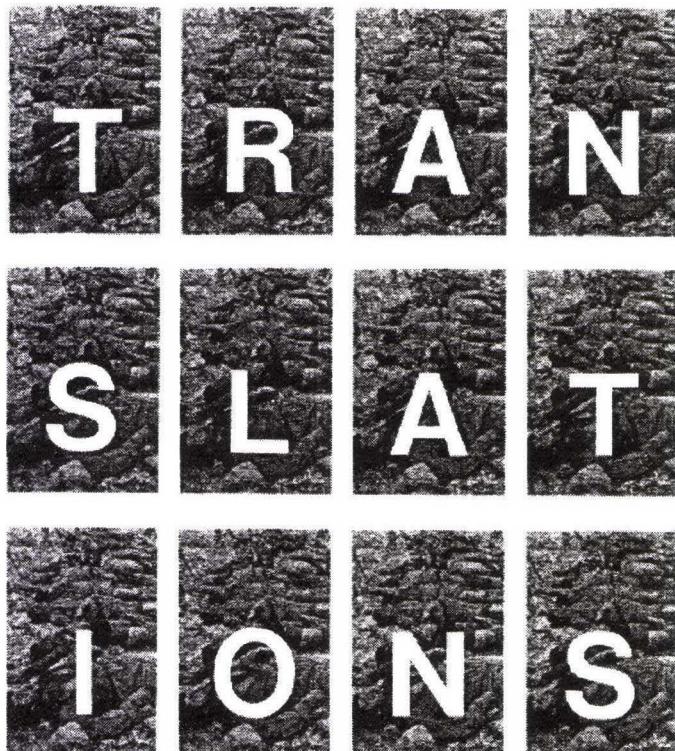
художественные публикации в журналах, каталогах, портфолио, альманахах и антологиях современного искусства, в том числе в "wortBILD - visuelle Poesie in der DDR" (сост. Г. Дайслер и Й. Ковальски, 1990 г.) и "Mail Art SZENE (1975 - 1990)" (сост. Ф. Виннес и Л. Волраб, 1994 г.) и др. В число принципиальных персональных и коллективных выставок за последнее десятилетие входят: "Out of Eastern Europe" (Массачусетс, 1987 г.), "Biennial of Visual Poetry" (Сан-Паулу, 1988 г.), "Visual Poetry of DDR" (Берлин, 1988 г.), "Permanente Art Conference" (Берлин, 1989 г.), "Thinking for Revolution" (Берлин, 1989 г.), "Visual Poetry International" (Гота, 1990 г.), "be - treten / mit - halten" (Берлин, 1991 г.), "Transfutur" (Кассель, 1990 г.), "so gut wie nichts" (Берлин, 1992 г.), "Poema Mundo" (Фигейра-да-Фош, 1993 г.), "Zeitverschiebung" (Берлин, 1993 г.), "Europe Without Walls" (Манчестер, 1993 г.), "Axis of covetousness" (Берлин, 1994 г.), "Duel" (Лидс, 1996 г.), "Mostra Euro-American de Poesia Visual" (Бенто-Гонсалвес, 1996 г.), "Les Icards" (Майнц, 1996 г.), "Literal and conversely" (Майнц, 1993 г.), в том числе в Nordjyllands Kunstmuseum (Ольборг, Дания), Castle-Museum Gotha (Германия), Deutscher Künstlerbund (Ахен, Германия), Alvar-Aalto-Museum (Ювяскюля, Финляндия), Goethe-Institut (Тампере, Финляндия), а также Академии Искусств и Академии Наук Берлина. Живет и работает в Берлине (Германия).

K a r l a
S a c h s e

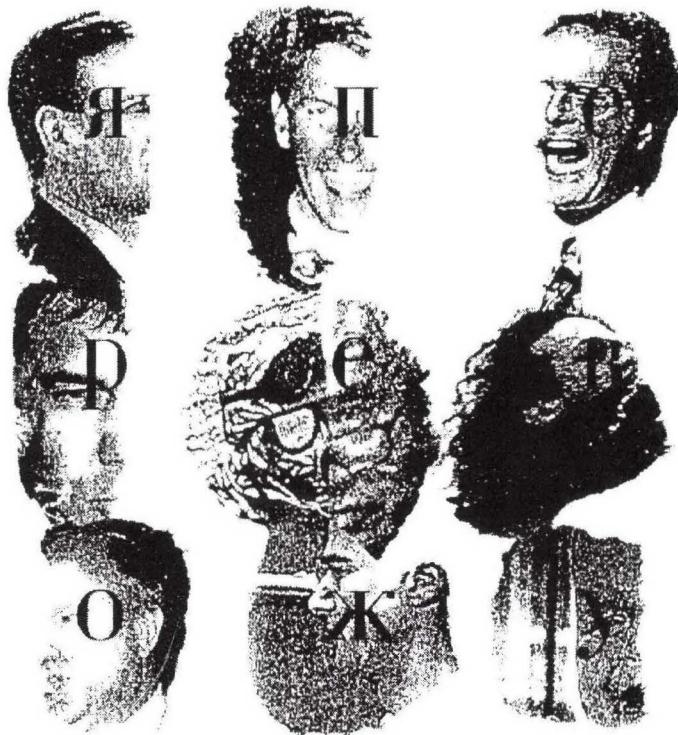
I e s e n



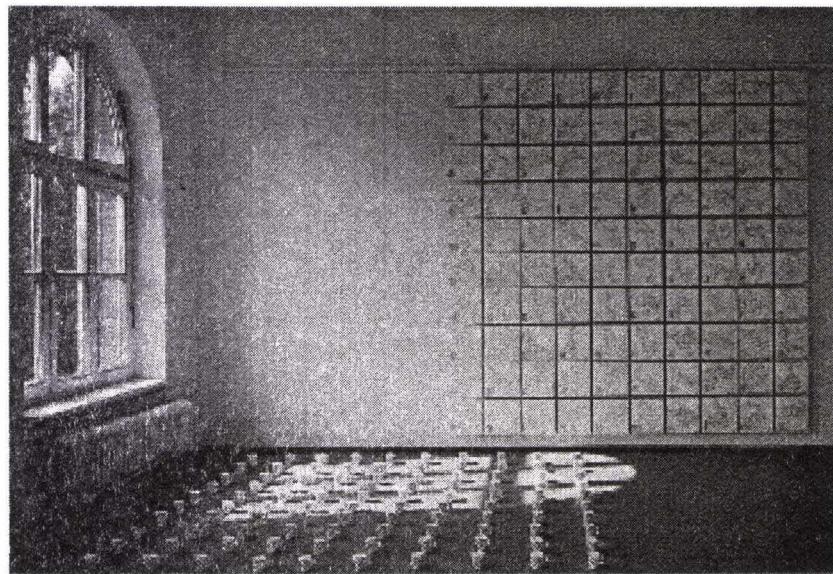
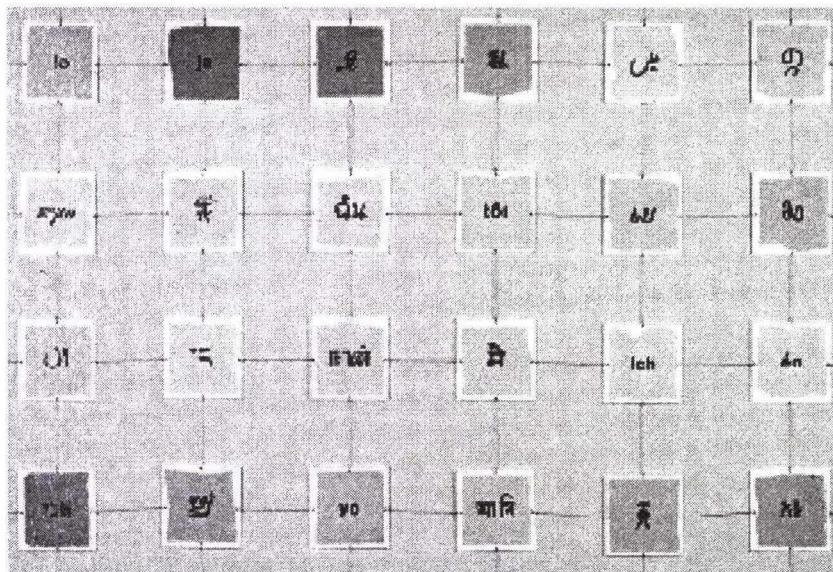
s e h e n



Лист 2. Серия “Переводы”. 1997 г.,
бумага, лазерный принтер, 30,1x21,3



Лист 3. Серия “Переводы”. 1997 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 30,1x21,3



Почему, собственно, я? Объектная поэма.

Галерея U-Bahn. Берлин, 1994 г.

Сто из шестидесяти тысяч. Объектная поэма.

Фото В. Кенига, 1992 г.

Хартмут Зоргель, Германия (р. 1940 г., Пайне, Германия)

Hartmut Sorgel, Germany

поэт, художник. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в конце шестидесятых годов. Изучал немецкую и индийскую филологию и культуру в Университете Халле. С середины семидесятых работает в области экспериментальной поэзии, акцентируя в своем творчестве элементы каллиграфии, рукописно-почерковые аспекты, формируя понятие автономного письма. Автор большого числа персональных выставок в Германии и за рубежом. С произведениями визуальной поэзии и бук-арта принимал участие в коллективных международных выставках в Берлине, Лейпциге, Халле, Дрездене, Людвигсхафене, Ганновере, Потсдаме и т.д. (Германия), Брно (Чехия), Вене

(Австрия), Шатору

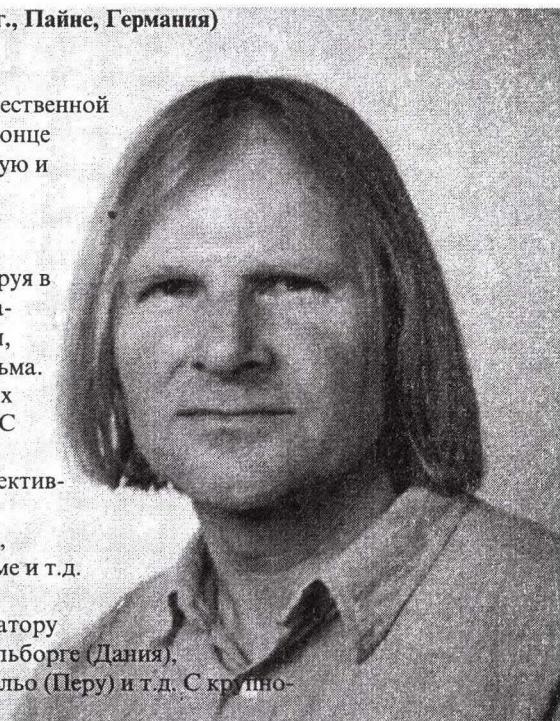
(Франция), Ольборге (Дания),

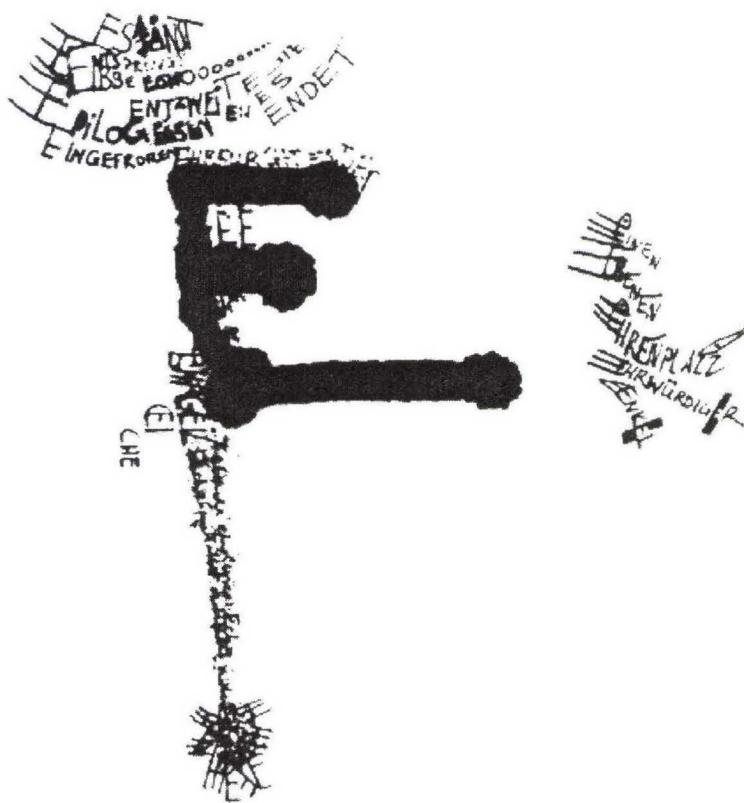
Лиме и Трухильо (Перу) и т.д. С крупноформатными

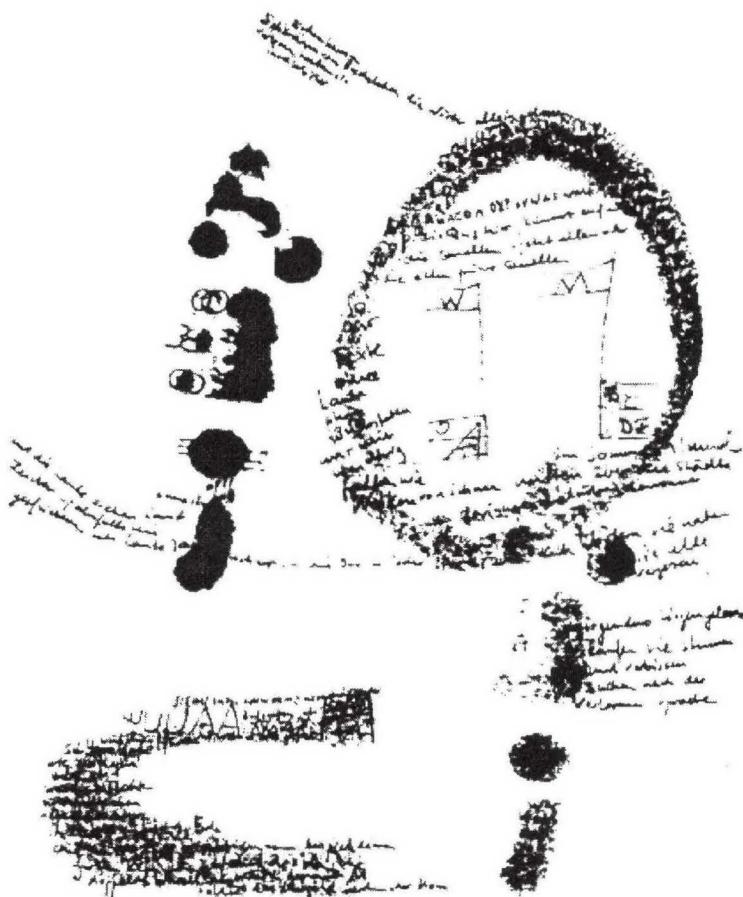
визуально-поэтическими произведениями неоднократно участвовал на международной биеннале графики в Индии (Бхопал). По приглашению Нью-Йоркского Центра книжных искусств экспонировал серию рукodelьных книг на выставке "The International Library" (куратор Х. Лехр, США). Автор многочисленных публикаций в журналах, каталогах, альманахах и антологиях визуальной поэзии, в том числе: "ENTWERTER / ODER", "Teraz Movie", "Miniatüre Obscure" и т.д. В 1990 году его визуально-поэтические произведения вошли в антологию "wortBILD - visuelle poesie in der DDR" (сост. Г. Дайслер, Й. Ковальски) - одно из самых значительных экспериментально-поэтических изданий в Восточной Германии. Автор нескольких книг визуальной поэзии, в том числе: "wortabenteuer" (Берлин, 1988 г.), "Brno auf der Huhnerleiter" (Брно, 1989 г.), "Im Alphabeet" (1991 г.), "Duchamp 11" (с текстовыми включениями Г. Мюллера, 1995 г.), а также "Erotic-calendar" (визуально-поэтическое и каллиграфическое сопровождение, 1995 г.). Последнее время специализируется на издании географических карт, разработанных на основе визуально-поэтических произведений. С их представлением участвовал в проектах издательства Hibrid Publishing House (Х. Андрючук, Берлин). Работы поэта и художника находятся в частных и государственных коллекциях Германии, Франции, Австрии, Индии, США и мн. др. Работает в качестве научного сотрудника в Гумбольдт-Университете. Живет в Берлине (Германия).

Хартмут Зоргель
Hartmut Sorgel

3

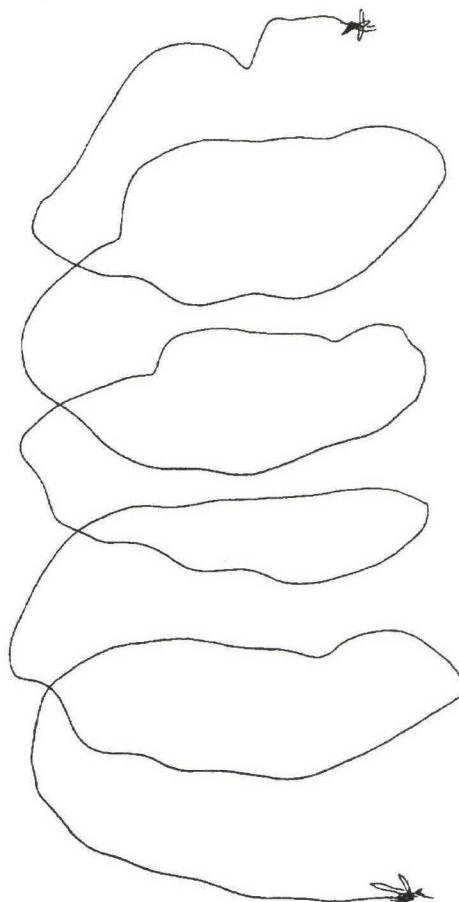






Без названия. Бумага, офсетная печать, 20,3x14,7

Beispiele



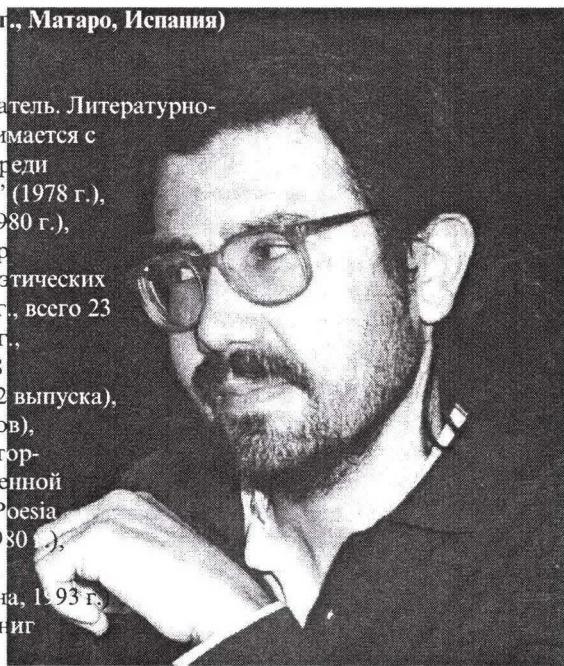
Tanzende Mücke
schreibt ein Spiralgedicht, von oben nach
unten in Kreisen  aus der
Luft zu lesen

Хуан М. Каллеха, Испания (р. 1952 г., Матаро, Испания)
J. M. Calleja, Spain

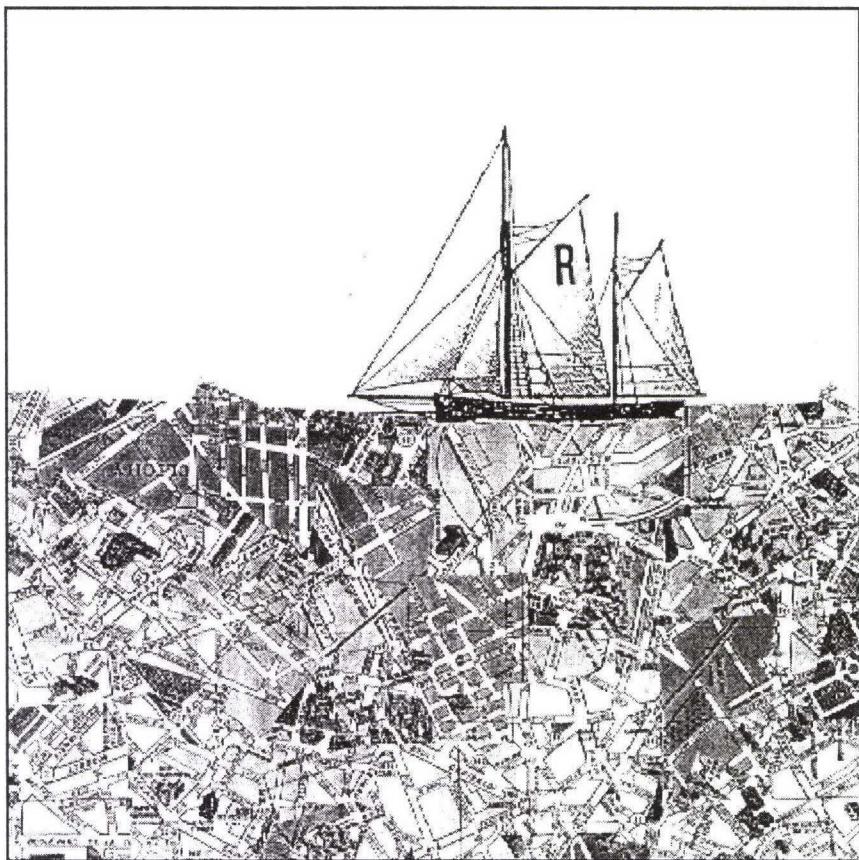
поэт, перформер, видеоартист, издатель. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1976 года. Автор 8 видеофильмов, среди которых: "Mirall" (1977 г.), "Espais" (1978 г.), "Sargantanes" (1979 г.), "Outside" (1980 г.), "Voyeur" (1982 г.) и другие. Редактор и издатель различных визуально-поэтических журналов: "Fulls Poetics" (1977-81 г.г., всего 23 выпуска), "Les estacions" (1981-82 г.г., 4 выпуска), "CAPS.A" (1982-85 г.г., 8 выпусков), "Ampolla" (1984-86 г.г., 2 выпуска), "Trac" (1987-91 г.г., всего 50 выпусков), "Vertex" (1990-96, 50 выпусков). Автор-составитель трех антологий современной визуальной поэзии Испании: "17" (Poesia experimental espanola)(Барселона, 1980 г.), "Poesia Visual" (Тарраса, 1992 г.), "Poesia Experimental - 93" (Барселона, 1993 г.).

Автор семи книг визуальной и

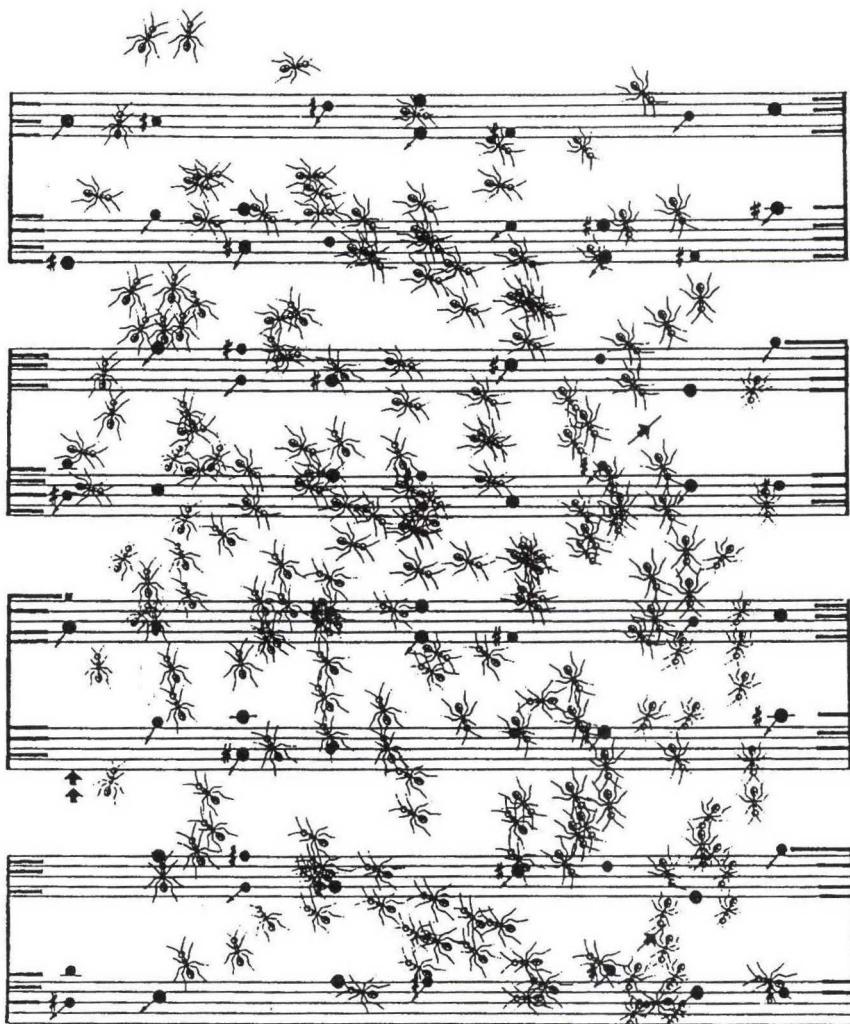
экспериментальной поэзии: "Llibre de les Hores" (Матаро, 1981 г.), "Sr. L. Lopez Lopez" (Мадрид, 1985 г.), "+ Que mai, der als ulls" (Таррагона, 1988 г.), "Carta d'Amor" (Мадрид, 1989 г.), "c" (Барселона, 1990 г.), "Mixtures" (Лейда, 1993 г.), "Transfusions" (Барселона, 1996 г.). Автор многочисленных экспериментально-поэтических акций, перформансов в 15 городах Испании, Франции, Мексики, Италии, Франции и т.д. Автор двадцати пяти персональных выставок в различных странах мира, в том числе: "DamiseL. La" (Матаро, 1980 г.), "Efigie" (Мадрид, 1984 г.), "Bank de Peixos" (Барселона, 1986 г.), "Ombres de LLum" (Салоники, 1986 г.), "РОЕМАCCIO" (Барселона, 1987 г.), "Triptic" (Дюрнау - Гаммельхаузен, 1988 г.), "6 Solo Seis" (Мехико, 1990 г.), "Passatges d'Aigua" (Алькой, 1993 г.), "La pinta dels Vents" (Камальера, 1995 г.) и др. Многочисленные визуально-поэтические публикации в различных литературно-художественных журналах, в том числе: "Doc(k)s", "Vile", "Plage", "Arte Postale!", "Cervo Volante", "Views", "Artefactos", "Offerta Speciale" и др. Автор 15 объект-поэтических инсталляций в различных городах Испании и за рубежом. С 1979 по 1982 год осуществил тринадцать коммуникационных проектов, в общей сложности задействовав около тысячи респондентов. Визуально-поэтические работы хранятся в различных частных и государственных собраниях Испании и зарубежья. Живет и работает в Матаро (Испания).



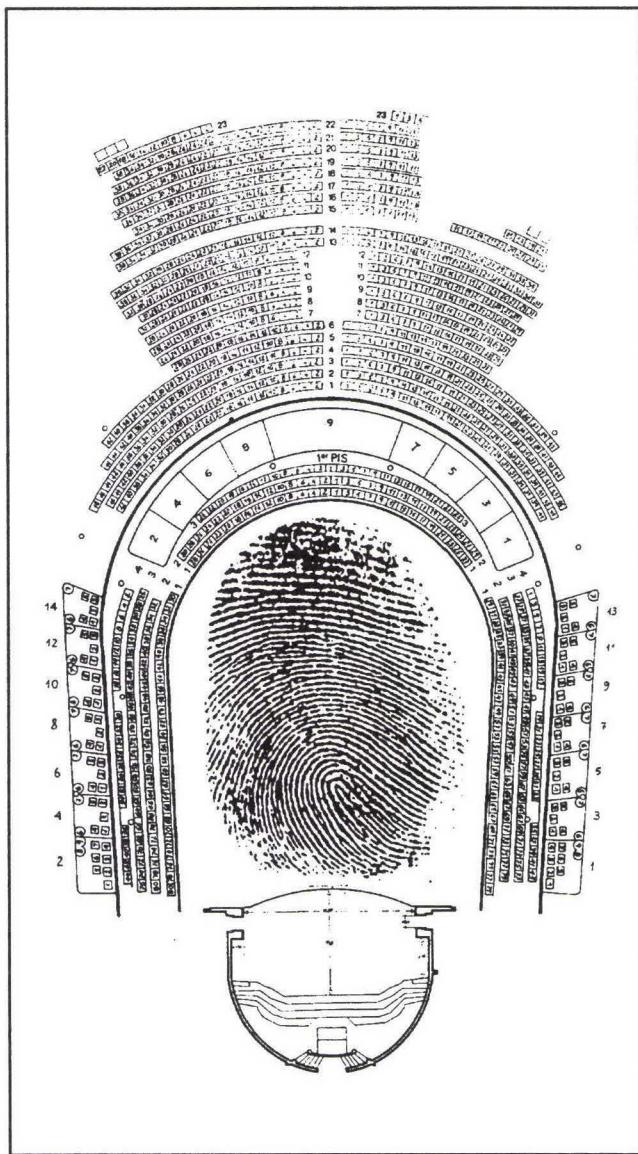
Хуан М. Каллеха



Париж 1877 - Палермо 1933. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 18,3x18,1



Муравьи в согласии. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Отпечаток пальца. 1994 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 19,7x10,7

**Добрица Камперелич, Югославия (р. 1947 г., Белград, Югославия)
Dobrica Kamperelic, Yugoslavia**

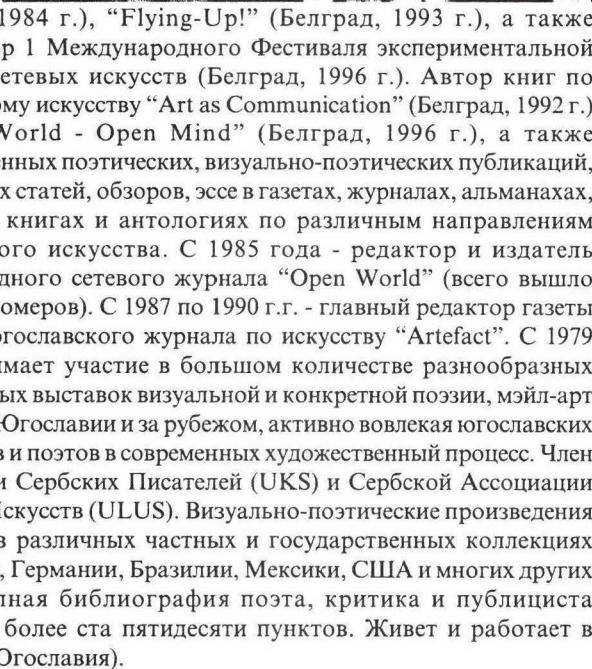
поэт, художник, организатор выставок. Литературной деятельностью занимается с 1968 года. С 1979 г. работает в области визуальной и конкретной поэзии, сотрудничая с международной ассоциацией "West East", с середины 80-х - с Signalism Documentation Centre. Автор двенадцати персональных выставок визуальной поэзии, ассамбляжа и объекта, инсталляций и художественного коллажа в Югославии, США, Италии, Голландии, Южной Корее, более пятидесяти поэтических перформансов, сетевых акций и хеппенингов в Югославии и за рубежом. С 1981 года - куратор более двадцати мультимедиа-проектов и программ современного искусства в Югославии, Хорватии, Италии, в том

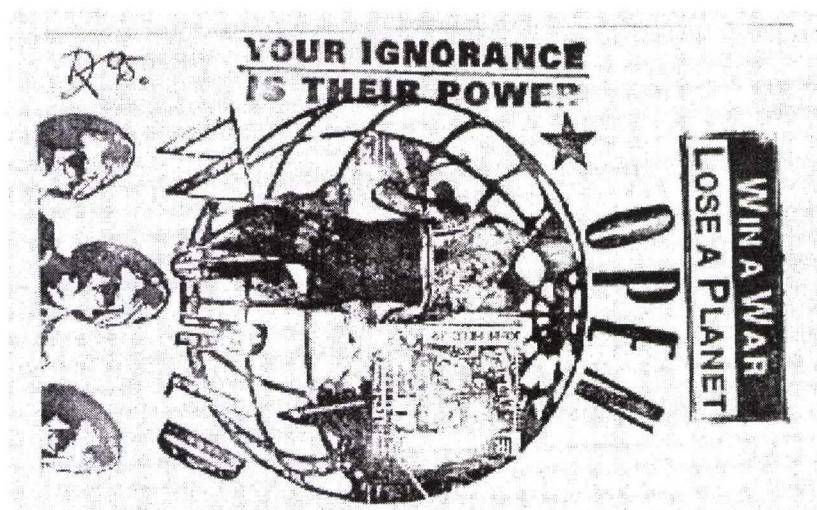
числе: "Art As Idea" (Белград, 1981 г.), "World's Artists' Family" (Белград, 1984 г.), "YU-avant-garde movements"

(Мехико, 1984 г.), "Flying-Up!" (Белград, 1993 г.), а также организатор 1 Международного Фестиваля экспериментальной поэзии и сетевых искусств (Белград, 1996 г.). Автор книг по современному искусству "Art as Communication" (Белград, 1992 г.) и "Open World - Open Mind" (Белград, 1996 г.), а также многочисленных поэтических, визуально-поэтических публикаций, критических статей, обзоров, эссе в газетах, журналах, альманахах, каталогах, книгах и антологиях по различным направлениям современного искусства. С 1985 года - редактор и издатель международного сетевого журнала "Open World" (всего вышло около ста номеров). С 1987 по 1990 г.г. - главный редактор газеты "Iskra" и югославского журнала по искусству "Artefact". С 1979 года принимает участие в большом количестве разнообразных коллективных выставок визуальной и конкретной поэзии, мэйл-арт проектов в Югославии и за рубежом, активно вовлекая югославских художников и поэтов в современных художественный процесс. Член Ассоциации Сербских Писателей (UKS) и Сербской Ассоциации Изящных Искусств (ULUS). Визуально-поэтические произведения находятся в различных частных и государственных коллекциях Югославии, Германии, Бразилии, Мексики, США и многих других стран. Полная библиография поэта, критика и публициста составляет более ста пятидесяти пунктов. Живет и работает в Белграде (Югославия).

K

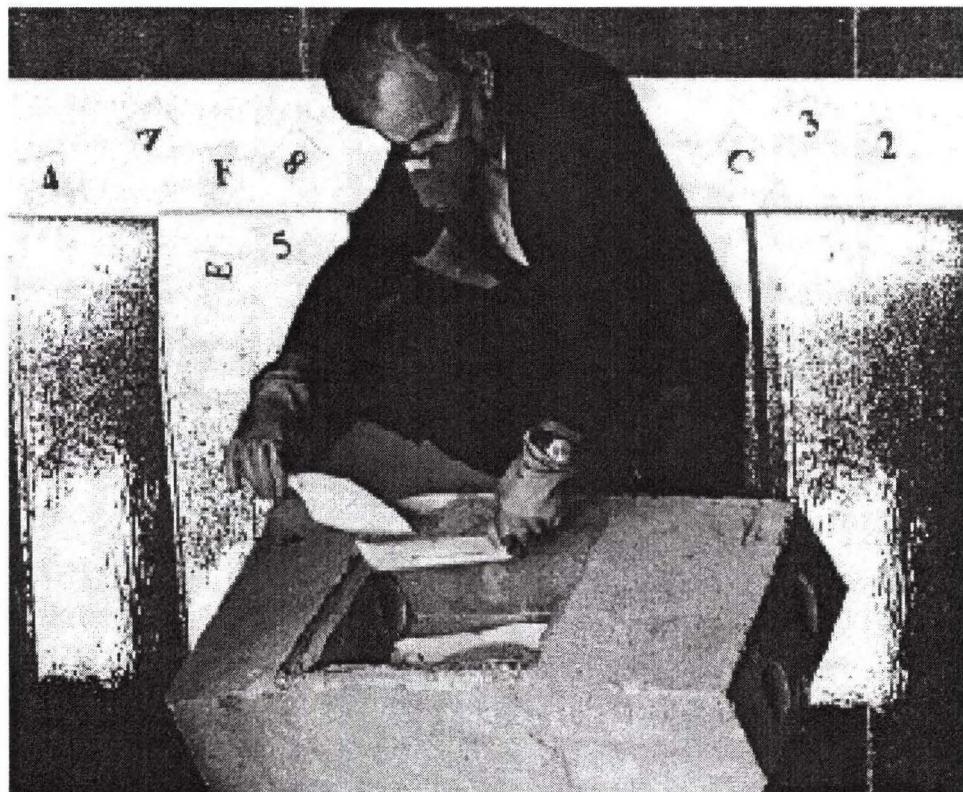
Dobrica Kamperelic
Добрица Камперелич





Приготовься смеяться. 1995 г.,
бумага, тушь, оттиски печатей и резиновых штампов, 10,6x18,7

Без названия. 1995 г.,
бумага, оттиски печатей и резиновых штампов, 8,9x14



Поэтическое строение. 1997 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, фотография, 14,7x21,1



Посвящение Бодлеру. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21

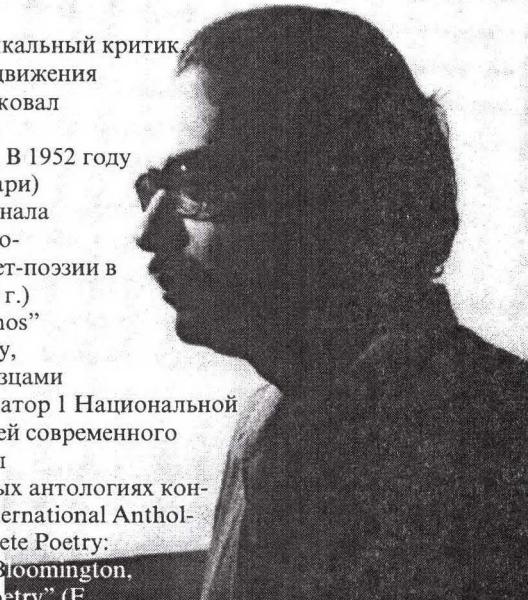
Агусто де Кампос, Бразилия (р. 1931 г., Сан-Паулу, Бразилия)
Augusto de Campos, Brazil

поэт, переводчик, литературный и музыкальный критик. Один из основателей международного движения конкретной поэзии. В 1951 году опубликовал свою первую книгу стихов “O rei menos o reino” (“Король минус королевство”). В 1952 году (совместно с Х. де Кампос и Д. Пиньятари) организовал выпуск “Noigandres”, журнала одноименной группы, деятельность которой положила начало движению конкрет-поэзии в Бразилии. Второй номер журнала (1955 г.) содержал серию поэм в цвете “Poetamenos” (“Минус-поэт”), написанных в 1953 году, которые по сути явились первыми образцами конкрет-поэзии в Бразилии. Соорганизатор 1 Национальной выставки Конкретного Искусства (Музей современного искусства, Сан-Паулу, 1956 г.). Работы А. де Кампоса опубликованы в ключевых антологиях конкретной поэзии: “Concrete Poetry: an International Anthology” (S. Bann ed., London, 1967), “Concrete Poetry: a World View” (M. E. Solt, University of Bloomington, Indiana, 1968), “Anthology of Concrete Poetry” (E.

Williams, Something Else Press, NY, 1968). Автор книг стихов “Viva Viva. 1949 - 1979” (Сан-Паулу, 1979 г., переиздание 1986 г.), “Despoesia” (1979-1994 г.г.), а также “Poemobiles” (1974 г., переиздание

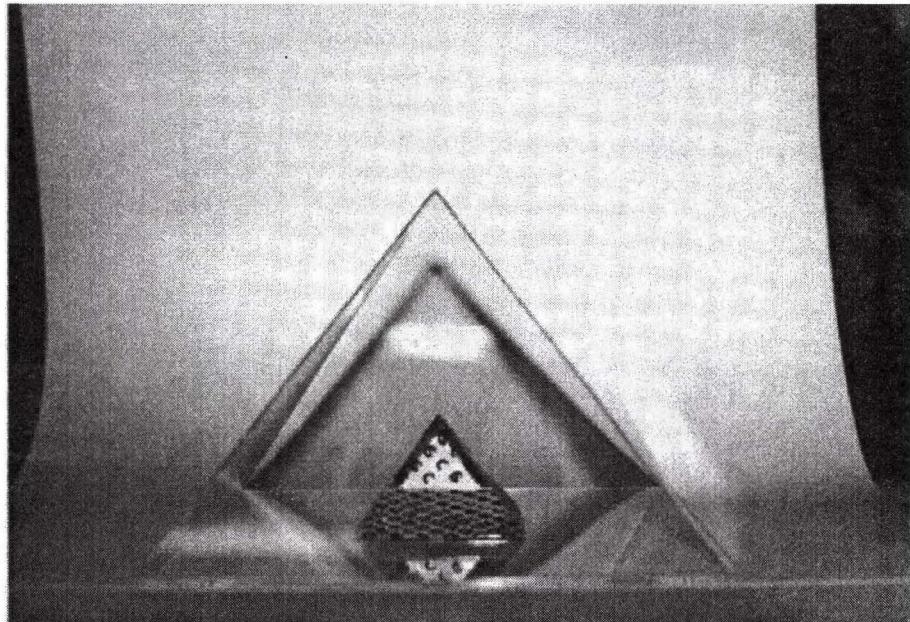
1984 г.), “Caixa Preta” (совместно с Д. Плаза) и “Expoemas” (1985 г.). В качестве переводчика специализируется на произведениях А. Рембо, С. Малларме, Э. Паунда, Д. Джойса, Г. Стайн, а также на произведениях как русского поэтического авангарда (В. Хлебников, А. Крученых, В. Каменский, Ильязд и др.), так и современной русской поэзии (Л. Кропивницкий, Г. Айги, А. Вознесенский и др.). Среди книг переводов: “Verso Reverso Controverso” (1978 г.), “Rimbaud Livre” (1992 г.), “Maiakovski. Poemas” (совместно с Х. де Кампос и Б. Шнейдерманом, 1982 г., осуществлено пять изданий), “Irmaos Germanos” (1993 г.), “Rilke: Poesia - coisa” (1994 г.), а также “Poesia Russa Moderna. Nova antologia” (совм. с Х. де Кампос и Б. Шнейдерманом, Editora Brasiliense, 1967 г., осуществлено пять изданий). В качестве теоретика (совместно с Г. де Кампос и Д. Пиньятари) выпустил “Teoria da Poesia Concreta” (1965 г.), а также - “Poesia Antípoesia Antropofagia” (1978 г.), “O Anticritico” (1986 г.) и др. Осуществил переиздания поэтов бразильского романтизма и футуризма. Автор многочисленных музыкальных исследований, лежащих в русле музыкальных традиций Веберна, Шенберга и композиторов бразильской “Musica Nuova”, эссе о творчестве Кэйджа (в т.ч. осуществил в Бразилии перевод и издание его “A Year from Monday”), Вареза, Нанкароу, Ноно, Уствольской. Участие в крупнейших выставках конкретного искусства и поэзии. В качестве приглашенного профессора неоднократно читал курсы бразильской поэзии и литературы в различных университетах США. В 1995 году на фирме “Poligram” выпустил (совместно с С. Кампос) аудиокнигу в формате компакт-диска “Poesia e Risco”, позже реализованную (при участии У. Сильвейра) и в видеоверсии (презентация в 1996 году в Амстердаме, Ijsbreker Music Centre). Живет и работает в Сан-Паулу (Сан-Паулу, Бразилия).

Агусто де Кампос

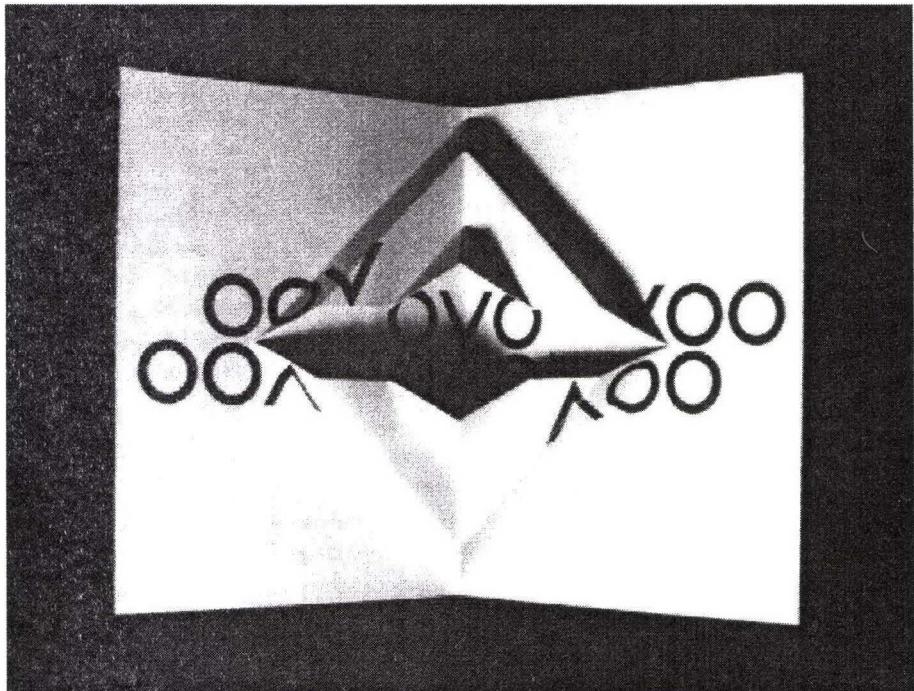




Глаз к глазу. 1997 г.,
бумага, офсет. печать с оригинал-матрицы 1964 г., 70x50



Исчезающее. Объектная поэма. 1993 г.,
акрил, внутренняя пирамида 8x8, внешняя - 26x26



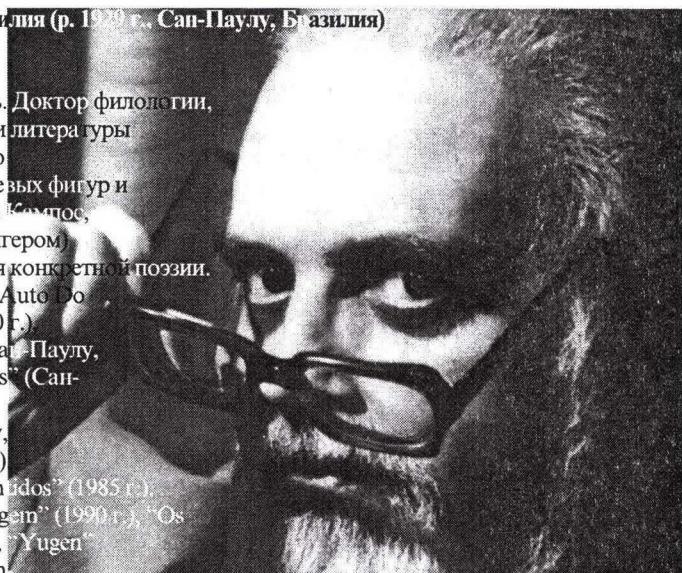
“ВОО” (побег) из поэмобилей. Объектная поэма, совм. с Ю. Плаза.
1997 г., офсет. печать с оригинал-матрицы 1974 г., шелкография.
(voo (порт.) - побег, ово (порт.) - яйцо).

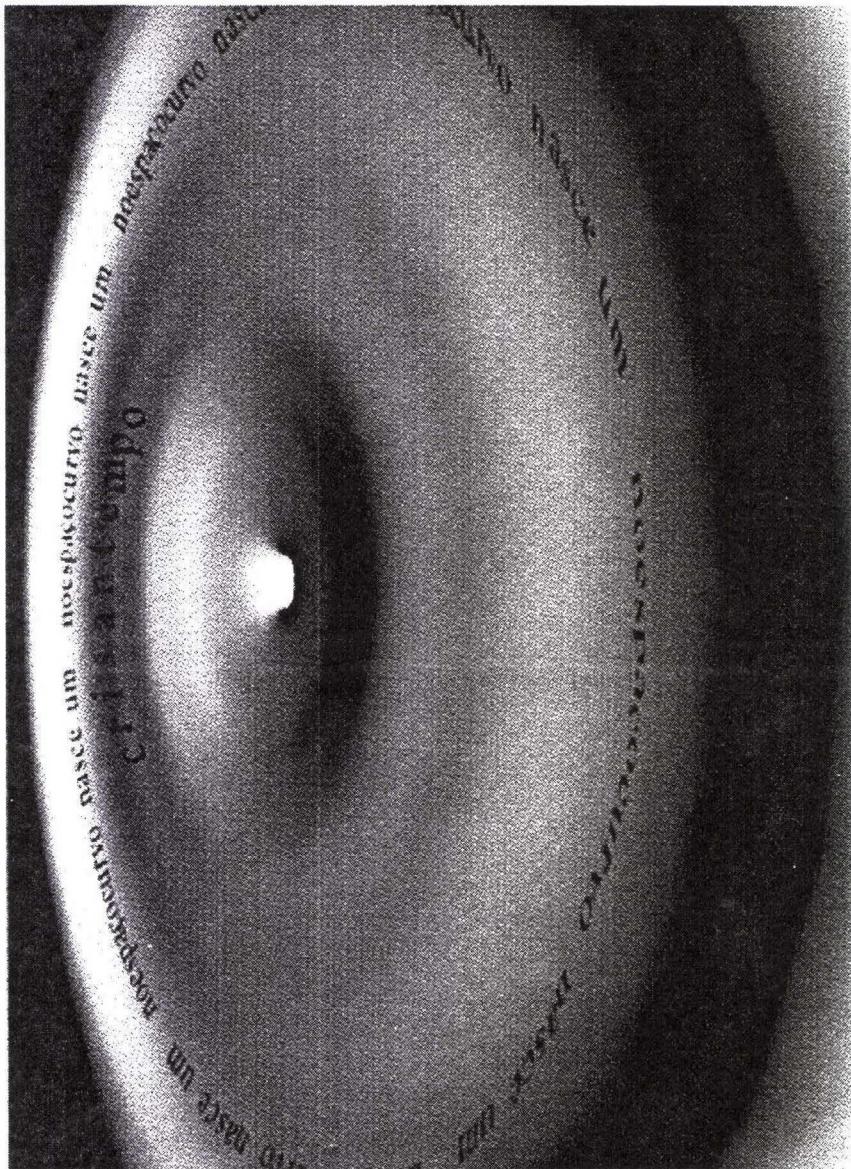
**Харольдо де Кампос, Бразилия (р. 1929 г., Сан-Паулу, Бразилия)
Haroldo de Campos, Brazil**

поэт, переводчик, издатель. Доктор филологии, профессор кафедры теории литературы USP - University of Sao Paulo (Бразилия). Одна из ключевых фигур и организатор (совм. с А. де Кампос, Д. Пиньятари и О. Гомингером) международного движения конкретной поэзии. Автор поэтических книг: "Auto Do Possesso" (Сан-Паулу, 1950 г.), "Servidao de Passagem" (Сан-Паулу, 1962 г.), "Xadres De Estrelas" (Сан-Паулу, 1976 г.), "Signantia: Quasi Coelum" (Сан-Паулу, 1979 г.), "Galaxias" (1984 г.), "A Educacao Dos Cinco Sentidos" (1985 г.), "Finismundo; A Ultima Viagem" (1990 г.), "Os Melhores Poemas" (1992 г.), "Yugen" (Тенерифе, 1993 г.), "Gatimanhas E Felinuras" (1994 г.), многие из которых переведены на английский, французский и др. языки.

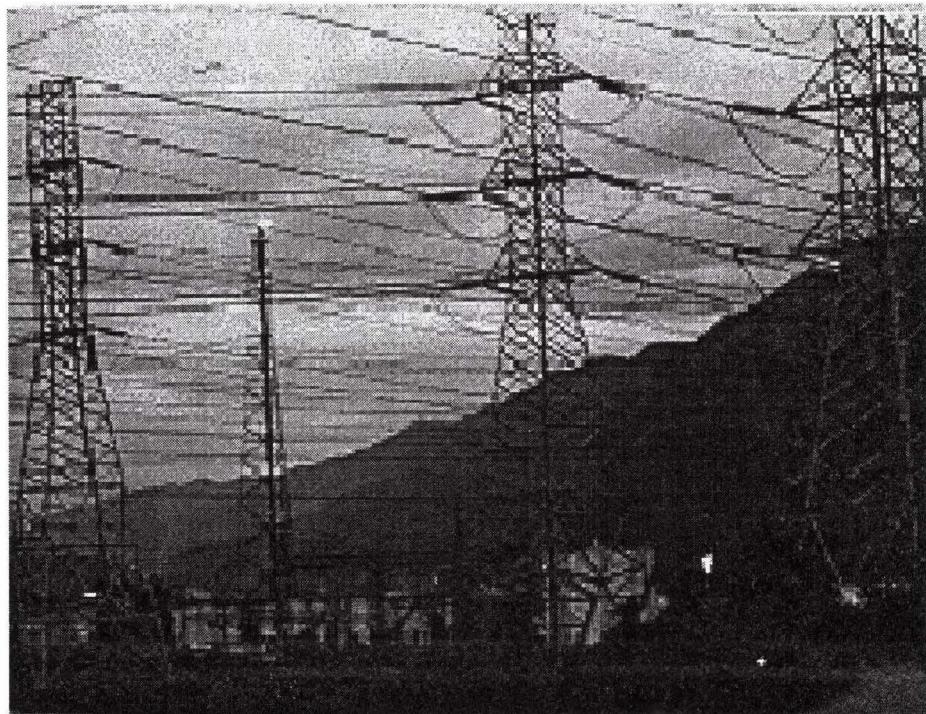
Опубликовал большое количество эссе (более десяти книг) по вопросам теории литературы, поэтики авангарда, среди которых: "Teoria Da Poesia Concreta" (совм. с А. де Кампос и Д. Пиньятари, 1965 г.), "Metalinguagem" (1967-92 г.г.), "A Arte No Horizonte Do Provavel" (1969 г.), "Morfologia Do Macunaima" (1973 г.), "Ideograma" (1977 г.), "O Sequestro Do Barroco Na Formacao Da Literatura Brasileira" (1989 г.) и др. Автор пятнадцати книг переводов произведений Паунда, Джойса, Малларме, Данте, Маяковского и др., среди них: "Cantares De Ezra Pound" (совм. с А. де Кампос и Д. Пиньятари, 1960 г.), "Poesia Russa Moderna" (совм. с А. де Кампос и Б. Шнейдерманом, 1968-85 г.г.), "Poemas de Maiakovski" (совм. с А. де Кампос и Б. Шнейдерманом, 1967-83 г.г.), "Mallarme" (совм. с А. де Кампос и Д. Пиньятари, 1974 г.) и мн. др. Автор трех компакт-дисков: "Isto Nao E Uma Livro De Viagem" (1992 г.), "Espaces Habitados" (муз. К. Сильва, 1994 г.), "Xilo VT E / OU Elogio Da Xilo" (совм. с книгой М. Бономи, 1994 г.). В разное время читал лекции по современной бразильской поэзии в Studium Generale / Technische Hochschule Stuttgart (по приглашению М. Бензе), Universities of Texas (Аустин), Wisconsin (Мэдисон), Indiana (Блумингтон), Yale University (Нью-Хэвен), Internaciona Univrity (Тенерифе) и др., участник конгрессов, семинаров и коллоквиумов современной поэзии и литературы, в т.ч. 34 Международного Пэн-Конгресса (Нью-Йорк, 1966 г.), Международного коллоквиума по Семиологии и Поэтике (Мехико, 1980 г.), поэтических чтений во Франции, Португалии, Испании, а также III Международной биеннале Поэзии (Париж - Лион - Марсель, 1995 г.). С 1985 по 1989 г.г. - вице-президент Международной Ассоциации Семиотических Исследований (IASS-AIS). Обладатель призов и премий за лучшие переводы на португальский язык (1991, 1994 г.г.), за вклад в современную литературу (1992 г.), поэзию (1993 г.), обладатель пальмовой ветви Академии Франции (1995 г.) и Почетный доктор Университета Монреяля (Канада). Живет и работает в Сан-Паулу (Сан-Паулу, Бразилия).

Харольдо де Кампос

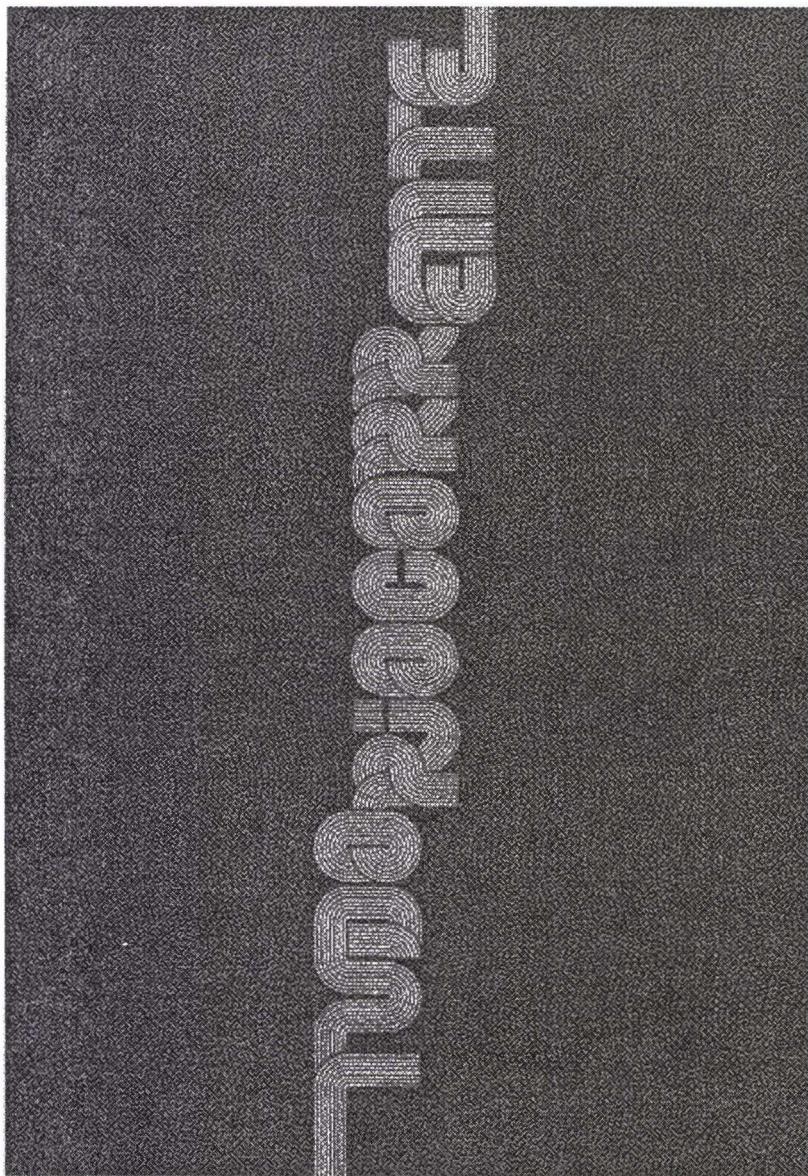




Crisantempo (crisantemo (порт.) - хризантема, tempo (порт.) - время).
1996 г., бумага, цв. лазерный принтер, 17,6x24,8



Без названия. Видеограмма. 1996 г.,
бумага, цв. лазерный принтер, 21x29,7



Пересоздание (Tudo riocorrente. Tudo (порт.) - всё, rio (порт.) - река, corrente (порт.) - течет). Визуальная интерпретация А. Валиаса.
Бумага, офсет. печать, 10,5x15,5

Жан-Клод Каньон, Канада (р. 1947 г., Квебек, Канада)

Jean-Claude Gagnon, Canada

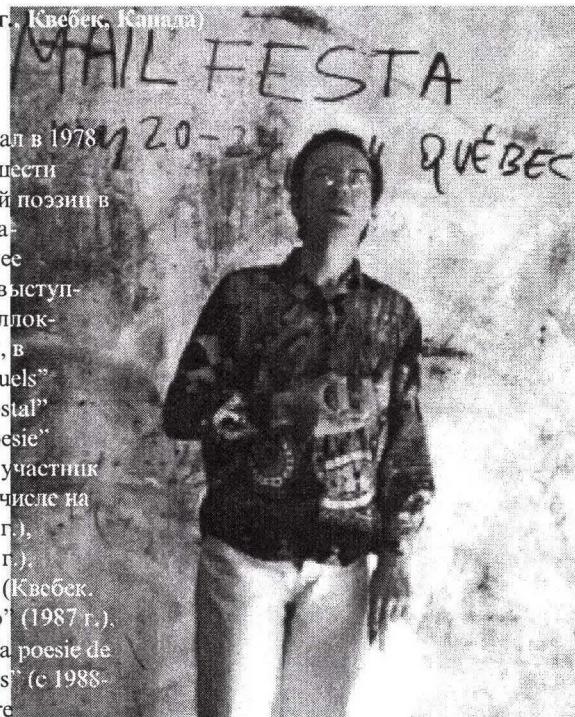
K

поэт, перформер, мэйл-артист.

Художественную деятельность начал в 1978 году в качестве фотографа. Автор шести персональных выставок визуальной поэзии в Канаде и США. С 1985 года занимается акционной поэзией. Автор более двадцати сольных перформансов-выступлений на различных фестивалях и коллоквиумах экспериментальной поэзии, в частности на "Simposium d'Arts visuels" (Канада, 1991 г.), "Congres d'Art Postal" (Италия, 1991 г.), "Reparation de poesie" (Канада, 1992 г.) и других, а также участник коллективных выступлений, в том числе на "Groupe Inter Le Lieu" (Париж, 1984 г.), "Reparation de Poesie" (Квебек, 1985 г.), "Festival de la musique ennuyante" (Квебек, 1987 г.), "Festival Immedia Concerto" (1987 г.).

"Festival de la poesie de Trois-Rivieres" (с 1988-92 г.г.), "1 iere

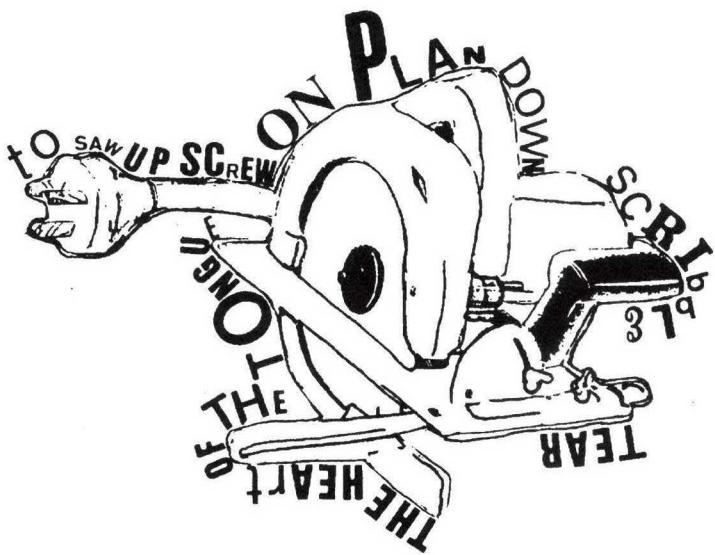
"Rencontre internationale d'art postal" (Квебек, 1994 г.) и других. Записал несколько компакт-дисков и пластинок, среди них: "Italia-Canada" (1987 г.), "Festival musique ennuyante" (1988 г.), "Compilation Pustules" (1992 г.), "Collaboration avec Enzo et Sergio Morandi" (1993 г.) и т.д. С 1989 года - редактор и издатель "Reparation de Poesie" (Квебек), сетевого журнала, посвященного вопросам международной визуальной и экспериментальной поэзии. Автор многочисленных публикаций в сетевых журналах, каталогах, альбомах и альманахах, в том числе: "Doc(k)s" (Франция), "Arte Postale!" (Италия), "Uni / vers(;)'" (Германия), "Busta Stopresa" (Италия), "Mani Art" (Франция), "Paint it Green" (Испания), "Inter" (Канада), "Offerta Speciale" (Италия) и т.д. С 1978 года в качестве фотографа постоянно публикует свои работы на страницах канадского журнала по искусству "Inter". В 1993 году на международной выставке миниатюры в Торонто получил первую премию в разделе "Mixmedia". Участник многочисленных коллективных выставок визуальной поэзии и мэйл-арта в Канаде и за рубежом. Среди важнейших выставок 90-х годов: "Art Miniature" (Торонто, 1991 г.), "Storie Naturali - Livres d'artists" (Брюссель, 1991 г.), "Reparation de Poesie" (Квебек, 1992 г.), Collection de la bibliotheque nationale du Quebec "Livres d'artiste" (Монреаль, 1994 г.), "Biennale des Cavates" (Квебек, 1995 г.). Живет и работает в Квебеке (Канада).



Жан-Клод Гагнон



Без названия. 1994 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 21x15,2



Без названия. 1994 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 21x15,2



Без названия. 1994 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21

Эдуардо Кац, США (р. 1962 г., Рио-де-Жанейро, Бразилия)
Eduardo Kac, USA

поэт, художник, теоретик мультимедиа-искусств. В числе первых экспериментальных поэтов освоил искусство голограммии и создал литературные произведения в данном формате. В начале 80-х годов явился автором серии голограммических поэм, в которых текстовые образования наряду с другими визуальными конструкциями составляли новый значимый визуально-поэтический язык (напр. "Holo / Olho", 1983 г., "Abrasac-dabra", 1985 г.). В серии теоретических статей (с 1984 года - более семидесяти в различных журналах, каталогах, сборниках и альманахах в США, Бразилии, Мексике, Великобритании, Германии, Франции и т.д.) разработал и ввел

в научный оборот ключевые понятия (напр. "голо-поэзия", "голо-поэма" и т.д.) и корпус характеристик (напр. "семантическая интерполяция", "псевдокопия", "зоны зрения" и т.д.) голографической поэзии. Автор восьми персональных (в т.ч. в Музее голограммии, Нью-Йорк; Музее современного искусства, Рио-де-Жанейро) и более восьмидесяти коллективных выставок визуальной поэзии в различных странах мира, включая многочисленные биеннале современного искусства, симпозиумы и конгрессы электронного искусства. Автор восьми коллекционных изданий кинетической поэзии, навигационных систем и анимационных текстов, в том числе "Storms" (1993 г.), "Wine" (1996 г.) и т.д. С 1985 года принимает участие в телекоммуникационных арт-проектах, в т.ч. "Brazil High Tech" (Рио-де-Жанейро - Сан-Паулу, 1986 г.), "Interfaces" (Питтсбург - Чикаго, 1990 г.), "Ogitorrinco on the Moon" (Грац, 1993 г.) и т.д. - всего более двадцати. С 1987 года преподает в различных учебных заведениях Бразилии и США. С 1990 года в качестве приглашенного профессора читает лекции на тему истории голографического искусства, поэзии, новых экспериментально-поэтических технологий. О творчестве поэта и художника опубликовано более ста статей в различных литературных и художественных журналах мира. Произведения находятся в собраниях Museum of Modern Art (Нью-Йорк), Museum of Holography (Чикаго, Нью-Йорк), Museu Nacional de Belas Artes (Рио-де-Жанейро), Museo Internacional de Electrografía (Куэнка), The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry (Майами) и мн. др. Творчество поэта и художника представлено на страницах "Словаря Авангарда" (составитель Р. Костелянец, 1993 г.). Эдуардо Кац живет и работает в Лексингтоне (США).

Эдуардо Кац
 Eduardo Kac



в научный оборот ключевые понятия (напр. "голо-поэзия", "голо-поэма" и т.д.) и корпус

характеристик (напр. "семантическая интерполяция", "псевдокопия", "зоны зрения" и т.д.) голографической поэзии. Автор восьми персональных (в т.ч.

в Музее голограммии, Нью-Йорк; Музее современного искусства, Рио-де-Жанейро) и более восьмидесяти коллективных выставок

визуальной поэзии в различных странах мира, включая многочисленные биеннале современного искусства, симпозиумы

и конгрессы электронного искусства. Автор восьми коллекционных изданий кинетической поэзии, навигационных

систем и анимационных текстов, в том числе "Storms" (1993 г.), "Wine" (1996 г.) и т.д. С 1985 года принимает участие

в телекоммуникационных арт-проектах, в т.ч. "Brazil High Tech" (Рио-де-Жанейро - Сан-Паулу, 1986 г.), "Interfaces" (Питтсбург - Чикаго, 1990 г.), "Ogitorrinco on the Moon" (Грац, 1993 г.) и т.д. -

всего более двадцати. С 1987 года преподает в различных учебных

заведениях Бразилии и США. С 1990 года в качестве

приглашенного профессора читает лекции на тему истории

голографического искусства, поэзии, новых экспериментально-

поэтических технологий. О творчестве поэта и художника

опубликовано более ста статей в различных литературных и

художественных журналах мира. Произведения находятся в

собраниях Museum of Modern Art (Нью-Йорк), Museum of

Holography (Чикаго, Нью-Йорк), Museu Nacional de Belas Artes (Рио-

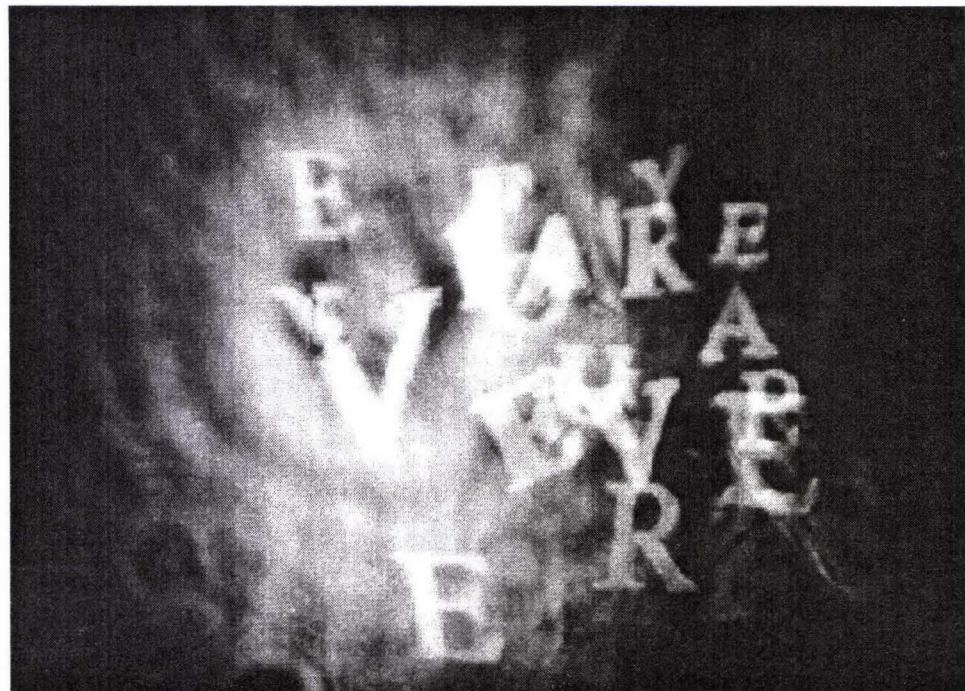
де-Жанейро), Museo Internacional de Electrografía (Куэнка), The

Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry

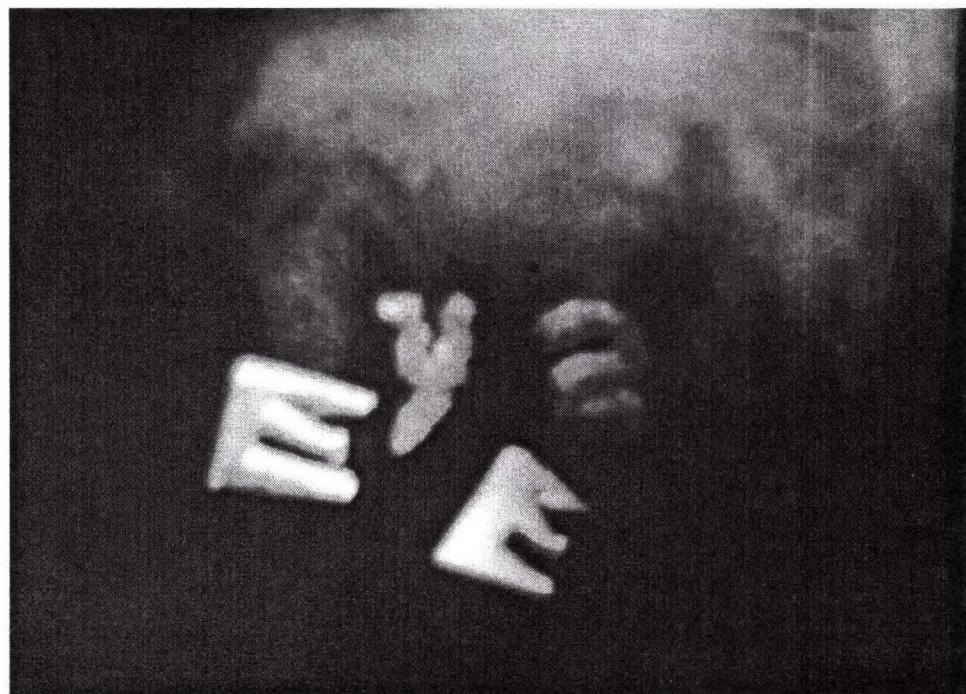
(Майами) и мн. др. Творчество поэта и художника представлено

на страницах "Словаря Авангарда" (составитель Р. Костелянец,

1993 г.). Эдуардо Кац живет и работает в Лексингтоне (США).



Adhuc. 1991 г., голограммическая стереограмма с тремя экспозициями, полученная посредством 6 компьютерных анимаций и наложения объектов, эмульсионная пленка, 30x40



Omen. 1990 г., голограммическая стереограмма, полученная посредством компьютерной анимации и наложения объектов, эмульсионная пленка.



Havoc. 1992 г., голограммическая стереограмма, полученная посредством компьютерной анимации и наложения объектов, эмульсионная пленка.

Георгий Кизевальтер, Россия (р. 1955 г., Москва, Россия)

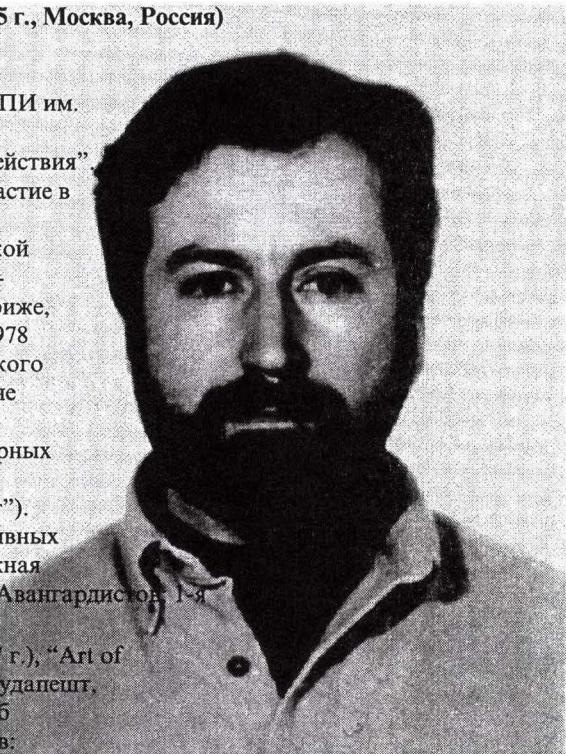
Georgij Kisevalter, Russia

художник, перформер. Окончил МГПИ им. Ленина в 1977 году. С 1976 по 1989 год - член группы "Коллективные действия". В составе этой группы принимал участие в различных выставках в России и за рубежом, в том числе на Венецианской биеннале (1977 г.), выставках неофициального русского искусства в Париже, Лондоне и пр. (курат. А. Глезер) с 1978 по 1981 год, выставках Центра Русского Искусства в Нью-Йорке, Вашингтоне и др. (курат. Тупицыны), с 1981 по 1985 год, а также различных квартирных выставках в Москве с 1976 по 1983 год (в том числе движение "Апт Арт"). Участник многочисленных коллективных выставок, среди них: "17-я Молодежная выставка" (Москва, 1986 г.), "Клуб Авангардистов: I-я выставка на Автозаводской"

(Москва, 1987 г.), "Art of Today (II)" (Будапешт, 1987 г.), "Клуб авангардистов:

выставка в Сандуновских банях и II выставка на Автозаводской" (Москва, 1988 г.), "Современные русские художники" (в рамках "КД", Берн, 1988 г.), "Лабиринт" (Гамбург, 1989 г.), "Дорогое искусство" (Москва, 1989 г.), "Клуб авангардистов: перспективы концептуализма" (Москва, 1989 г.), "Летнее ателье" (Ганновер, 1990 г.), "В сторону объекта" (Амстердам, 1990 г.), "Зеленая выставка" (в рамках "КД", Нью-Йорк, 1990 г.), "Перспективы концептуализма" (Нью-Йорк, Гонолулу, 1991 г.), "Музей МАНИ" (Франкфурт-на-Майне, 1991 г.), "Современное советское искусство" (Токио, 1991 г.), "Кабаков, Кизевальтер, Макаревич" (Валенсия, 1991 г.), "Московский романтизм" (Москва, 1992 г.), "Трансформация монументов" (курат. Фельдман, Комар, Меламид, Москва - Нью-Йорк, 1993 г.), "Постмодернизм и национальные традиции" (Москва, 1993 г.), "Fluxus" (Москва, 1996 г.), "Полет, уход, исчезновение" (Прага - Берлин - Киль, 1996 г.). Работы художника хранятся в государственных и частных собраниях США, Испании, ФРГ, Швейцарии, Франции, в том числе в коллекции НортонаДоджа (США), в Музее Искусств (Берн), Музее современного искусства (Москва), в коллекциях отдельных банков Москвы и Парижа. Член Международной Федерации Художников и Союза Художников Москвы. Живет и работает в Москве (Россия).

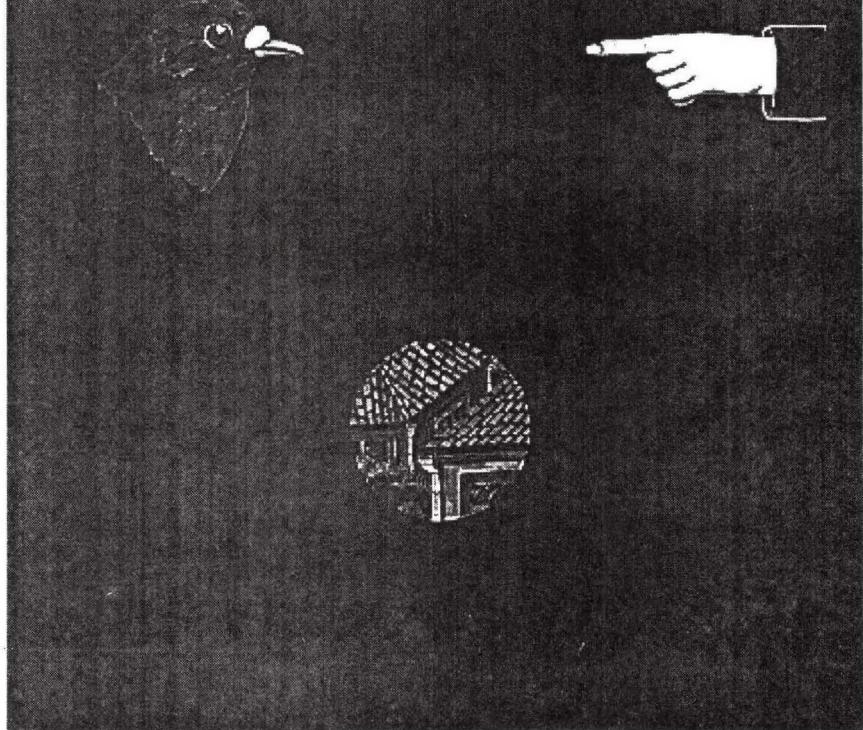
Георгий Кизевальтер





Дилемма лемминга. 1996 г.,
бумага, струйный принтер, ксерокс-коллаж, 21x29,7

С ГУЛЬКИН НОС



С гулькин нос. 1992 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 28,4x20,6



Псу под хвост. 1992 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,1x19,5

Юрген Киршпель, Германия (р. 1949 г., Гюндельсхейм, Германия)

Jurgen Kierspel, Germany

поэт, художник. После окончания Universitat Heidelberg (1970-72 г.г.), Staatlichen Akademie der Bildenden Kunste (Штутгарт, 1972-77 г.г.) и Universitat Stuttgart (1973-76 г.г.) занимался исследованием различных коммуникационных пространств Международной Сетевой Культуры. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1977 года.

Совместно с Ю. Ольбрихом, В. Хайнке, Г. Мюхлеком работал в области копи-арта,

развивая традиции *JA- UND NEINSAGEN will gelernt sein*

ксерокс-экспериментов пост-флаксуса (в Германии - Э. Уильямс, Т. Ульрихс и др.). С 1981 года - реализация различных художественных проектов на стипендии Kunststiftung Baden-Wurttemberg (1981 г.), Canada Council (Калгари, 1986 г.), Institut Francaise de Stuttgart

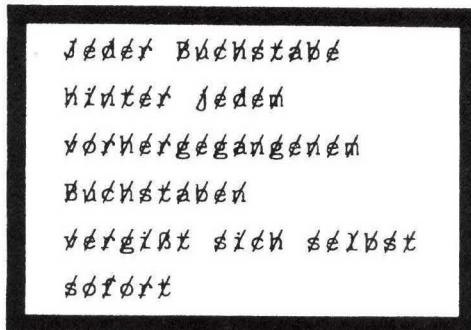
(1987 г.), Cite Internationale des Arts (Париж, 1989 г.), Kunststiftung Baden-Wurttemberg (1990 г.) и др. В 1990 г. организатор и основатель Общества поддержки современного искусства. С 1992 года - преподавание в Staatliche Akademie der Bildenden Kunste (Штутгарт). С 1977 года - автор многочисленных персональных и коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии в Германии и за рубежом. Организатор серии международных выставок и проектов, посвященных копи-арту, визуальной и конкретной поэзии, инсталляции и объектам. Принимал участие в научно-практических конференциях, коллоквиумах и симпозиумах с докладами на темы различных экспериментально-поэтических техник (напр. копи-арт, объектная поэзия), а также перспектив развития современного искусства и литературы (на примере Международной Сетевой Культуры). Автор большого числа конкрет- и визуально-поэтических публикаций в журналах, каталогах и альманахах, в том числе - постоянный участник коммуникационного визуально-поэтического проекта "UNI / vers(;)” (Германия). Произведения поэта и художника находятся в различных государственных и частных коллекциях Германии, Франции, США, Великобритании, Венгрии, Югославии и мн. др. Живет и работает в Штутгарте (Германия).

Jurgen Kierspel





1 THEATER:stück
für 4 PERSONEN
auf 1 m².



Каждая буква, следующая за предыдущей, быстро забывается. 1994 г.,
бумага, пишущая машинка, фломастер, 21,3x15



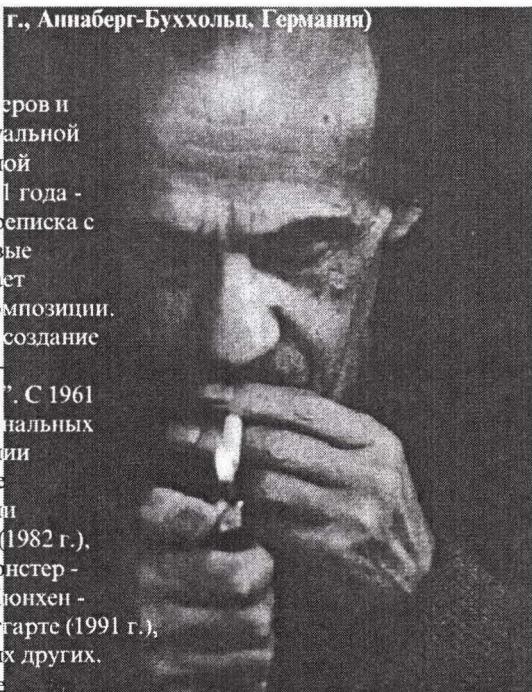
Позабыться. 1994 г.,
бумага, офсет. печать, 21,3x15,1

**Карлфридрих Клаус, Германия (р. 1930 г., Аннаберг-Бухольц, Германия)
Carlfriedrich Claus, Germany**

поэт, художник, эссеист. Один из пионеров и классиков европейской конкрет- и визуальной поэзии. Литературной и художественной деятельностью начал заниматься с 1951 года - театральные рецензии, творческая переписка с Х. Арпом. В середине 50-х пишет первые визуально-поэтические работы, создает поэтические и сонорно-поэтические композиции. Переписка с Хаусманом подвигает на создание первой двусторонней серии визуально-поэтических произведений "Schreibakt". С 1961 года - автор более трех десятков персональных выставок визуальной поэзии в Германии и за рубежом, в т.ч. в Баден-Бадене (1964 г.), Магдебурге (1968 г.), Познани (1974 г.), Дрездене (1980 г.), Лейпциге (1982 г.), персонального выставочного тура Мюнстер - Франкфурт-на-Майне - Билефельд - Мюнхен - Гамбург - Берлин (1990-91 г.г.), Штуттгарте (1991 г.), Генте (1992 г.), Кельне (1993 г.) и многих других.

Carlfriedrich Claus

Участник более сотни коллективных выставок визуальной поэзии в различных странах мира, в том числе в Stedelijk Museum (Амстердам, 1963 г.), Haags Gemeente Museum (Гаага, 1965 г.), "2nd International Exhibition of experimental poetry" (Оксфорд, 1965 г.), Akademie der Kunste (Вост. Берлин, 1966 г.), Institut fur Moderne Kunst (Нюрнберг, 1968 г.), Centre national d'art dramatique (Ницца, 1973 г.), Musee d'art moderne (Брюссель, 1977 г.), Altes Museum (Вост. Берлин, 1979 г.), Musee d'art moderne (Париж, 1981 г.), Kunsthalle (Дюссeldorf, 1983 г.), Museum of Modern Art (Оксфорд, 1984 г.), Guttenbergmuseum (Майнц, 1987 г.), Akademie der Kunst (Берлин, 1993 г.) и мн. др.� Лауреат многочисленных призов, премий, наград, в т.ч. Grafikpreis der Griffelkunst - Vereinigung Hamburg (1991 г.), Jorg Ratgeb-Preis, Graf-Kessler-Preis (1992 г.). Член академии искусств Берлина и почетный профессор Freistaates Sachsen (1991 г., 1992 г.) Автор многочисленных публикаций визуальной поэзии, эссе, заметок и теоретических статей в Германии и за рубежом, а также большого количества сонорных записей, исполнявшихся на WDR 3, WDR 5, BR, SWF, BR 2, MDR. Один из участников антологии сонорной поэзии: "Lautpoesie. Eine Anthologie" (LP, изд. К. Шольц, 1987 г.). О творчестве выдающегося поэта и художника снято несколько фильмов и написано более сотни статей, в том числе издан фундаментальный каталог-исследование к персональному туру 1990-91 г.г. в Stadtisches Museum (Карл-Маркс Штадт, 1990 г.). К. Клаус живет и работает в Хемнице (Германия).





Само-раздвоение: само-обзор. 1993 г.,
шелкография, 24,5x21,3



Ничего не оставляет следов. 1993 г.,
двусторонняя калька, перо, тушь, графит, 297x208



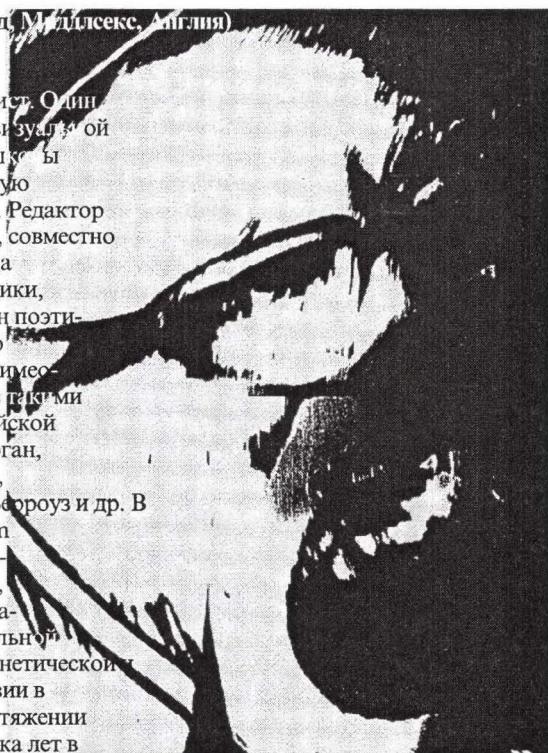
Разделение стекла, выраженное в речи.
Объектная поэма. 1992 г., 47x45

Боб Коббинг, Англия (р. 1920 г., Энфилд, Мидлсекс, Англия)
Bob Cobbing, England

поэт, художник, перформер, саунд-артист. Один из пионеров и классиков европейской визуальной поэзии, ключевая фигура английской школы конкретной поэзии 50-80-х годов. Первую визуальную поэму написал в 1942 году. Редактор и издатель журнала "And" (1954-69 г.г., совместно с Дж. Роувеном), классического образца экспериментально-поэтической периодики, который представил широкий диапазон поэтических стратегий от машинописного минимализма до манипулированных мимограмм. В 1960-70-е годы сотрудничал с такими выдающимися представителями английской андеграундной литературы как Э. Морган, Д. Шаркей, Д. Фурниволов, Я. Финли, Д. Годар, П. Майер, Т. Филлипс, У. Бороуз и др. В 1963 году организовал "Writers Forum press" - издательство и одноименное общество экспериментальных поэтов, оказавших значительное влияние на становление визуальной, конкретной, фонетической и акционной поэзии в Европе. На протяжении последних сорока лет в

рамках "Writers Forum", возглавляемого Б. Коббингом, было осуществлено более пятисот крупных публикаций и около тысячи выставок, в т.ч. таких поэтов как Д. Годар, Д. Адлер, Б. Радин, П. Клэйр, Д. Ньютол, Ж. Валох, С. Маккэфери, Д. Пайк и др. С 1967 г. Б. Коббинг редактор и издатель журнала "Kurtigurrgit", посвященного теории и практике европейского флексус-движения и визуальной поэзии. Совместно с Д. Годаром и П. Майером под эгидой "Writers Forum", Б. Коббинг редактировал и издавал журнал "Kroklok" (с 1971 г.), который по отзывам сетевых историков является "классикой европейской альтернативной и экспериментальной литературы" (Г. Пернецки). Б. Коббинг принимал участие в большом количестве фестивалей нетрадиционной поэзии в Европе и Америке, флексус-фестивалей, форумах экспериментально-поэтического кино (в т.ч. Ингестонском фестивале 1969 г., др. участники: Э. Балх, Я. Соммервиль, Б. Гизин, Х. Дэвис и др.). Автор многочисленных записей фонетической поэзии в различных форматах, неоднократно исполнявшихся на радиоканалах Великобритании, Германии, Франции, Италии и др., автор-составитель антологии сонорной поэзии "Experiments in Disintegrated Language / Konkrete Canticle" (1971 г.). Провел около сотни персональных выставок визуальной поэзии, живописи, графики, принял участие в большом числе коллективных выставок в Англии и за рубежом. Среди важнейших книг: "Selected Texts of Bob Cobbing 1944-1990", "Selected Texts of Bob Cobbing 1942-1975", "Bob Cobbing and Writers Forum (1942-1974)". Живет и работает в Лондоне (Англия).

Bob Cobbing





Лист 6. Серия “Звуковая последовательность”. 1997 г.,
бумага, манипулированный ксерокс, 29,7x21



Лист 5. Серия "Звуковая последовательность". 1997 г.,
бумага, манипулированный ксерокс, 29,7x21



Лист 1. Серия “Звуковая последовательность”. 1997 г.,
бумага, манипулированный ксерокс, 29,7x21

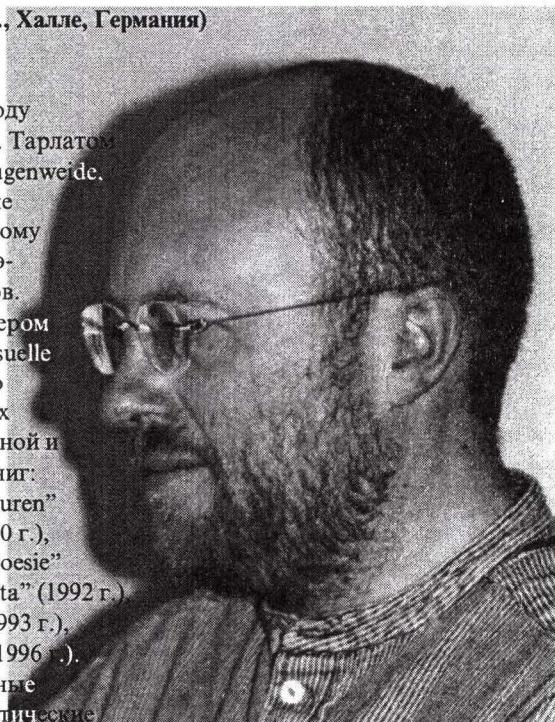
Йорг Ковальски, Германия (р. 1952 г., Халле, Германия)
Jorg Kowalski, Germany

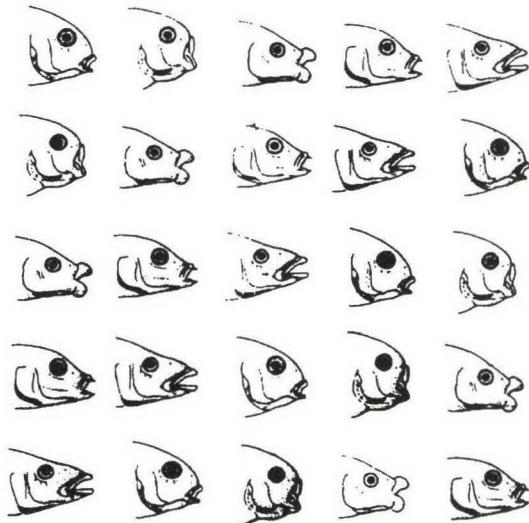
поэт, писатель, архитектор. В 1987 году совместно с поэтом и художником У. Тарлатом организовал издательство Edition Augenweide, которое специализируется на выпуске различной литературы по современному искусству, в том числе визуально-поэтических каталогов, книг художников. В 1991 году в соавторстве с Г. Дайслером выпустил антологию "wortBILD - visuelle Poesie in der DDR" - книгу, имевшую большое значение для сегодняшних исследователей европейской визуальной и экспериментальной поэзии. Автор книг: "Vertrauliche Mitteilung" (1985 г.), "Turen" (1987 г.), "November in Antonin" (1990 г.), "Denkzettel & Augenweide - Visuelle Poesie" (1990 г.), "Cluster" (1991 г.), "Konikleta" (1992 г.), "Arkanum" (1993 г.), "Palimpsest" (1996 г.).

Многочисленные визуально-поэтические

публикации в журналах "NDL", "Sinn und Form", "Litfass", "Ort der Augen", "UNI / vers();", "Teraz Movie", "Piedra Lunar". Издал более десяти книг, каталогов по искусству, визуальной и экспериментальной поэзии, среди них: "Mein Zahn Riesengross - erotische Traume von Männern" (совместно с У. Тарлатом и Х. Поцшем, 1989 г.), "Diva in Grau" (совместно с Д. Винкльхофером, 1991 г.) и другие. Автор сонорно-поэтических пьес (horspiele): "Leer Raum" (Берлинское радио, 1981 г.), "Weitergehen..." (Баварское радио, 1990 г.). С 1988 года принимает активное участие в Международных выставках экспериментальной и визуальной поэзии, в том числе: "wortBILD 1" (Халле, 1988 г.), "wortBILD 2" (Лейпциг, 1989 г.), "Visuelle Poesie" (Берлин, 1987 г., Дрезден, 1989 г.), "Transfutur: Visuelle Poesie aus Sowjetunion, Brasilien und deutscheschprachigen Landern" (Кассель - Берлин, 1990 г.), "non kon form" (Эспинген, Киль, 1992 г.), "Papiergesange" (Мюнхен, 1992 г.), "wortBILD" (Потсдам, 1991 г.), "Druck & Buch - Handpressentriennale" (Нюрнберг, 1993 г. и 1996 г.) и мн. др. Визуально-поэтические произведения хранятся в различных частных и государственных коллекциях Германии, Бразилии, США, Франции, Великобритании. Живет и работает в Добисе (Германия).

Йорг Ковальски
 Jorg Kowalski





fishART

erzen oder runden fassen direkt mechanischere Wirk., erz., pr., trauer, wunde und heiterheit usw., herzhilfsläppchen heusel der augenheilungsprade, «ya han ja begin dir bröt, fallen traur zu drossen ej winter, sagt da esst, da bist dem blöde rot, meine augenheilungen wollen über eich bedingen ic genitalkranken. Schmeiss tui: zu zweien die schmerzliche eignen oder das sepharawisch eignen hässen ablegen. Gorg-
es ic Augenheilungen worn wie ein gewebe zw. ebenholz, 16°; agli die stift, aufgekum und ochen, 18°; mit emgergedanzellen aufkrauen. Wycensel, 221: mund was in den ämtern wünsche
der hörsigen zugeworren. Fr. Muc. 14, 203. ljd. augendiskat.
ALG, n. shd. Augh, zhd. onge, goth. augi, alts. auga,
duv. upi, den. eye, op. eye, engl. eye, frz. oeil, nrl. ogen-
zu sinatu rom, auch in wörterbuch genut, das n. oam, pl.
sonnen, d. oesch, pf. verschas, pols. orty, öster. oet; zur,
bis, oet, oet, algor, nekis, weil dieses sprachen das n. sehl;
r. sovor, somet, beide ungeschickt, aber mit dem übrigen
i. dort, dessen zischlaßt sich zum u in Augo verhält, wie
er sinistre und leidende; lat. venus, mercurius oder ven-
uswesen, sl. očchio, sp. ojo, pers. əllur, pers. əllo, bie-
tan. əlli, der körperförm oculus und ocellus (das Augen,
icht Aug., wie solas die Hörer sprach) entprach auch er gr-
nomale, dörtsch, pols. ojedzki - dörtsch, und
1666. pols. polisch. iet. wili - u. u. der hier noch
niedrige stand gleich wie in 1666. der Hörer ist
doch, des Augo in Paula, des Augo in Paula, und der
parad. können freud, als der die lat. flexio bezeichnende si
in scribo scripsi, nuba nupsi, regi telli - regi, durch das
in Paula, das abr. pflegt sie auch in modern märtern am ent-
allten, z.B. in Többa mi rian, irza bér, nrl. lukan, die ulta, drakis,
et. labas, old. elash, phisno, lat. urens, gr. opeiros
gr. οπηρος με πόρος ταύτης γένος φάσιος φάσιος γένος ταύτης
u. u. für art, mischt art.

Die deutsche sprache in slaw. 16°, augo war in Echo,
ich, die ich, in alka us in Jekla, jepot waren beobachtet
et. 16° und faktisch ward er zurück, jedoch den sl. u. u. ge-
halten, et. sl. akti dörtschling, was kann nicht entzucken,
jass der zischt ic Aug., also oszilier gertheimlich, zerstreut war,
das war in alka zugestellt sei, der zischt ist alko, nicht
hader warred sandzal getrennterweise, das war in 16°,
eindieke auk; actus, oszil. feiertisch, erz. zischt, zischt der
Aug., das populare, auch könnte später oder schon über das
auf, aus ausser dem, worum der rad sich dreht, dessen fack
gewied hader; vzwessdi ist alko, selint, pols. akti art, mit
zugespindt h. agiis tritt nach vor form ab, zischt
klia von his mader, spieker, hader, akti, zischt, zischt, zischt
der vzwessdi etwas ut; nicht zischt, das zu diesem sl.
augo sehen, pols. oszil. gestor, pf. retton, mit spieker,
spieker dem zischlichen augo aua pliecken; auch eine andere
u. u. bezeichnung der Augo zischlichen auf zischlichen mit zisch-
lichen, wiederholt golt Leibas, deinfach fälls oder unser
Augo zu des god, Augo zischler, Augo oagan, god. Augo: u.
me läd ist angio zischken, kennzeichnend und
hader in auch das alps, schwier politisch, außerscheinlich, obd.
ugno, akti, Augo zischler, Augo politisch, publisches [Ganz L. 166].

Oko, Augo, oculas zeigen, ssod. häufiger übergang, o für
u., das sich im akti und min sein erholt; wie zu drossen ist
aber der dörtschling in 1666, Augo, Augo und dörtschling
Augo, Augo? zischende zisch zisch zischl. Augo, dörtsch-
ling zu Augo, huldiß vorwur, das dem kurzen u in obo und
oulus aufzog, entzuckend sich alzwecklich in die lange Augo.

Nach diesen erörterungen wäre, in sonnen erdogen, Augo
des schaden, zischt losseude, zischende, der jene, scharf, schwei-
zend, aechtend, durchdröhrend, von Augo: mit zischenden Augen.
Gosr. 169, 3; mit gesandten Augen, 16. 1777. 169; und mit
zischden Augen; uhd. wir sehen mit schenben Augen (recht
Platzhalter). 1. Mon. 26, 28;

bald wäre schiene er zischende Augo.

lachende Menschenzüge. Blauprotok. Mass. 11, 759:
bei Menschen Augen, myr. 350; ein scharfe Augo; kein Augo,
ein Blick schnitt mir ins Herz; mein Augo, mein Blick durch-
dröhrt den blenden.

Den Augo eignen wir man, oet Augenheilung genannt, wenn Augo
feste von ihr ohne, van herz oder herzen) sind das näm-
lichen, dieses Feste genutzt antire noch einsetzbar sind
die 18 ja z. B. Blauprotok. in seiner alzwecke Augo. 1610
bl. 45 des auge. Wachauhauer hader nem. gl. auch:

Der noch liebestugisten mir sehr. 166

Diese sind den mhd. gl. Augo für Augo es die seitje stellen.

Zu Augo sind eine rechte bedeutender volksartige ausschäben.

1) eadere adjectives und participis derselbe: grone, klein,
schwerte, blöde, grone Augo, altd. späteln Augo. Flora
1661, 16. Faun. Trist. 1608: späteln Augen sehn. Wolke, hader
et. 4. tre. späteln Augen. Nansen, 2. Mar. 161, 35; ic späteln
Augen fünt. MS. 1, 47; die Augen stäh späteln. Et.
1660; die Augen spielen ihr im Kopf; späteln mit den Augen,
wie eine merckheit auf den apfelkranz. Werna 1621, 262; wie
nureien die Augen. Bod. 75, 16; mit viorenzen negen. Kahr.
1671; Evertius Augen, erzendeit, 16; hinselnde Augen. Fol-
sorb. 1, 41; mit rollenden, blitzenden, strahlenden, wogenha-
ben; mit alzwecklichen Augen; blinzender Augen plaz. Pers.
184, 21; bebede, kramisch blinzende Augen; mit klaren,
lichten, glänzenden, hellen Augen; mit lückens Augen. Warna.
110, 1; Auge wie ein eins. Fa. 1684; gebanlu Augen. Gös.
1660; einnehmende, hirnsteigende, zeitlichende Augen; schwün-
dende Augen. O. 160, 20, 62; ergänzen framwischen Augen. Ill.
1615; laudende Augen. K. 1617; mit weinenden Augen.
Nansen 1618, 2. Gestr. 1619; 2. 1619 Augen. Wacra. 162, 2; weinende
Augen. Das Augen meer. Pers. 122, 121;

mit teilenden Augen. Kahr. 1660; mit alzwecklichen Augen. Lietz-
mann. 167, 19; Augen mit normaz. Bo. 161; die Augen trödel-
ende, har. 1621; ic trödeln die Augen. 1662; Juhde,
Gahr., 1663; verhüttende, mit zischenden Augen. Pust.
161; mit Riechendem Augen. Kara. 16, 25; die trödelnsten statu-
Augen. Gahr. 1663, 1; mit teilenden Augen. NSM. 6, 160; mit
wagenden Augen. Pers. 113, 17; du werden negli Augen.
Serno. 1670; da setzt es manne Augen, mit negli Augen.
Pers. 164, 1; manne konnte ihm mit trocknen Augen
aufzuhören, sollen ihm zischend Augen, gaf. 1663; mit
spieker Augen. Gahr. 16, 3; öffnen Augen. O. 16, 21; si-
dore dies die zeit über Zeit öffnen Augen, als Jarren sie
nicht da, da gesetzet hatzen. Günter. 16, 30; gefülltihen Augen.
D. 16, 20, 40; mit trödeln (notwendigkasperat) Augen;
aufzuhören, niedrigstellagen, gesankte Augen; mit zu-
macnund Augen. Serno. 1670, 1, 154; mit geschlossenen
Augen; aufzuhören, 1663, 1, 322, 324; glanzende, glitzer-
ende Augen; schreckliche Augen. Erntda Beikomme 1623; härsche Augen.
Bo. 1, 6; härsche, unreine Augen; härsche Augen; mit ver-
schlechterten Augen. Werna 1621; mit Augen die hären ac-
heln. Stellius 1615; mit Augen der Haie; härsche Augen
werken Augen; ein heang Augo sich dran vermögen. Pers. 16, 28;
möde sich dir da kromberg Augo h. stehen. MS. 1, 95; den
blick mit härschen Augen schützen. Gotsch. 1, 12; mörd ha-
rit großes Augen. Stellius 1615; mit rügigen, gelassenen
Augen treiben. 1663, 18; mit unverwandten Augen. 241 und
et. einer monate 1662; er hat tröde Augen (jetz drücken).
Lietzmann 16, 12;

ich hab mich drüsche Augen,

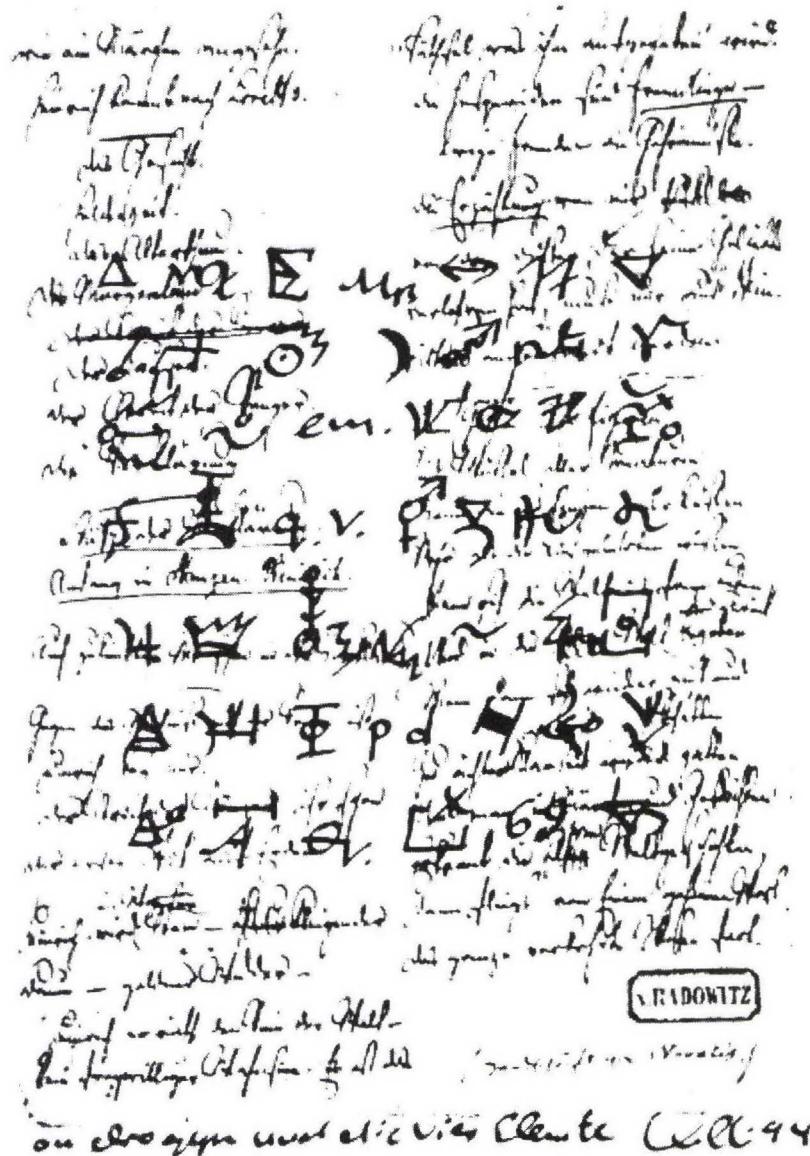
und kann dir drüsche Augen reue beides geben. Beikomme 1623.

20. das dörtsch, wie uhd. der angelti serwag, das gr. und
sl. firmos noch zu erkennen geben, wenn solen nicht mehr
rein anwendung, vereint die unverein und schlechtheit empfindlich
gernde die wörter wie Augo, und nicht ihn durch angestreng-
te beida oder durch paal minderheit zu unterscheiden, wäh-
t mit beiden Augen Augen. Kahr. 1661; mit beiden zischten Augen.
Bod. 1621; mit Segunda überhaupt du alzwecklichen Augen. Bod. 1617;
nicht anders glitzt, zischtes des les ber. 1621, da hat ein paar
Augen!, macht ein paar Augen!; ein prächtig Augenpaar;
was spricht der wir vor uns paar Augenpaar! Schriftbüchli 2;
18; ich schaue mir beiden meinen Augen;

Ich verlaß mich

auf eich und meins handt obien Augen. Beikomme 1623.

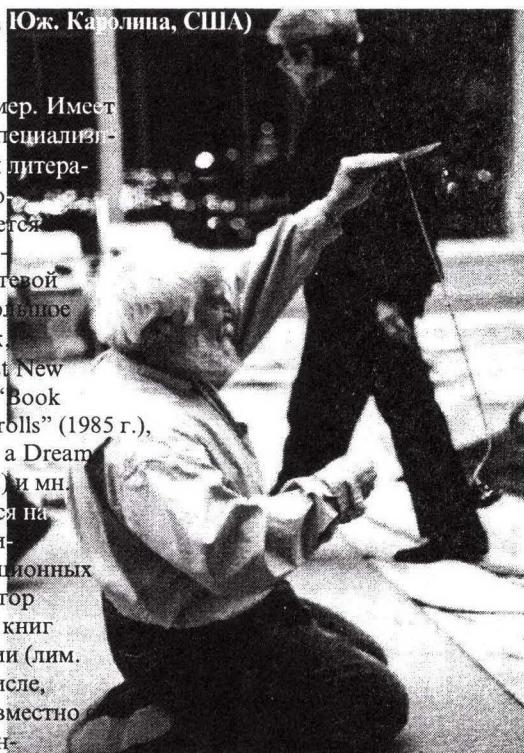
wie man auch nachtheuzen des dörtschlandtum heißtigt; das
sich ich mit diesen meinen Augen. Schnecke 1615; geschmäl-
cher und meinen eigenen Augen (wie mit eigenen häßen) oder



Дэвид Кол, США (р. 1939 г., Чарлстон, Юж. Каролина, США)
David Cole, USA

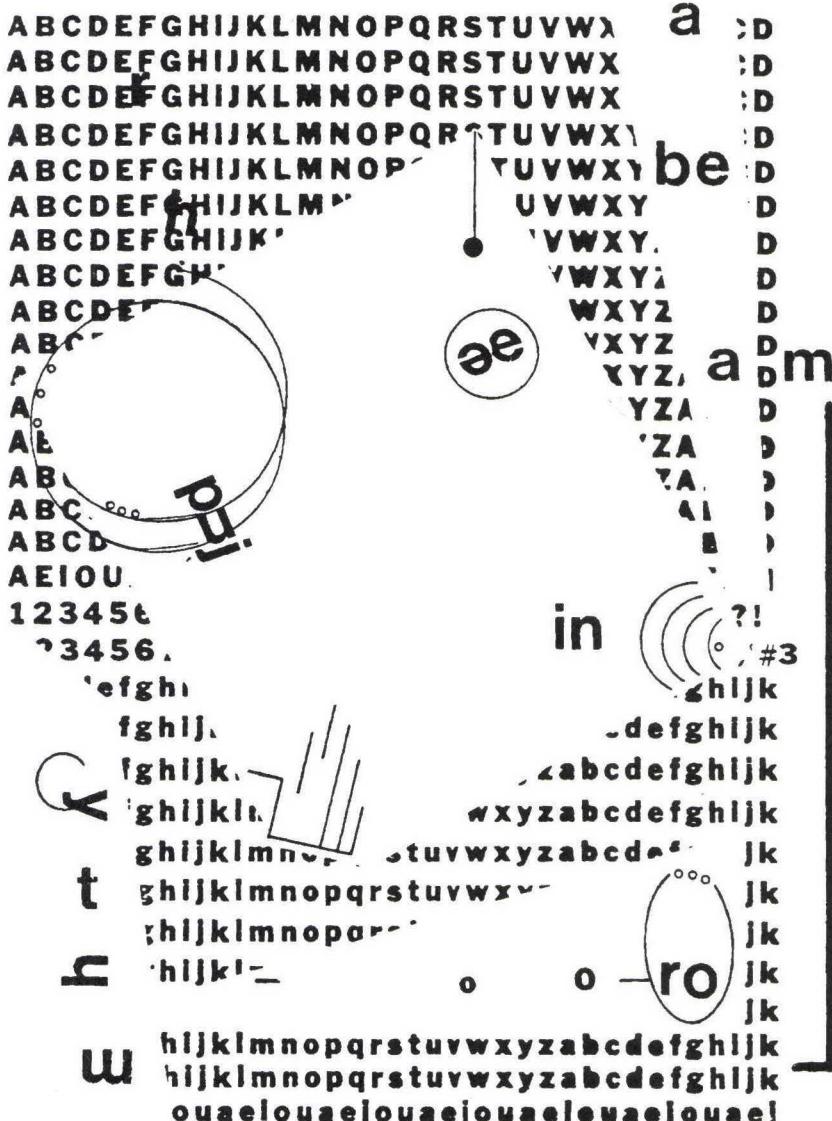
K поэт, художник, мэйл-артист, перформер. Имеет научную степень доктора филологии (специализировался на английской и американской литературе в Brandeis University). Литературно-художественной деятельностью занимается с начала семидесятых годов. С 1975 года работает в области Международной Сетевой Культуры. Организовал и курировал большое количество международных выставок, среди них наиболее значительные: "First New York Concrete Poetry Exhibit" (1976 г.), "Book Gathering" (1981-82 г.г.), "The Scroll Unrolls" (1985 г.), "Within the Turning" (1989 г.), "Death in a Dream Landscape" (1995 г.), "Edgewise" (1996 г.) и мн. др. С начала 80-х годов специализируется на проведении локальных визуально-поэтических проектов с выпуском коллаборационных поэм, брошюр, буклетов, книг и т.д. Автор

многочисленных книг визуальной поэзии (лим. тиража), в том числе, выполненных совместно Мэрилин Р. Розен-



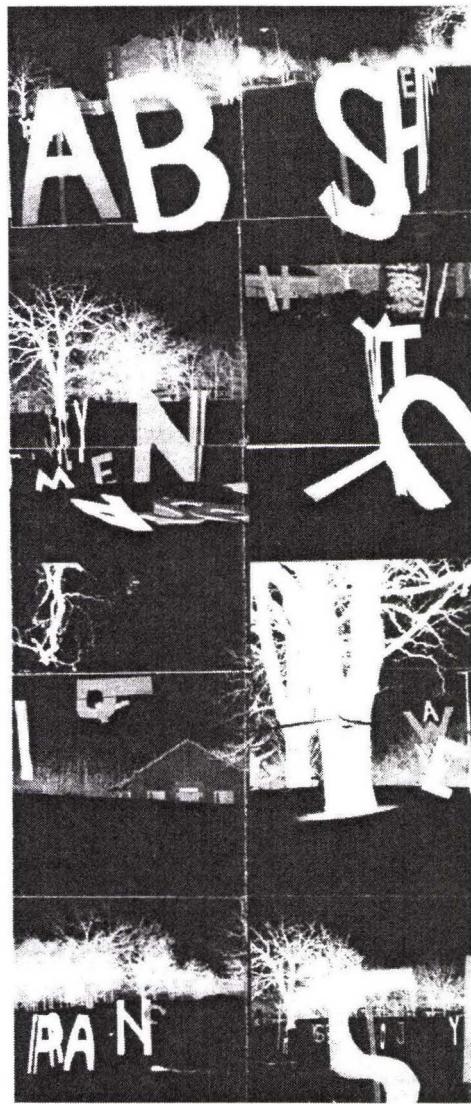
берг: "Be / become" (1985 г.), "BE" (1985 г.), "Sur la surface et sous le coin" (1985 г.), "Transverse / Traverse" (1986 г.), "Track" (1987 г.), "THINGAMAGIC" (1988 г.), "MEME" (1987 г.), "Before Language beyond Language" (1988 г.), "Conversatio and Subtext" (1990 г.), "Fire" (1992 г.), "Spring Garden" (1993 г.) и мн. др. В разное время участвовал в совместных проектах с К. Эрнст, Ч. Вельчем, Ш. Куннинг и другими. Автор большого количества персональных и коллективных выставок визуальной поэзии и бук-арта, в том числе в Westchester County Gallery (Уайт Пэйнс, 1989 г.), "Arvada Center for the Arts and Humanities" (Арвада, 1989 г.), San Francisco State University (Сан-Франциско, 1989 г.), Arizona State University (Темп, 1990 г.), Oregon State Library (Сейлем, Орегон, 1991 г.), DAS Gallery (Лебанон, Индиана, 1993 г.), Memorial Art Museum (Маскатин - Пуэбло - Дуранго, 1994-95 г.г.) и мн. др. Многочисленные публикации в журналах, каталогах, альманахах и антологиях современного искусства, включая "Eternal Network: A Mail Art Anthology" (University of Calgary Press, 1995 г.), каталог коллекции "The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry" (1984 г.). Работы находятся в государственных и частных собраниях, в т.ч. Bibliotheque Nationale (Париж), Library of the Museum of Fine Arts (Бостон), Museum of Modern Art Library (Нью-Йорк), Victoria and Albert Museum (Лондон) и др. Живет и работает в Сент-Поле (Миннесота, США).

Дэвид Кол



PAUMONOCK TRAVELLER IN RED WING, 1996





Поэзия в снежном негативе. Платформная книга. Фрагмент. 1997 г.,
цв. лазерный ксерокс, 24,8x10,2

Корпа, Испания (р. 1955 г., Мадрид, Испания)

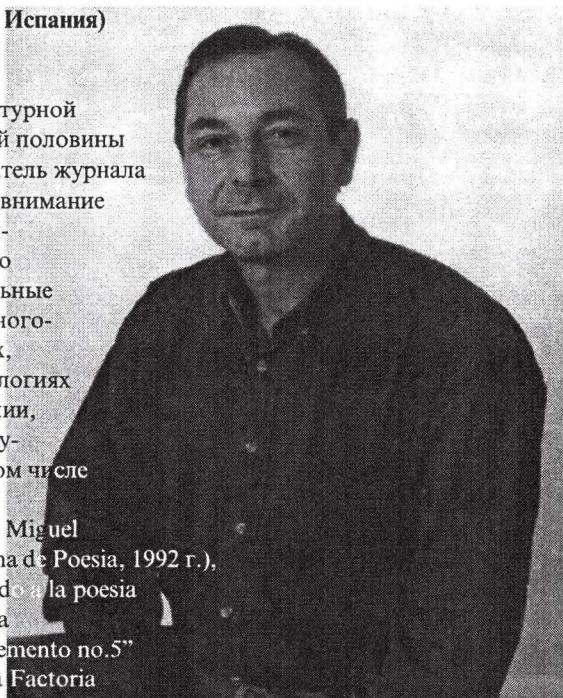
Cogra, Spain

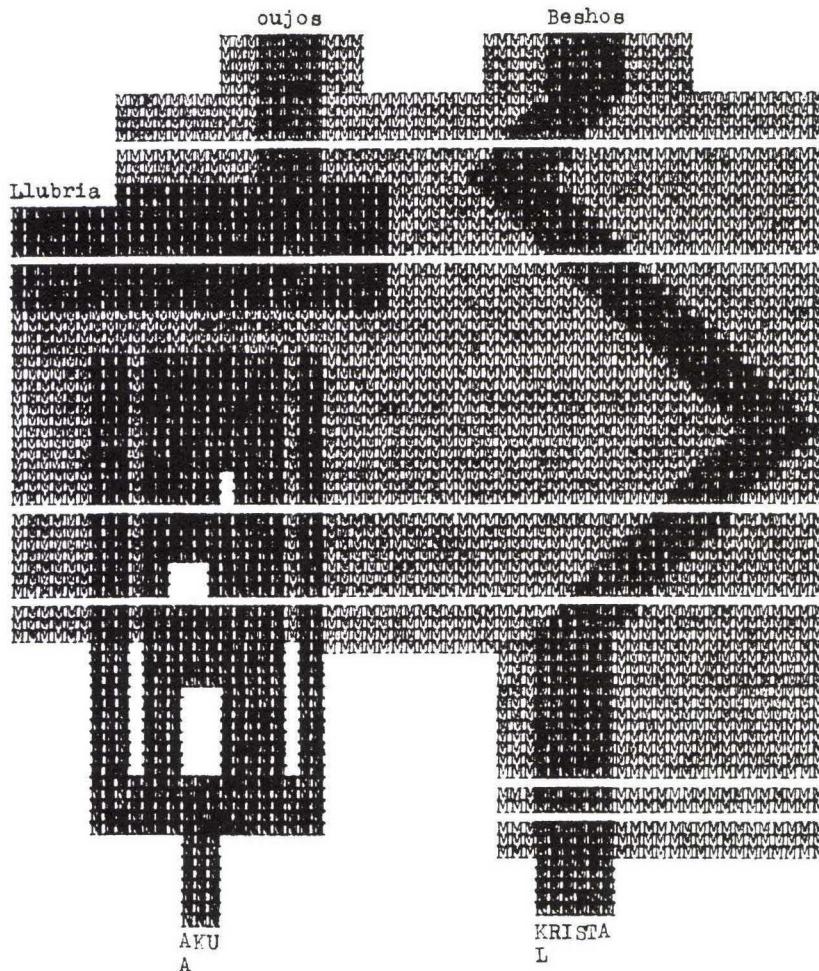
поэт, художник, перформер. Литературной деятельностью занимается со второй половины семидесятых годов. Редактор и издатель журнала "Piedra Lunar", уделяющего особое внимание вопросам визуальной и экспериментальной поэзии и представляющего различные направления и национальные школы данного искусства. Автор многочисленных публикаций в журналах, книгах, каталогах, альбомах и антологиях конкрет-визуальной поэзии в Испании, Германии, Болгарии, Италии, Португалии, Финляндии, США и др., в том числе "14 + 6" (1981 г.), "Revista Literaria Canente no.6" (1989 г.), "Homenaje a Miguel Hernandez" (Academia Iberoamericana de Poesia, 1992 г.), "La Factoria Valenciana no.11 dedicado a la poesia experimental espanola" (1993 г.), "La

Nevera - Suplemento no.5"
(1994 г.), "La Factoria Valenciana nu nero

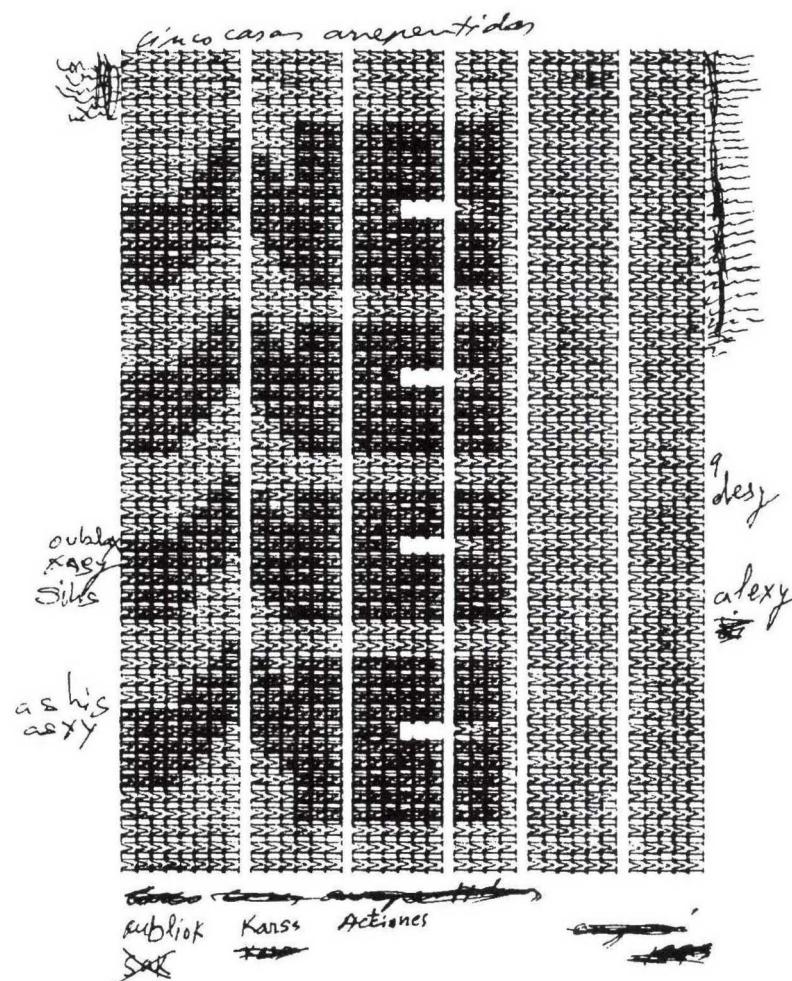
monografico no.24 dedicado a Cogra" (1995 г.), "Stamp & Stories" (1995 г.), "Ozone" (1996 г.), "Revista Veneno no.116" (1996 г.), "Generator Press" (1996 г.) и мн. др. Визуально-поэтические работы неоднократно представлялись в портфолио "UNI / vers(;" (изд. Г. Дайслер, Германия), "Pintalo de Verde" (изд. А. Гомес, Испания), "Brio Cell" (изд. Й. Лехмус, Финляндия), "Miniature Obscure" (изд. Г. Эбель, К. Анерт, Германия). Участник большого количества выставок визуальной и конкретной поэзии, в частности: "Poesia Visual Espanola" (Палма-дель-Рио, 1981 г.), "Muestra de poesia experimental Gerardo Diego" (Мадрид, 1984 г.), "Muestra de poesia visual del Estado Espanol" (Мадрид, 1989 г.), "Muestra Internacional de libros objetos" (Лиссабон, 1992 г.), "World Poem. Poesia Experimental" (Лиссабон, 1993 г.), "V Bienal de Poesia Visual / Experimental" (Мехико, 1996 г.) и мн. др. Автор серии сонорных поэм, неоднократно исполняемых на радио "II" (Мадрид, 1990-91 г.г.). Визуально-поэтические произведения находятся в частных и государственных коллекциях Испании, Германии, США, Португалии, Франции и др. С 1989 года проводит ежегодные персональные выставки визуальной, объектной, конкретной поэзии в различных городах Испании. Корпа живет и работает в Баргасе (Толедо, Испания).

K
o
r
p
a

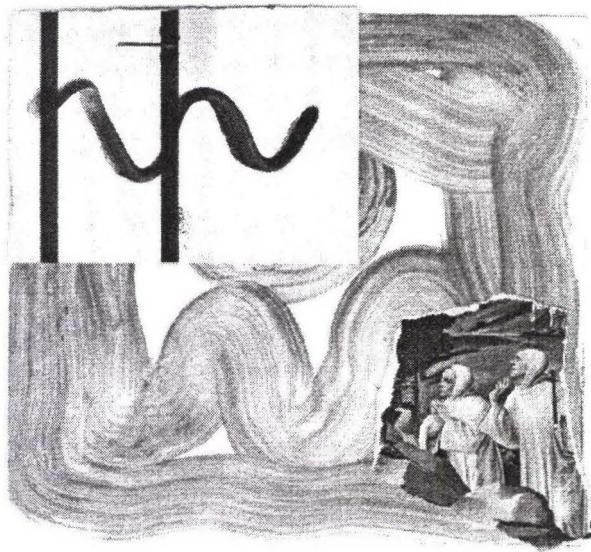




Без названия. 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 20x13



Без названия. 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 21x15



Сила. 1996 г.,
бумага, смешанная техника, 12x12,8

Richard Kostelanetz, США (р. 1940 г., Нью-Йорк, США)

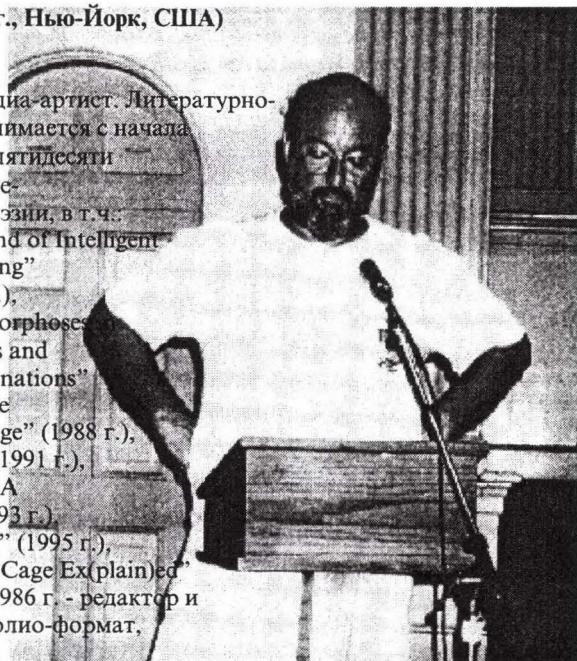
Richard Kostelanetz, USA

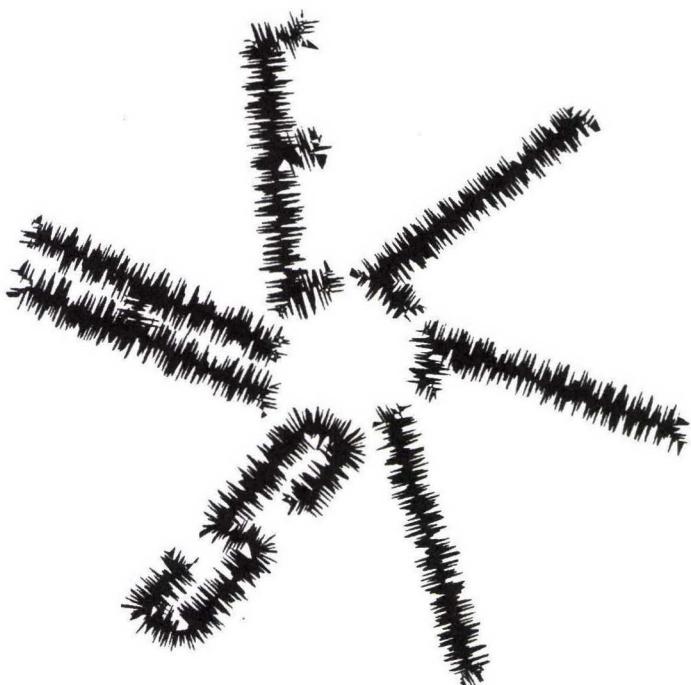
поэт, художник, эссеист, мультимедиа-артист. Литературно-художественной деятельностью занимается с начала шестидесятых годов. Автор более пятидесяти книг поэзии, эссе по вопросам современного искусства, теории эксп. поэзии, в т.ч.: "Visual Language" (1970 г.), "The End of Intelligent Writing" (1974 г.), "Opening & Closing" (1975 г.), "One Night Stood" (1977 г.), "Constructs Two" (1978 г.), "Metamorphoses of the Arts" (1980 г.), "The Old Poetries and the New" (1981 г.), "American Imaginations" (1983 г.), "The Old Fictions and the New" (1987 г.), "Conversing with Cage" (1988 г.), "The New Poetries and Some Olds" (1991 г.), "On Innovative Art(ist)s" (1992 г.), "A Dictionary of the Avant-Gardes" (1993 г.), "An ABC of Contemporary Reading" (1995 г.), "Crimes of Culture" (1995 г.), "John Cage Explained" (1996 г.) и мн. др. С 1970 г. по 1986 г. - редактор и издаватель журнала "Assembling" (фолио-формат, двенадцать выпусков по 1000 экз.),

одного из ключевых изданий 70-80-х годов, давшего название целому направлению в современном искусстве. Создатель и автор антологии "The New American Arts" (1965 г.),

с неоднократным переизданием и переводами на иностранные языки. Эксп.-поэтические произведения опубликованы в более чем пятидесяти антологиях современной литературы, в т.ч.: "On Contemporary Literature" (1964 г.), "Imaged Words & Worded Images" (1970 г.), "Language & Structure" (1975 г.), "Esthetics Contemporary" (1978 г.), "American Writing Today" (1981 г.), "The Avant-Garde Tradition in Literature" (1982 г.) и т.д. Автор более двух десятков персональных выставок эксп. поэзии, живописи и графики (с 1975 г.), около тридцати сольных и более десяти коллективных концертов сонорной поэзии в различных городах США и Европы. Автор большого количества сонорных пьес, саунд-поэтических произведений, опубликованных в CD, LP, cas-формате, в том числе: "Experimental Prose" (1976 г.), "Audio-Art" (1978 г.), "Two German Hörspiele: Conversations & Dialogues" (1983 г.), "Invocations" (1983 г.), "The Gospels Abrige" (1990 г.), "Americas' Game" (1992 г.) и мн. др., участник 18 сонорных антологий (LP, CD-формат) в различных странах мира. Произведения эксп.-прозаического, поэтического, фикционного плана в общей сложности опубликованы в пятистах журналах, альманахах, книгах, антологиях совр. литературы и искусства. Читал лекции по современному искусству в более ста учебных заведениях Европы и Америки. Автор более трехсот эссе, двадцати пяти видео- и т/фильмов (презентации на к/фестивалях в Берлине, Оберхаузене, Мюнхене, Мельбурне, Эдинбурге и т.д.), большого количества horspiels, сценариев, партитур, произведений голограмической поэзии и т.д. и т.п. Лауреат многочисленных призов, наград, премий и т.д. С 1969 года - участник более ста коллективных выставок конкрет- и визуальной поэзии в США и за рубежом. Живет и работает в Нью-Йорке (США).

Richard Kostelanetz
Richard Kostelanetz





Hellis. 1996 г., поэма: Р. Костелянец, дизайн: И. Сатановский,
бумага, офсет. печать, 28,3x22



Без названия. 1996 г., поэма: Р. Костелянец, дизайн: И. Сатановский,
бумага, офсет. печать, 28,3x22

SECRET TWINS



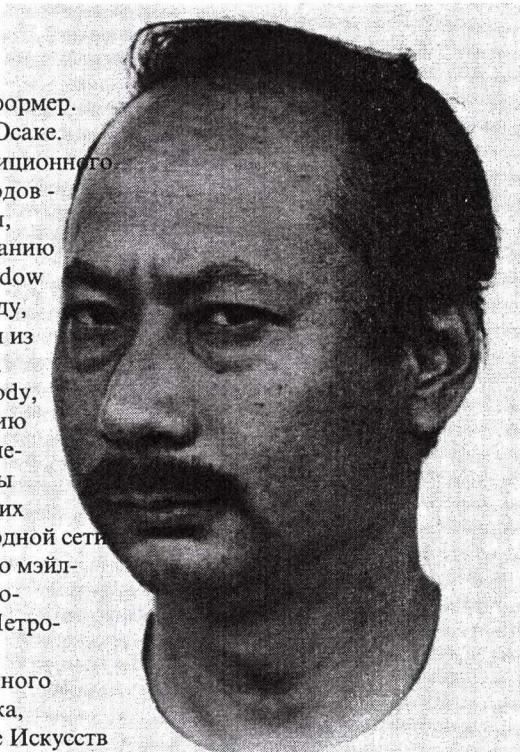
(ONE IS ON THE OLD SOVIET BILL, BUT THE OTHER IS RIGHT ON THE MONEY)

Тайные братья. 1996 г., поэма: Р. Костелянец, дизайн: И. Сатановский,
бумага, офсет. печать, 28,3x22

Риосуке Коэн, Япония (Осака, Япония)
Ryosuke Cohen, Japan

Kхудожник, скульптор, мэйл-артист, перформер. Закончил колледж изящных искусств в Осаке. Первые художественные работы нетрадиционного плана выполнил в конце семидесятых годов - экспонирование человеческой фигуры, которая светилась благодаря использованию дискового триера Карттера (A Bright Shadow & a Dark Shadow, 1979 г.), и в том же году, представление пародийной инсталляции из хозяйственных предметов, окружающих скандально-обнаженного человека (Parody, 1979 г.). В 1977-83 годах реализовал серию проектов "Shogun" с водружением и нанесением на различные строения и объекты флагов с крестом Токугавы (исторических врагов правителей Осаки). В международной сети с 1980 года. Организовал и провел серию мэйл-арта- и визуальных сетевых проектов в Токийском Музее Метрополитен (1984 г.), Центре Современного Искусства г. Осака, Городском Музее Искусств г. Киото (1985 г.) и ряде

других музеев и галерей Японии. Автор и издатель "Brain Cell" ("Мозговая клетка", первый номер выпущен в 1985 г.) - колаборационного проекта, в котором представлены произведения более пяти тысяч художников из более восьмидесяти стран мира. Наряду с мэйл-артистскими работами, в "Brain Cell" демонстрируются визуальные поэмы, авторские марки, штампы и печати, ярлыки-наклейки и пр. В 80-90-х годах "Brain Cell" активно инициирует и развивает множество идей, впоследствии становившимися основными в современном сетевом искусстве - Mail Tourism, Noism, Art Strike, Congress, Netland и т.д. Автор более тридцати персональных и участник более тысячи коллективных выставок и проектов визуальной поэзии и мэйл-арта в Японии и за рубежом. Развивая идеи мэйл-туризма, провел персональный евро-американский выставочный тур совместно с Шозо Шимамото, Маюми Ханда и др. Неоднократный участник ежегодной Международной выставки современного искусства в Токийском Музее Метрополитен. Составные части развивающегося проекта "Brain Cell" хранятся в различных частных и государственных коллекциях многих стран мира. Автор многочисленных публикаций в журналах, каталогах, альманахах, альбомах и антологиях сетевого визуального творчества. Живет и работает в Осаке (Япония).



Ryosuke Cohen
Риосуке Коэн



Мозговая клетка # 359. 1996 г.,
бумага, смешанная техника, 42x29.6



Мозговая клетка # 357. 1996 г.,
бумага, смешанная техника, 42x29.6



Мозговая клетка # 358. 1996 г.,
бумага, смешанная техника, 42x29.6

Робин Кроуэр, Англия (р. 1936 г., Госфорт, Англия)
 Robin Crozier, England

поэт, художник, саунд-артист,
 перформер. Доктор ис-
 кусствоведения, профессор

Университета Сандерленда

начала шестидесятых годов

активный участник евро- пейского авангардного

арта-движения. Автор и

участник большого коли- чества персональных и

коллективных выставок в

Англии и за рубежом. Редактор

журналов "Views", "Intermedia",

"Contemporary Studies",

"Ghost Writers". В вось-

мидесятых годах в Фонде Гетти

был создан специальный

отдел, занимающийся

творчеством Робина Кроизера.

Ниже публикуется автобиография, написанная поэтом

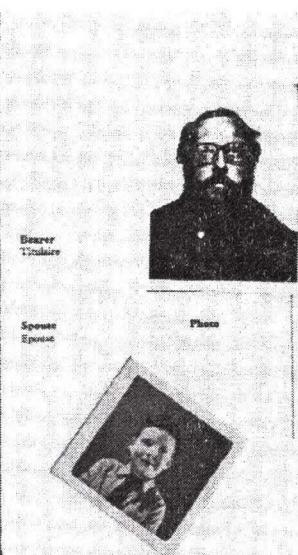
специально для настоящего издания. 1936. Пеленки. Госфорт. Англия. 1937. Сны. 1938.

Гуси на фотографии. 1939. Война. Коробка с игрушками. 1940. Сад. Песочница. 1941. Музыка. Кролик на солнце. 1942. Шоколадки. 1943. Лед. 1944. Болезни. Белые мыши. 1945. Бассейн. 1946. Новый велосипед. 1947. Игры на море. 1948. Дневник путешествия. 1949. Чердак. Воздушные шары. 1950. Девочки. 1951. Переезд в деревню. 1952. Телевидение. 1953. Грибы. Кинотеатр "Терио". 1954. Праздник в доме - автоприцепе. 1955. Университет в Нью-Кастле. Обнаженная модель. 1956. Вагнер. Радиопомехи. 1957. Скульптура. Ощущение материала. 1958. Университет в Лондоне. Царь Эдип. Пиво и пепси. 1959. Подтяжки. Девочки в Сохо. 1960. Английская школа в Риме. La Dolce Vita. 1961. Сесиль. Сиеста. Пьеса Рондинини. 1962. Преподавание в Университете Сандерленда. 1963. Битлз. 1964. Афродита. 1965. Леда и лебедь. 1966. Свадьба. 1967. Париж. Венеция. 1968. Мотылек любви. Иллюзия. 1969. Публикации. Рисовать больше уток. 1970. Яйца. 1971. Роберт Фицроу. Исследования в Стеделий Музее. 1972. Ретроспективная выставка. 1973. Мэйл-арт. 1974. Попугай. 1975. Выход книги "Портрет Робина Кроизера". 1976. Следы. 1977. Кровать. 1978. Визит Анны Банана. 1979. Поездка в Будапешт. Королевский бар. 1980. Кинокамера. 1981. Обед с Таней в Амстердаме. Секреты. 1982-1982. Сплетенье ног. Сны. 1983. Воспоминания. Memo(random) Memo(ry). 1984. Ремонт. 1985. Духи женщины, идущей мимо. 1986. Мертвый лебедь (без света для тех, кто нуждается в темноте). 1987. Маленький отель. Погоня за потерянным временем. 1988. Уход Ванды. Воспоминания о движениях. 1989. Остров. 1990. Он позвонил, чтобы попросить фотографию отсутствующего телефона. 1991. Мечты. 1992. Вагина. 1993. Другой год. 1994. Флаксус в Лондоне. Перформ-падение. 1995. Ощущение уходящего времени. 1996. Восход солнца. Заход солнца. 1997... Вот часть этой тайной жизни, которая со временем становится все менее тайной.

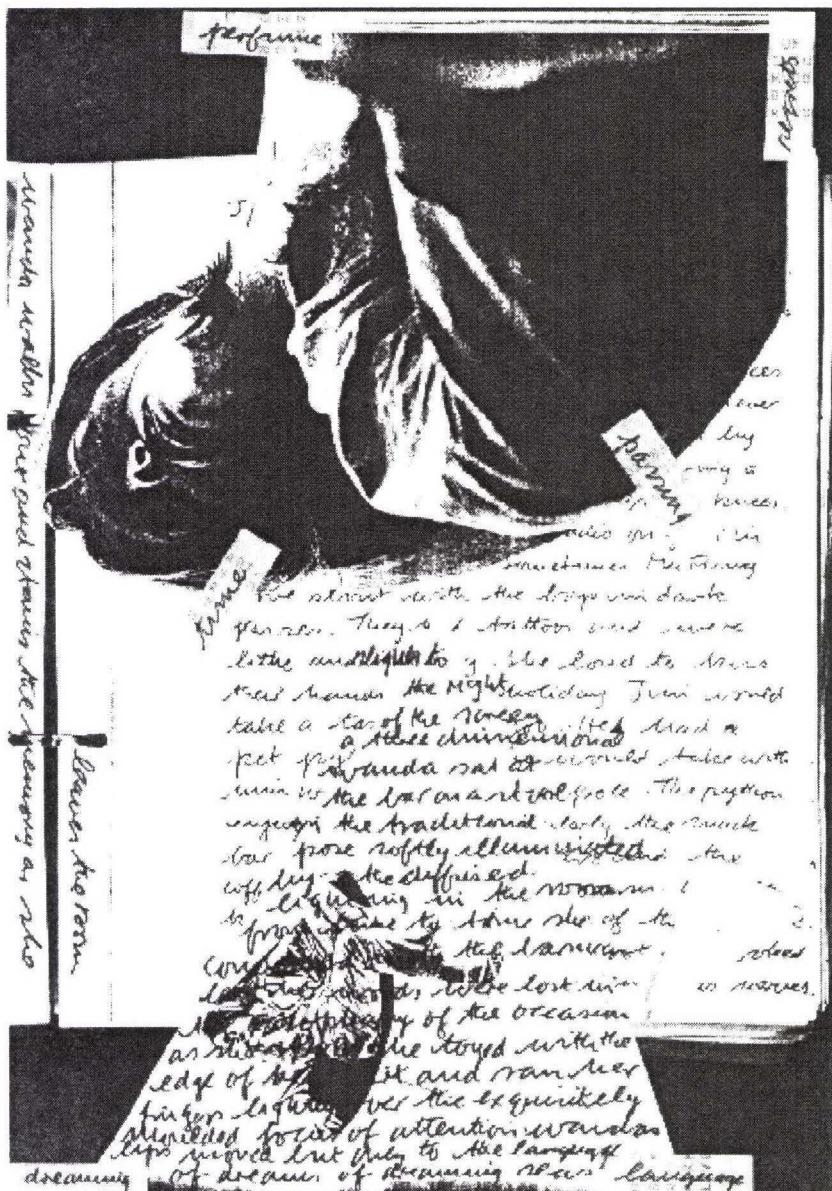
Robin Crozier

Робин Кроуэр

Bearer Title/Name	Spoouse's Name
<i>Crozier</i>	<i>Gosforth</i>
Place of birth	Date of birth
<i>Gosforth</i>	<i>8 July 36</i>
Residence	
<i>England</i>	
Height	1.90 m
Distinguishing marks	
Signature of spouse	
<i>Robin Crozier</i>	



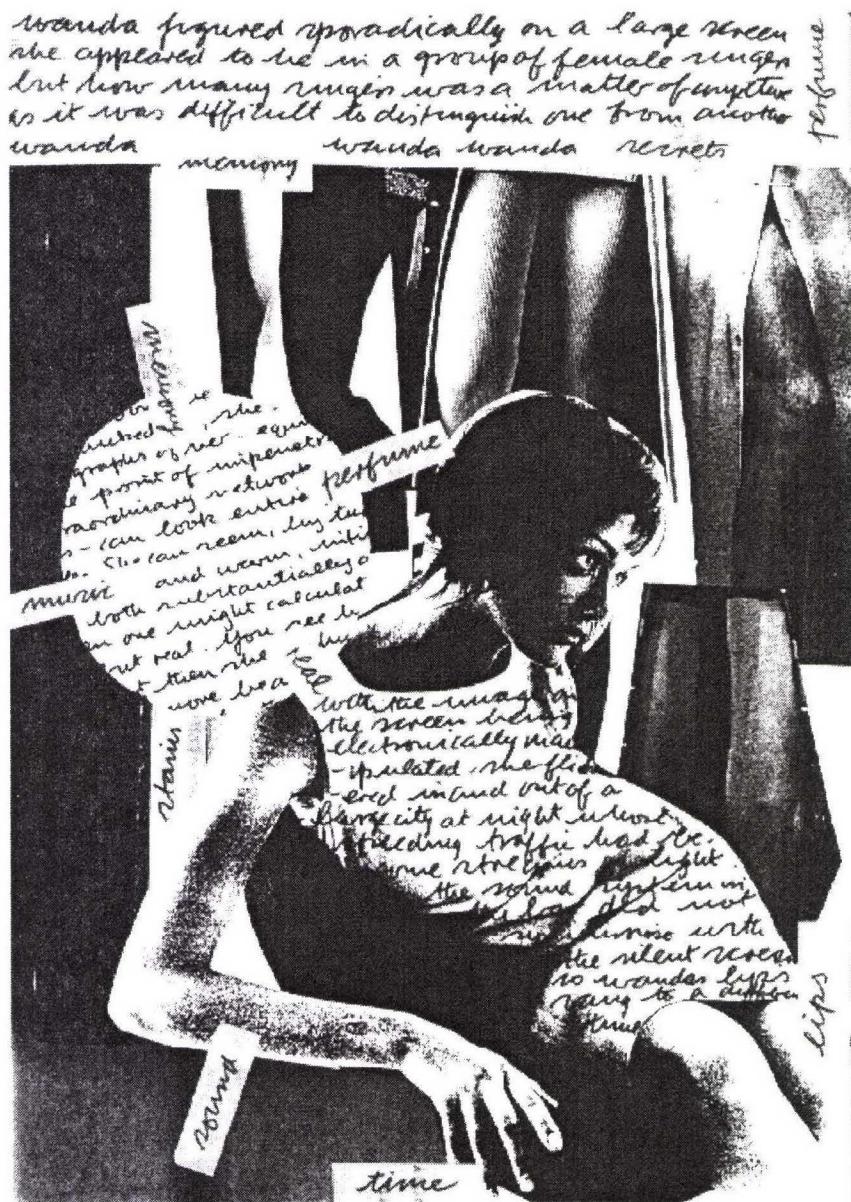
The bearer (and spouse, if included) should sign opposite to receipt.



Лист 1. Серия "Ванда". 1997 г.,
бумага, фломастер, ксерокс-коллаж, 29,7x20,8



Лист 2. Серия "Ванда". 1997 г.,
бумага, фломастер, ксерокс-коллаж, 29,7x20,8



Лист 3. Серия "Ванда". 1997 г.,
бумага, фломастер, ксерокс-коллаж, 29,7x20,8

Карл Кэмптон, США (р. 1943 г., Чикаго, США)

Karl Kempton, USA

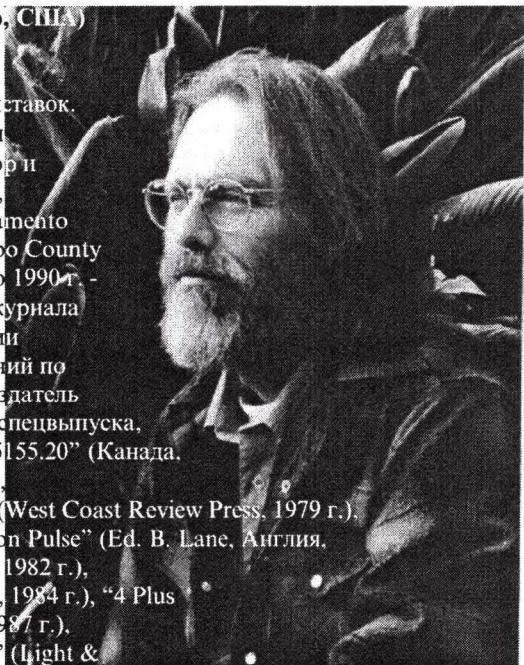
K поэт, художник, издатель, организатор выставок. Художественной деятельностью начал заниматься начале 70-х годов. Редактор и издатель "Rainbow Resin" (1973-79 г.г.), консультант отдела малой прессы Sacramento Library Sistem (1975 г.) и San Luis Obispo County Library Sistem (1977-78 г.г.). С 1976 г. по 1990 г. - редактор и издатель международного журнала визуальной и экспериментальной поэзии "Kaldron" - одного из важнейших изданий по визуальной литературе 80-х годов. Соиздатель журналов "Cafe SOLO" (1978-79 г.г.) и спецвыпуска, посвященного визуальной поэзии "10.5155.20" (Канада, 1983 г.). Автор трех десятков книг, среди которых: "Lost Alphabet Found" (West Coast Review Press, 1979 г.), "Rune" (Bern Porter Books, 1980 г.), "Ecn Pulse" (Ed. B. Lane, Англия, 1981 г.), "Poem" (Curvd H & Z, Канада, 1982 г.), "Black Strokes With Spaces" (Sutra Press, 1984 г.), "4 Plus

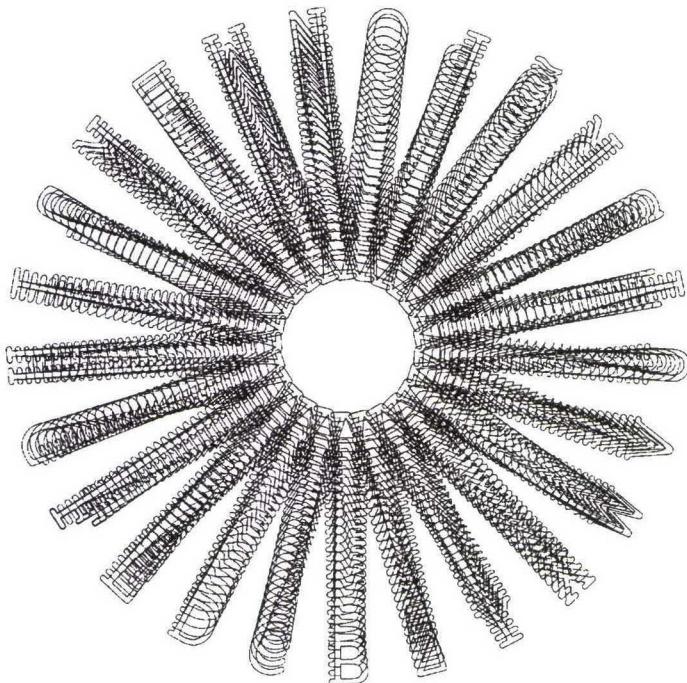
"3" (Австралия, 1987 г.).

"Rune: A Survey" (Light &

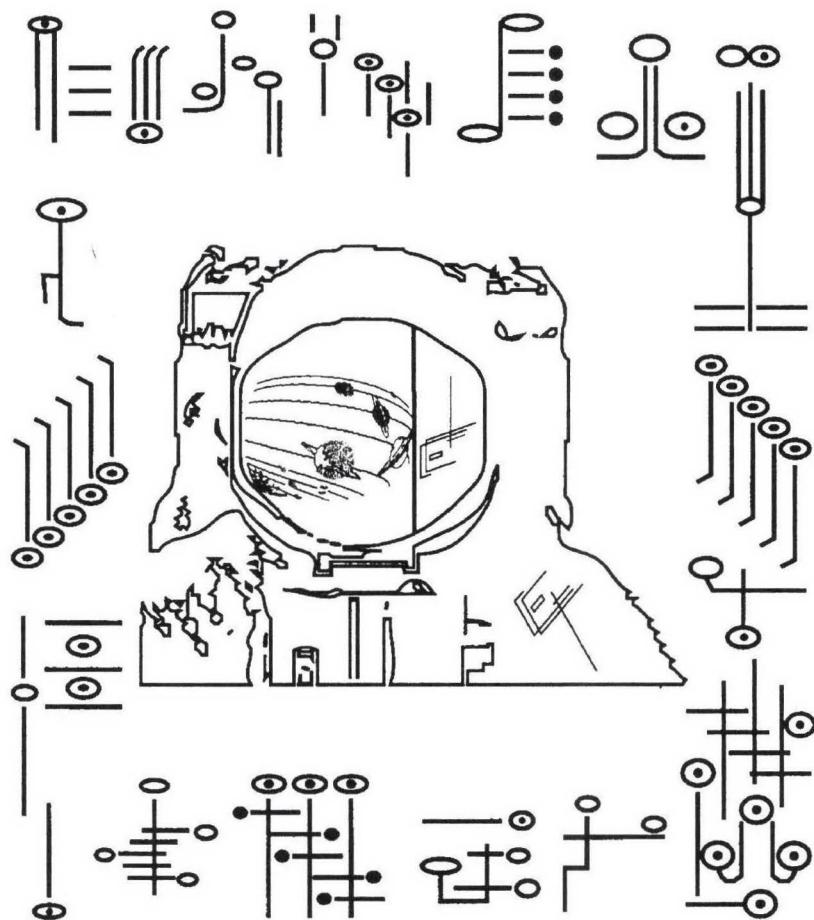
Dust Books, 1992 г.) и мн. др. Один из организаторов серии поэтических коллоквиумов "Corners of the Mouth" (Сан-Луис-Обиспо, 1984-86 г.г.), а также San Luis Obispo Poetry Festival (1984-93 г.г.). Организатор восьми международных выставок визуальной поэзии и лингво-арта, в том числе "Visualog" (Сан-Луис-Обиспо, 1979 г.), "Visual Poetry and Language Art" (Гроверстити, 1982 г.), "Visualog 2" (Сан-Луис-Обиспо, 1984 г.), "Visualog 3" (Сан-Луис-Обиспо, 1991 г.), "Visualog 4" (Ньюберг, 1991 г.), "Kaldron Wall" (Гровер-бич, 1993 г.). Многочисленные публикации в антологиях визуальной и экспериментальной поэзии, включая "A Critical Assambling" (США, 1979 г.), "Citta e Poesia" (Италия, 1980 г.), "The Ruth and Marvin Sackner Archive of concrete & visual poetry" (США, 1984 г.), "The Scroll Unrolls" (Израиль, 1985 г.), "Communication" (Франция, 1986 г.), "Poesia outra escrita novo suportes" (Португалия, 1988 г.), "Anthology" (Канада, 1989 г.), "Visuelle Poesie aus Den USA" (Германия, 1995 г.) и др. С 1975 года провел семнадцать персональных выставок визуальной поэзии в США, Австралии, Франции, Швеции и Мексике. Участник более двухсот коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии в различных странах мира. Произведения находятся в различных государственных и частных коллекциях США, Франции, Германии, Бельгии, Италии, Греции, Португалии и мн. др. Живет и работает в Халсайоне (Калифорния, США).

Karl Kempton

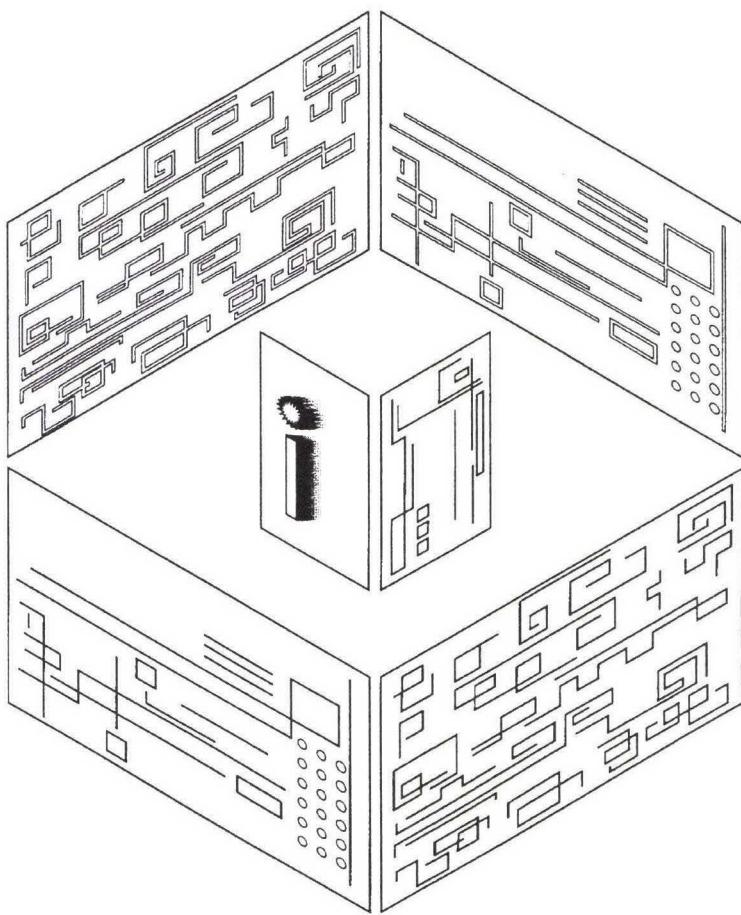




Источник. 1996 г.,
бумага, лазерный принтер, 28,3x20,8



Шлем на орбите. 1996 г.,
бумага, лазерный принтер, 28,3x20,8



Украшения. 1996 г.,
бумага, лазерный принтер, 28,3x20,8

Паскаль Ленуар, Франция (р. 1957 г., Энсигно, Франция)

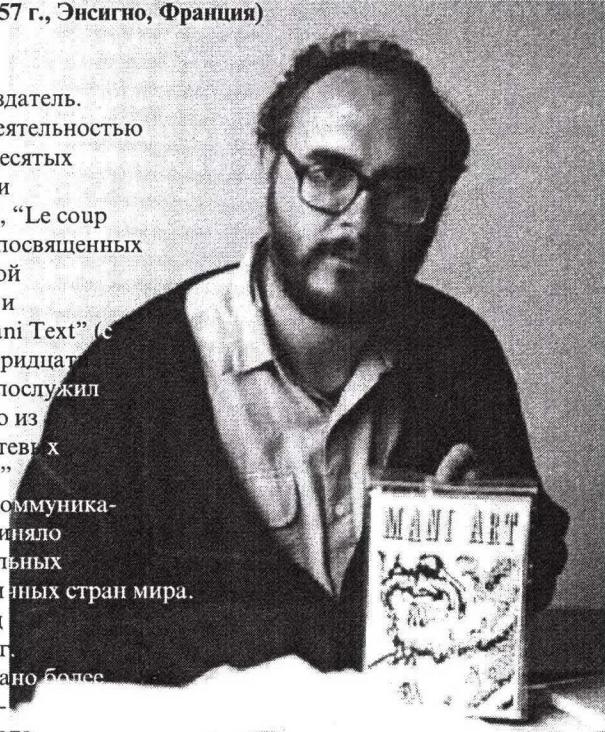
Pascal Lenoir, France

поэт, мультимедиа-художник, издатель.
Литературно-художественной деятельностью
начал заниматься в конце семидесятых
годов. С 1980 года - редактор и
издатель журналов "Speed Text", "Le coup
de rafeau le radeau de l'ecriture", посвященных
различным аспектам современной
экспериментальной литературы и
искусства, а также журнала "Mani Text" (с
1980 г. по 1984 г. вышло около тридцати
номеров). Журнал "Mani Text" послужил
прообразом для создания одного из
наиболее известных в Европе сетевых
изданий - журнала "Mani Art"
(фолио-формат). С 1984 года в коммуника-
ционном проекте "Mani Art" приняло
участие около двух тысяч визуальных
поэтов и мэйл-артистов из различных стран мира.

За период
1984-97 г.г.
всего издано более
ста номе-
ров журнала.

Параллельно с изданием сетевого журнала "Mani Art", Паскаль
Ленуар организовал около десятка международных выставок
мэйл-арта и экспериментальной поэзии, в том числе и по
материалам малой прессы. Наиболее крупная выставка "I am a
XX century artist" (1986 г.). Автор десяти международных сетевых
проектов "The secret Life of Marcel Duchamp" и издатель
информационного листка "Ready Mail" (около пятнадцати
выпусков, с 1984 года). Участник более ста коллективных
выставок мэйл-арта и визуальной поэзии в различных странах
мира. Автор многочисленных экспериментально-поэтических
публикаций в журналах, альманахах, каталогах, книгах и
антологиях по современной литературе и искусству. В последнее
время в качестве своей основной специализации называет
визуальную поэзию, художественный коллаж и исследование
коммуникационных возможностей современного искусства.
Визуально-поэтические произведения находятся в различных
частных и государственных архивах Франции, Венгрии,
Германии, Бельгии, США и многих других стран. Паскаль Ленуар
живет и работает в Гранфрену (Франция).

Паскаль Ленуар



MANI ART

85

Splendida porro oculi fugit
ant uitantque tueri; sol eti
ol etiam caecat, con
i tendere pergas p
rea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
ol etiam caecat, con
i tendere pergas p
rea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

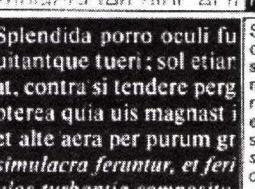
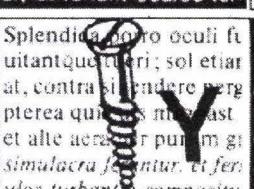
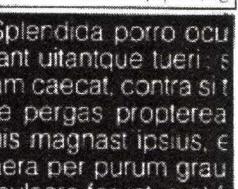
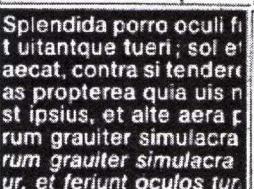
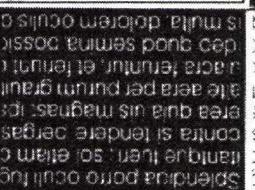
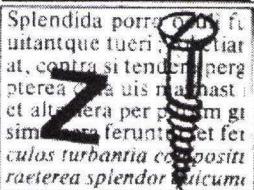
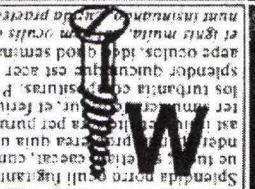
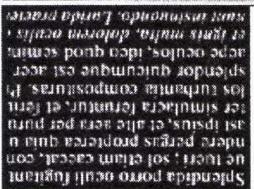
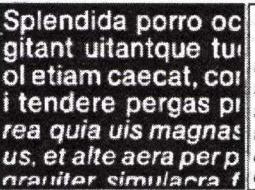
Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
ol etiam caecat, con
i tendere pergas p
rea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f

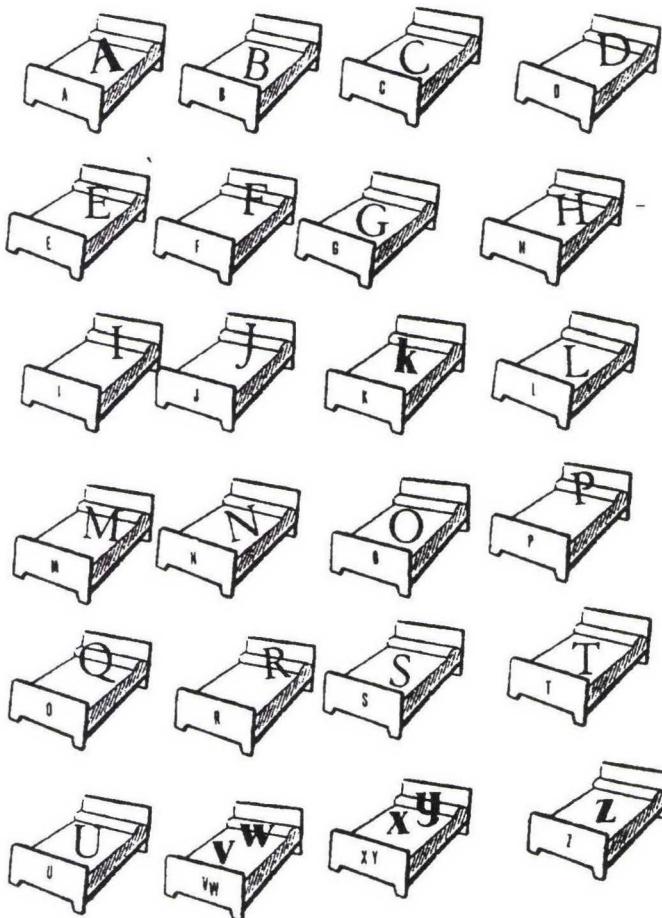
Splendida porro oculi fugit
uitantque tueri; sol eti
at, contra si tendere perg
pterea quia uis magnast
us, et alte aera per p
ropterea simulacra f





К вопросу о новых технологиях. 1994 г.,
бумага, коллаж, оттиски печатей, 21,4x15,4

Pour Dmitry Bulatov



28 XII 96
Pascal lenoir

Арриго Лора-Тотино, Италия (р. 1928 г., Турин, Италия)

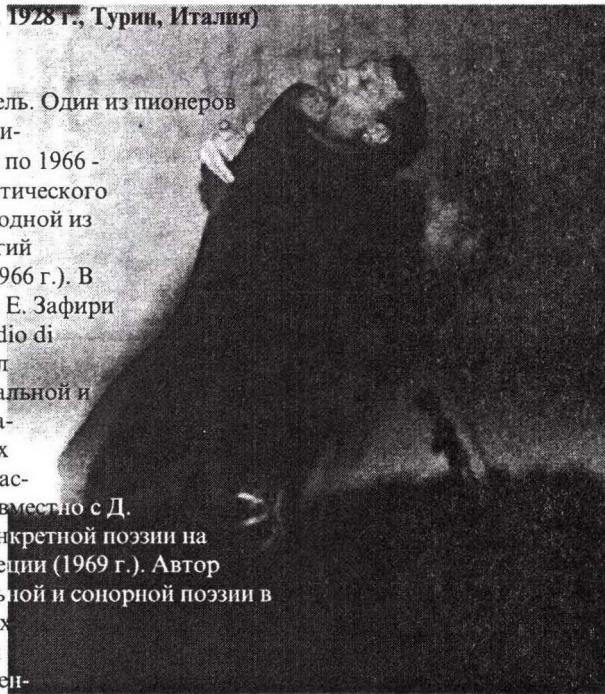
Arrigo Lora-Totino, Italy

поэт, перформер, эссеист, издатель. Один из пионеров и классиков европейской экспериментальной поэзии. С 1960 года по 1966 - редактор экспериментально-поэтического обозрения "Antipiugiu" и автор одной из первых международных антологий конкретной поэзии "Modulo" (1966 г.). В 1964 году в Турине (совместно с Е. Зафири и С. Александрис) основал "Studio di informazione estetica", где провел многочисленные выставки визуальной и экспериментальной поэзии, организовал выступления сонорных поэтов, музыкантов, актеров пластического жанра. В 1969 году совместно с Д. Мало организовал выставку конкретной поэзии на международной биеннале в Венеции (1969 г.). Автор многочисленных эссе по визуальной и сонорной поэзии в

различных журналах по современ-

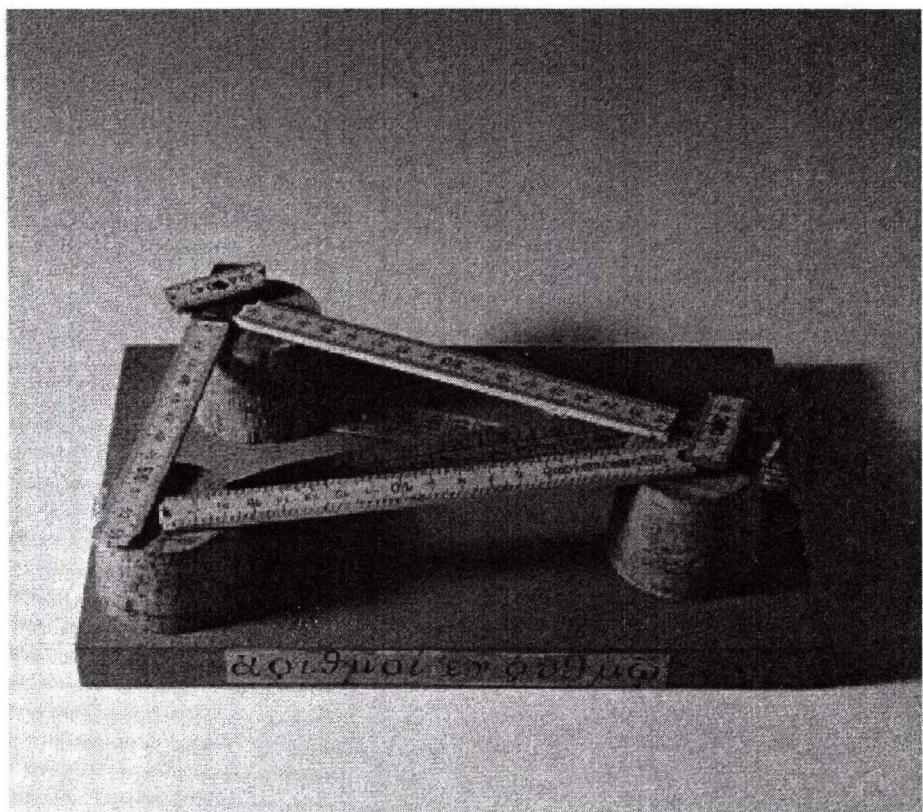
ному искусству, в том числе: "Graphicus" (no.12, 1966 г.), "La Battana" (no.12, 1967 г.), "Arte e Poesia" (no.11 / 14, 1973 г.). Сонорные поэмы А. Лора-Тотино выпущены на более двадцати компакт-дисках и пластинках, среди них: "Phonetische Poesie" (Германия, 1972 г.), "Source, Musik of the Avant-Garde" (США, 1971 г.), "Text-Sound Festivals - 10 Years" (Швеция, 1977 г.), "Poesie Sonore Internationale" (Франция, 1980 г.), "3 ViTre" (Италия, 1983 г.) и мн. др. Автор и издатель первой антологии сонорной поэзии "Futura, Poesia Sonora" (исторические эссе, 7 дисков, Caramps Records di Milano, Италия, 1978 г.). Визуальные произведения А. Лора-Тотино опубликованы в многочисленных антологиях мира, включая "An Anthology of Concrete Poetry" (США, 1967 г.), "Concrete poetry, a World Wiew" (США, 1968 г.), "Klankteksten, Koncrete Poezie, Visuele Teksten" (Голландия, 1970 г.), "The Word of Image" (Англия, 1970 г.), "Antologija Koncretne" (Словения, 1978 г.), "Poesie Sonore Internationale" (Франция, 1979 г.) и других. Провел более ста восьмидесяти спектаклей-перформансов в различных странах мира, представляя направления "пластической" и "ликвидной" поэзии (с 1974 г.), а также мимико-декламационные чтения различных авангардистских текстов (футуризм, заумь, дада, лягтизм, конкретизм и пр., - с 1976 года). Опубликовал большое количество теоретических статей на тему современной акционной поэзии в Италии и за рубежом. Участник многочисленных коллективных выставок конкретной, визуальной, экспериментальной поэзии в различных странах мира. Живет и работает в Турине (Италия).

Арриго Лора-Тотино

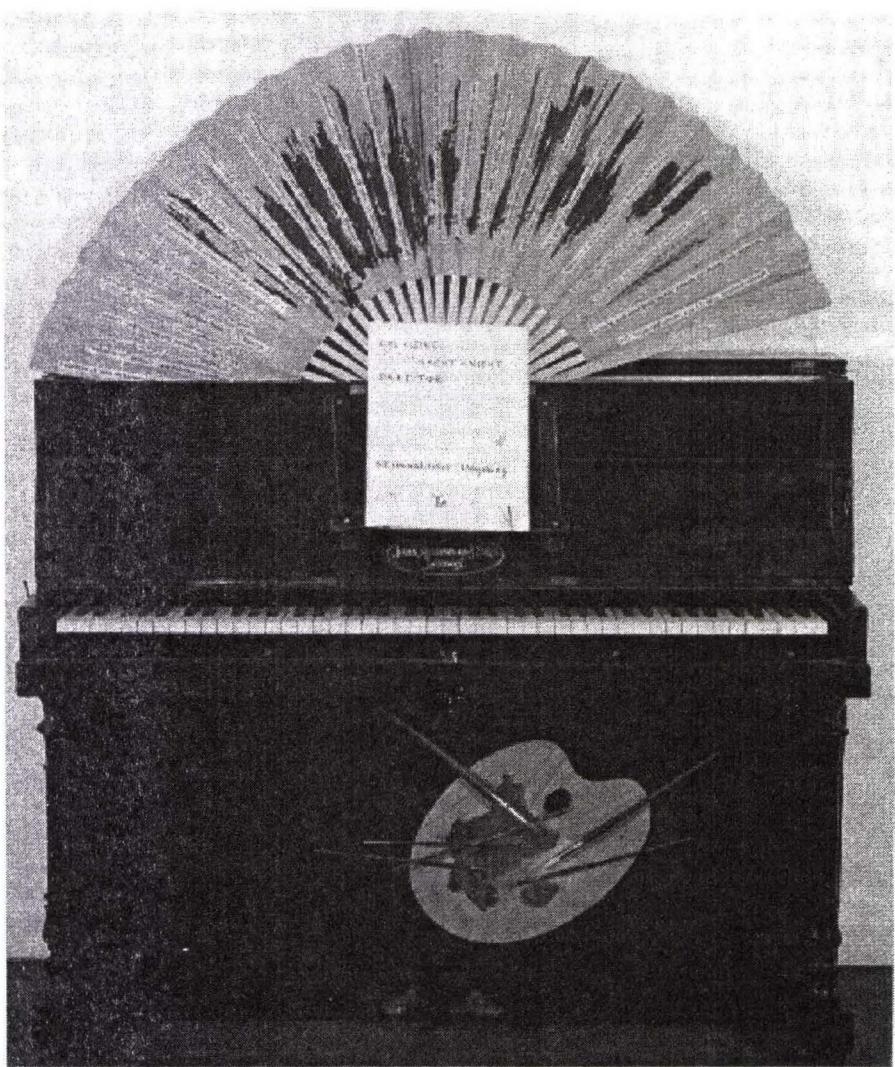




Миры слов. Объектная поэма. 1988 г.,
дерево, оттиски печатей и резиновых штампов, летрасет, $h=15$, $d=19$



Тело поэзии: ритмы чисел. Объектная поэма. 1991 г.,
дерево, пробковый материал, 4x25x17



Маленькая ночная не-партитура в хроматическом окружении.
Объектная поэма. 1989 г., смешанная техника, 130x140x40

Фридерике Майрекер, Австрия (р. 1924 г., Вена, Австрия)
Friederike Mayröcker, Austria

поэт, прозаик. После окончания нескольких частных учебных заведений, с 1946 по 1969 г. работала преподавателем английского языка в школах Вены. Литературной деятельности началась заниматься в 1939 году. В 1946 году состоялась первая публикация произведений. В 1954 году - встреча и сотрудничество с австрийским поэтом-конкретистом Э. Яндлем. Первая книга вышла в 1956 году. Лауреат многочисленных литературных премий и наград в том числе Horspielpreis der Kriegsblinden (совместно с Э. Яндлем, 1968 г.), Preis der Stadt Wien (1976 г.), Georg-Trakl-Preis (1977 г.), Grosser Österreichischer Staatspreis (1982 г.), Ehrenreichen fur Wissenschaft und Kunst der Republik Österreich (1987 г.), Grosser

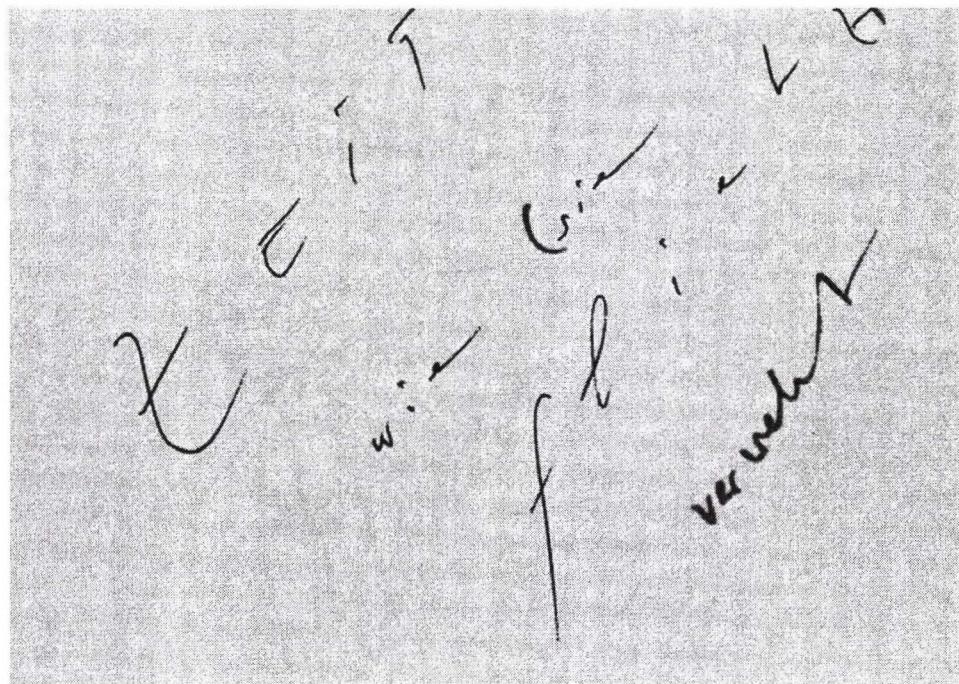
Literaturpreis der Bayerischen Akademie der schönen Kunste (1996 г.), Droste Hulshoff Preis (1997 г.) и многих других.

Автор более восьмидесяти

книг прозы, поэзии, эссе, радиопьес, около тридцати из которых переведены на итальянский, английский, французский и др., среди них: "Larifari" (1956 г.), "Metaphorisch" (1965 г.), "Minimonsters Traumlexikon" (1968 г.), "Funf Mann Menschen" (1971 г.), "In langsamem Blitzen" (1974 г.), "Drei Horspiele" (1975 г.), "Tochter der Bahn" (1979 г.), "schwarre Romanzen" (1981 г.), "Gute Nacht, guten Morgen" (1982 г.), "Das anheben der Arme bei Feuersglut" (1984 г.), "Configurations" (1985 г.), "mein Herz mein Zimmer mein Name" (1988 г.), "Dekomposition" (1989 г.), "Gesammelte Prosa 1949-1975" (1989 г.), "empfindliche Traume" (1990 г.), "Phobie der Wasche" (1992 г.), "Veritas" (1993 г.), "den Fliegenschrank auf gebrochen" (1994 г.), "Kabinett Notizen" (1995 г.), "Notizen auf einem Kamel" (1996 г.) и мн. др. Радиопьесы, сонорные произведения автора неоднократно исполнялись на Австрийском, Берлинском, Баварском радио, записывались в различных форматах на аудиосоcители. О творчестве поэта и писателя в 1990 году был снят ТВ-фильм "1 Haufchen Blume 1 Haufchen Schuh" (ORF, реж. К. Тартаротти, оп. Б. Хелл). Многолетнее членство в Österreichischer Kunstsenat (Вена), Akademie der Kunst (Берлин), Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Дармштадт), Internationales Kunstlergremium, Kurie für Kunst und Wissenschaft (Вена) и др. Живет и работает в Вене (Австрия).



(92) X X X X X X
X X X 10 11 12
...
oh!



Время в движении. Приглашение на персональную выставку.
Галерея Gerold. Вена, 1991 г.

Bildtafel 2

Ein mal Eins.

Das kleine		Das große											
		11	17	23	29	35			30	36			
1 mal	1 lind 1	2 mal lind 22	2 mal lind 34	2 mal lind 46	2 mal lind 58	2 mal lind 70	7 mal	lind 82	3 mal lind 93	3 mal lind 103	4 mal	lind 142	
2 mal	2 lind 4	3 mal lind 33	3 mal lind 51	3 mal lind 69	3 mal lind 81	3 mal lind 93	4 mal	lind 116	4 mal lind 143	5 mal lind 175	6 mal	lind 210	
2 mal	3 lind 6	4 mal lind 44	4 mal lind 68	4 mal lind 92	4 mal lind 116	4 mal lind 135	6 mal	lind 174	6 mal lind 203	7 mal lind 245	8 mal	lind 280	
2 mal	4 lind 8	5 mal lind 55	5 mal lind 85	5 mal lind 115	5 mal lind 145	5 mal lind 175	7 mal	lind 194	8 mal lind 232	9 mal lind 301	9 mal lind 315	10 mal lind 350	
2 mal	5 lind 10	6 mal lind 66	6 mal lind 102	6 mal lind 138	6 mal lind 174	6 mal lind 196	8 mal	lind 195	9 mal lind 261	10 mal lind 320	11 mal lind 350	12 mal lind 390	
2 mal	6 lind 12	7 mal lind 77	7 mal lind 119	7 mal lind 161	7 mal lind 196	7 mal lind 203	9 mal	lind 232	10 mal lind 261	11 mal lind 320	12 mal lind 350	13 mal lind 390	
2 mal	7 lind 14	8 mal lind 88	8 mal lind 130	8 mal lind 184	8 mal lind 228	8 mal lind 260	10 mal	lind 195	11 mal lind 261	12 mal lind 320	13 mal lind 350	14 mal lind 390	
2 mal	8 lind 16	9 mal lind 99	9 mal lind 153	9 mal lind 207	9 mal lind 261	9 mal lind 295	10 mal	lind 230	11 mal lind 290	12 mal lind 350	13 mal lind 380	14 mal lind 420	
2 mal	9 lind 18	10 mal lind 110	10 mal lind 179	10 mal lind 230	10 mal lind 290	10 mal lind 350	11 mal	lind 290	12 mal lind 350	13 mal lind 390	14 mal lind 430	15 mal lind 470	
		12	18	24	30	36			31	37			
3 mal	3 lind 9	2 mal lind 21	2 mal lind 34	2 mal lind 48	2 mal lind 60	2 mal lind 72	7 mal	lind 83	3 mal lind 94	3 mal lind 106	4 mal	lind 144	
3 mal	4 lind 12	3 mal lind 36	3 mal lind 54	3 mal lind 72	3 mal lind 90	3 mal lind 108	4 mal	lind 95	4 mal lind 120	5 mal lind 150	6 mal	lind 180	
3 mal	5 lind 15	4 mal lind 46	4 mal lind 72	4 mal lind 90	4 mal lind 108	4 mal lind 120	5 mal	lind 105	5 mal lind 130	6 mal lind 150	7 mal	lind 180	
3 mal	6 lind 18	5 mal lind 56	5 mal lind 84	5 mal lind 108	5 mal lind 136	5 mal lind 154	6 mal	lind 115	6 mal lind 140	7 mal lind 160	8 mal	lind 186	
3 mal	7 lind 21	6 mal lind 66	6 mal lind 94	6 mal lind 120	6 mal lind 144	6 mal lind 162	7 mal	lind 105	7 mal lind 130	8 mal lind 150	9 mal	lind 178	
3 mal	8 lind 24	7 mal lind 76	7 mal lind 104	7 mal lind 128	7 mal lind 152	7 mal lind 170	8 mal	lind 115	8 mal lind 140	9 mal lind 160	10 mal	lind 180	
3 mal	9 lind 27	8 mal lind 86	8 mal lind 102	8 mal lind 126	8 mal lind 150	8 mal lind 170	9 mal	lind 125	9 mal lind 145	10 mal lind 165	11 mal	lind 185	
3 mal	10 lind 30	9 mal lind 96	9 mal lind 120	9 mal lind 140	9 mal lind 160	9 mal lind 180	10 mal	lind 135	10 mal lind 155	11 mal lind 175	12 mal	lind 195	
		13	19	25	31	37			32	38			
4 mal	4 lind 15	2 mal lind 25	2 mal lind 38	2 mal lind 50	2 mal lind 62	2 mal lind 74	3 mal	lind 84	3 mal lind 96	3 mal lind 111	4 mal	lind 148	
4 mal	5 lind 18	3 mal lind 36	3 mal lind 57	3 mal lind 75	3 mal lind 87	3 mal lind 100	4 mal	lind 95	4 mal lind 124	5 mal lind 153	6 mal	lind 183	
4 mal	6 lind 21	4 mal lind 46	4 mal lind 76	4 mal lind 95	4 mal lind 115	4 mal lind 135	5 mal	lind 105	5 mal lind 135	6 mal lind 155	7 mal	lind 186	
4 mal	7 lind 24	5 mal lind 56	5 mal lind 85	5 mal lind 114	5 mal lind 136	5 mal lind 154	6 mal	lind 115	6 mal lind 145	7 mal lind 165	8 mal	lind 194	
4 mal	8 lind 28	6 mal lind 66	6 mal lind 95	6 mal lind 124	6 mal lind 146	6 mal lind 166	7 mal	lind 125	7 mal lind 155	8 mal lind 175	9 mal	lind 204	
4 mal	9 lind 32	7 mal lind 76	7 mal lind 104	7 mal lind 133	7 mal lind 152	7 mal lind 172	8 mal	lind 135	8 mal lind 165	9 mal lind 185	10 mal	lind 215	
4 mal	10 lind 36	8 mal lind 86	8 mal lind 113	8 mal lind 141	8 mal lind 160	8 mal lind 180	9 mal	lind 145	9 mal lind 175	10 mal lind 195	11 mal	lind 225	
4 mal	11 lind 40	9 mal lind 96	9 mal lind 125	9 mal lind 153	9 mal lind 171	9 mal lind 190	10 mal	lind 155	10 mal lind 185	11 mal lind 205	12 mal	lind 235	
		14	20	26	32	38			33	39			
5 mal	5 lind 23	9 mal lind 26	2 mal lind 48	2 mal lind 60	2 mal lind 64	2 mal lind 76	3 mal	lind 86	3 mal lind 98	3 mal lind 114	4 mal	lind 146	
5 mal	6 lind 26	10 mal lind 36	3 mal lind 57	3 mal lind 78	3 mal lind 90	3 mal lind 102	4 mal	lind 95	4 mal lind 118	5 mal lind 133	6 mal	lind 153	
5 mal	7 lind 29	11 mal lind 46	4 mal lind 62	4 mal lind 82	4 mal lind 94	4 mal lind 110	5 mal	lind 105	5 mal lind 126	6 mal lind 146	7 mal	lind 166	
5 mal	8 lind 32	12 mal lind 56	5 mal lind 70	5 mal lind 90	5 mal lind 108	5 mal lind 126	6 mal	lind 115	6 mal lind 135	7 mal lind 155	8 mal	lind 176	
5 mal	9 lind 35	13 mal lind 66	6 mal lind 84	6 mal lind 104	6 mal lind 124	6 mal lind 142	7 mal	lind 125	7 mal lind 142	8 mal lind 162	9 mal	lind 182	
5 mal	10 lind 39	14 mal lind 76	7 mal lind 98	7 mal lind 118	7 mal lind 138	7 mal lind 157	8 mal	lind 135	8 mal lind 155	9 mal lind 175	10 mal	lind 195	
		15	21	27	33	39			40				
6 mal	6 lind 26	2 mal lind 30	2 mal lind 42	2 mal lind 54	2 mal lind 66	2 mal lind 78	3 mal	lind 88	3 mal lind 100	3 mal lind 114	4 mal	lind 148	
6 mal	7 lind 29	3 mal lind 41	3 mal lind 53	3 mal lind 65	3 mal lind 77	3 mal lind 89	4 mal	lind 95	4 mal lind 118	5 mal lind 133	6 mal	lind 153	
6 mal	8 lind 32	4 mal lind 51	4 mal lind 63	4 mal lind 75	4 mal lind 87	4 mal lind 100	5 mal	lind 105	5 mal lind 126	6 mal lind 146	7 mal	lind 166	
6 mal	9 lind 35	5 mal lind 61	5 mal lind 73	5 mal lind 93	5 mal lind 105	5 mal lind 125	6 mal	lind 115	6 mal lind 135	7 mal lind 155	8 mal	lind 176	
6 mal	10 lind 38	6 mal lind 71	6 mal lind 83	6 mal lind 103	6 mal lind 123	6 mal lind 143	7 mal	lind 125	7 mal lind 145	8 mal lind 165	9 mal	lind 185	
6 mal	11 lind 41	7 mal lind 81	7 mal lind 93	7 mal lind 113	7 mal lind 133	7 mal lind 153	8 mal	lind 135	8 mal lind 155	9 mal lind 175	10 mal	lind 195	
		16	22	28	34	40			35				
7 mal	7 lind 29	2 mal lind 31	2 mal lind 43	2 mal lind 56	2 mal lind 68	2 mal lind 80	3 mal	lind 89	3 mal lind 101	3 mal lind 115	4 mal	lind 148	
7 mal	8 lind 32	3 mal lind 41	3 mal lind 53	3 mal lind 65	3 mal lind 77	3 mal lind 89	4 mal	lind 95	4 mal lind 117	5 mal lind 137	6 mal	lind 157	
7 mal	9 lind 35	4 mal lind 51	4 mal lind 63	4 mal lind 75	4 mal lind 87	4 mal lind 100	5 mal	lind 105	5 mal lind 127	6 mal lind 147	7 mal	lind 167	
7 mal	10 lind 38	5 mal lind 61	5 mal lind 73	5 mal lind 93	5 mal lind 105	5 mal lind 125	6 mal	lind 115	6 mal lind 135	7 mal lind 155	8 mal	lind 176	
7 mal	11 lind 41	6 mal lind 71	6 mal lind 83	6 mal lind 103	6 mal lind 123	6 mal lind 143	7 mal	lind 125	7 mal lind 145	8 mal lind 165	9 mal	lind 185	
7 mal	12 lind 44	7 mal lind 81	7 mal lind 93	7 mal lind 113	7 mal lind 133	7 mal lind 153	8 mal	lind 135	8 mal lind 155	9 mal lind 175	10 mal	lind 195	
		16 mal lind 21	1 mal lind 30	2 mal lind 31	2 mal lind 41	2 mal lind 51	2 mal lind 61	2 mal lind 71	3 mal lind 81	3 mal lind 91	3 mal lind 101	4 mal lind 106	
9 mal	9 lind 30	3 mal lind 40	3 mal lind 50	3 mal lind 60	3 mal lind 70	3 mal lind 80	4 mal lind 80	5 mal lind 90	5 mal lind 100	5 mal lind 110	6 mal lind 120	7 mal lind 130	
9 mal	10 lind 30	4 mal lind 49	4 mal lind 59	4 mal lind 69	4 mal lind 79	4 mal lind 89	5 mal lind 99	6 mal lind 109	6 mal lind 119	6 mal lind 129	7 mal lind 139	8 mal lind 149	
10 mal	10 lind 30	5 mal lind 59	5 mal lind 69	5 mal lind 79	5 mal lind 89	5 mal lind 99	6 mal lind 109	7 mal lind 119	7 mal lind 129	7 mal lind 139	8 mal lind 149	9 mal lind 159	
10 mal	11 lind 30	6 mal lind 69	6 mal lind 79	6 mal lind 89	6 mal lind 99	6 mal lind 109	7 mal lind 119	8 mal lind 129	8 mal lind 139	8 mal lind 149	9 mal lind 159	10 mal lind 169	

17 hatte damit immer Schierigkeiten

Вилли Марлоу, США
Willie Marlowe, USA

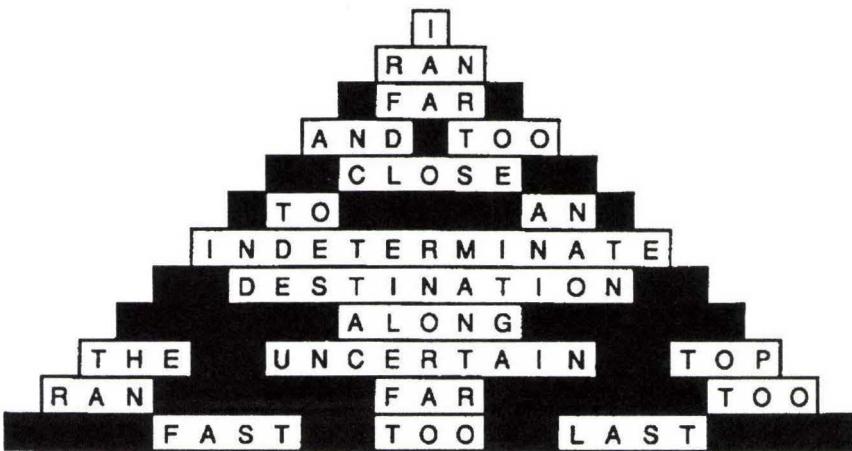
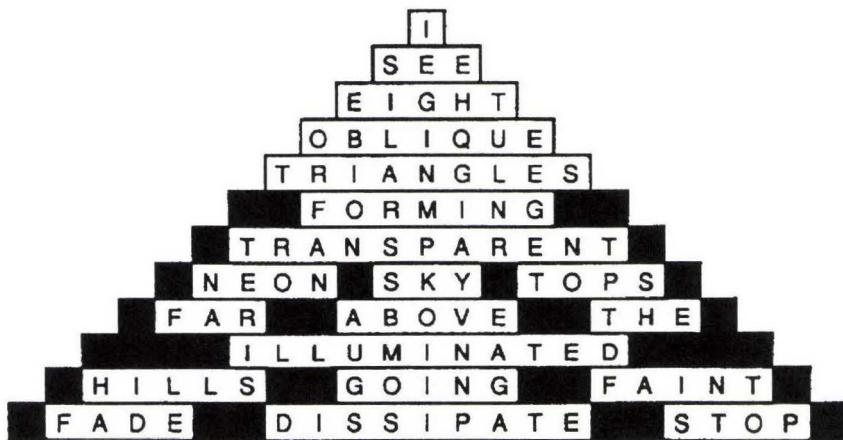
Мхудожник, поэт, организатор выставок. Профессор живописи и рисунка Sage JCA и Russell Sage E.D. (Олбани, NY). Автор двадцати шести персональных выставок в США и Германии, в том числе в Main Museum of Art (Шарлотт, NC, 1971 г.), Schenectady Museum (Шенектади, NY, 1975 г.), Brookside Museum (Саратога Спрингс, NY, 1977 г.), Hamm-Brickman Gallery (Олбани, NY, 1983 г.), Center Gallery at Capital Repertory Theatre (Олбани, NY, 1986 г.), The Old Forge Arts Center (Олд Форж, NY, 1989 г.), The Forum Gallery

(Гютерсло, 1992 г.), Albany Center Gallery (Олбани, NY, 1992 г.), The Albany Institute of History and Art (Олбани, NY, 1994 г.) и мн. др. Участник более двухсот национальных и региональных коллективных выставок в США. Куратор и соорганизатор более пятнадцати

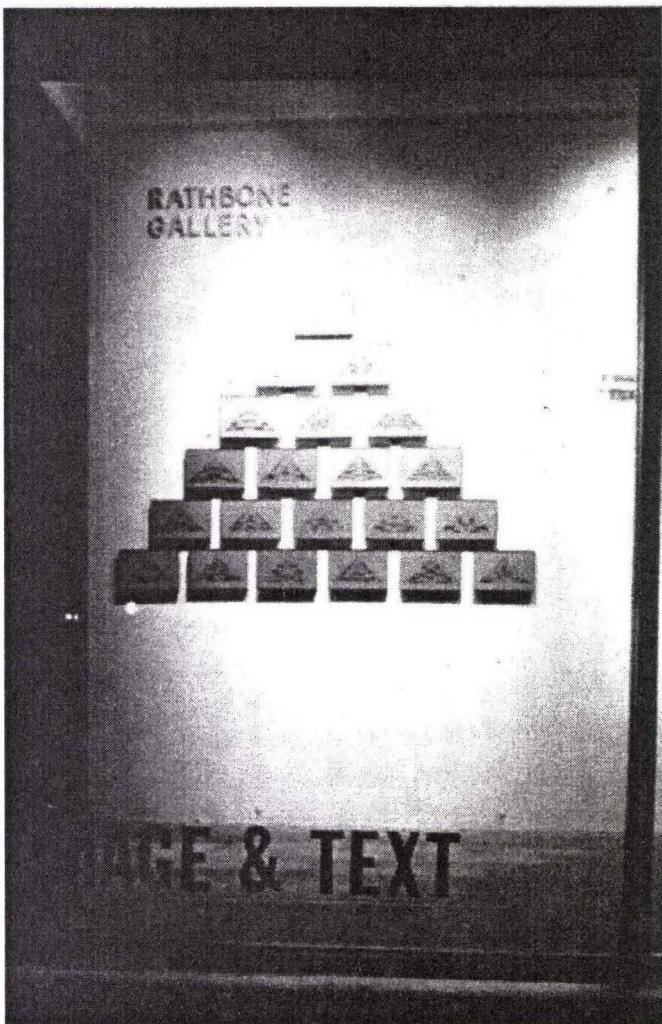
арт-проектов и выставок, включая: "Artists Choose Artists" (1993 г.), "In and Out of Bounds" (1989 г.), "Incantations: Totems, Fetishes, Charms" (1990 г.), "Alternative Expressions: Postcard projects by Four" (1995 г.) и др., а также четырнадцати мэйл-арт проектов, в том числе: "Post Impressions" (1986 г.), "Stamp Act" (1987 г.), "Pony Express" (1988 г.), "The Mail Box Blues" (1990 г.) и серии проектов "House I" - "House V". Чтение лекций по современному искусству в The College of Saint Rose (Олбани, NY, 1979 г.), Adirondack Community College (Гленс Фоллс, NY, 1985 г.), The Barrett Art Gallery (Ютика, NY, 1986 г.), а также краткий курс - в Бриджтауне (о. Барбадос). С 1970 года по сегодняшний день на преподавательской работе в различных учебных заведениях городов штата Нью-Йорк, в т.ч. The College of Saint Rose, Russell Sage College, Skidmore College, а также Sommerville College (Oxford University, 1992 г.). Работы хранятся в частных и государственных собраниях США и зарубежья, в том числе: The Albany Institute of History and Art, First Albany Corporation, Empire State Plaza, The State University of New York (Олбани, NY), The Maryland Department of Economic and Community Development (Балтимор, MD), North Carolina National Bank (Шарлотт, NC), The Greenville Museum of Art (Гринвилл, NC), The Budapest Gallery (Будапешт). Лауреат многочисленных наград и призов, в том числе Jurors' Award (New York State Museum, Олбани, 1988 г.), Lewis Swyer Memorial Award (1995 г.) и др. Многочисленные публикации в каталогах, журналах, альбомах и антологиях современного искусства. Живет и работает в Олбани (Нью-Йорк, США).

Willie Marlowe





I
I V Y
I M P E L
I N T W I N E
I N T R I C A C Y
I N O S C U L A T E D
I N T R O S P E C T I O N
X X X X X X X X X X X X X X
X X I N T R I C A C Y X X
X * * * * * * * * * * * *
X * I N T R I C A C Y * * X
X * * * * * * N * * * * * X
X * * * * * * O * * * * * X
X I V Y * * S * * I V Y X
X * * * * * * C * * * * * X
X I N O S C U L A T E D X
X * * * * * * L X X X X X X
X * I V Y * A * I V Y * X
X * I V Y * T * I V Y * X
X * I V Y * E * I V Y * X
X * * * * * * D * * * * * X
X * * * * * * X X X X X X X
X I N O S C U L A T E D X
X * * * * * * X X X X X X X
X * * * * * * I * * * * * X
X * I V Y * M * I V Y * X
X * I V Y * P * I V Y * X
X * I V Y * E * I V Y * X
X * * * * * * L * * * * * X
X I M P E L X I M P E L X
X * * * * * * X X X X X X X



Ziggurat. Визуально-поэтическая инсталляция.
1996 г., 21 работа.

Энзо Минарелли, Италия (р. 1951 г., Венеция, Италия)

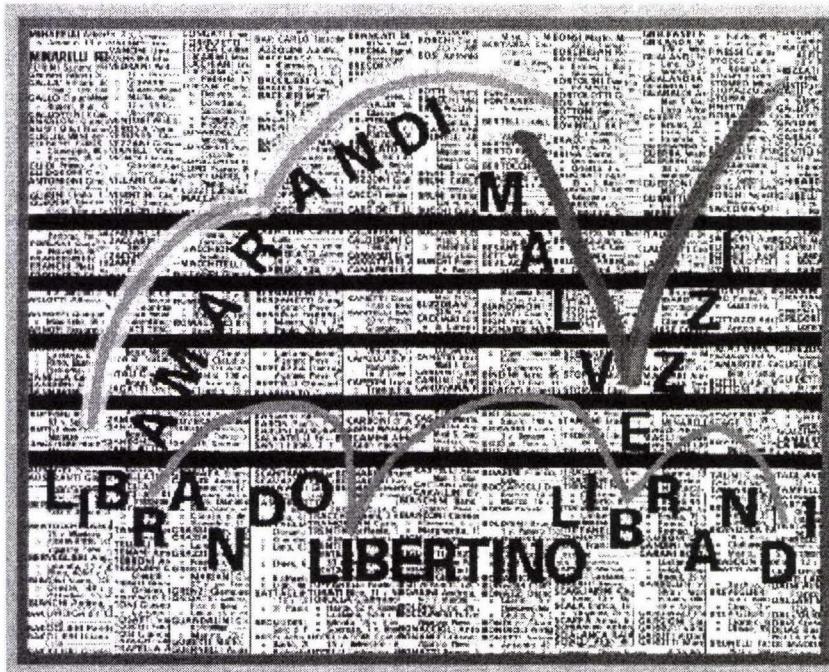
Enzo Minarelli, Italy

поэт, художник, видеоартист, издатель. Литературно-художественной деятельностью занимается с начала семидесятых годов. Автор более пятнадцати книг визуальной поэзии, среди которых: "Obscuritas Obscenitas" (Мулино ди Базано, 1979 г.), "Multipoiesie Melogrammatiche" (Мулино ди Базано, 1981 г.), "Commediarcom" (Наполи, 1983 г.), "El Poemamexico" (Мехико, 1988 г.), "Poemi Cognomi" (Рим, 1988 г.), "Meccanografie" (Удине, 1991 г.), "Poesie Doccaso" (Реджо-нель-Эмилия, 1993 г.) и др. В 1982 году организовал издательство "3 ViTre dischi di polipoesia", занимающееся популяризацией современной сонорной поэзии, в рамках которого выпустил более десятка сонорных антологий (формат LP), в том числе: "Voooxing Poooentre" (1982 г.), "Italia - Canada" (1987 г.), "Spagna - Italia - Messico" (1988 г.), "California - Italia" (1990 г.), "Italia - Ungheria" (1992 г.) и др., а также

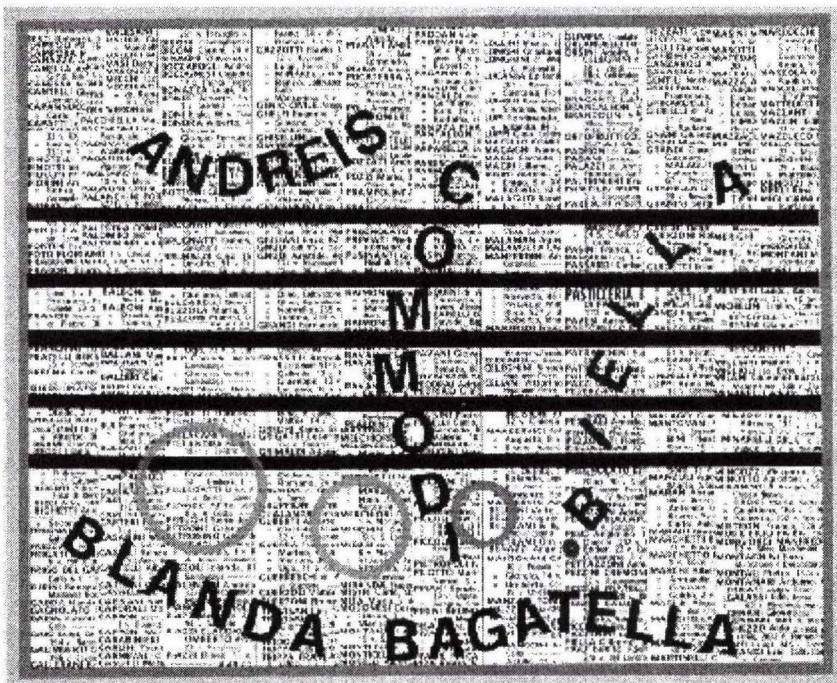
серию дисков: "Poesia sonora Storica", "Poesia sonora italiana", "Poesia sonora americana", "Poesia sonora francese" и мн. др. Организатор нескольких выставок-обзоров современной визуальной поэзии в Латинской Америке, в том числе "3 Bienal de Poesia Experimental Claustro de Sor Juana" (Мехико, 1990 г.). Автор большого количества выступлений на радио и телевидении Италии, Голландии, Испании, США и пр., более двух десятков персональных выставок аудио-, видеопоэзии в разных странах мира. Участник многочисленных фестивалей видеоарта, том числе в Турине, Амазоре, Локарно, Болонье, Калифорнии, Сан-Диего и т.д., а также организатор восьми коллективных выставок видеопоэзии, среди которых: "Videolento" (Рим - Милан - Феррара, 1988 г.), "Diletto e concetto della videopoesia" (Флоренция, 1988 г.), "Videopoesia internationale" (Кельн, 1989 г.), "Video writing" (совместно с Р. Костелянец, биеннале Поэзии, Александрия, 1990 г.) и других. В качестве приглашенного лектора и перформера выступал в San Francisco State University, University of California in Davies, San Jose State University, University California of San Diego, L'Universita Autonomia di Citta del Messico, Pontifica Universita Cattolica di San Paolo. Автор многочисленных публикаций в Италии и за рубежом. Живет и работает в Ченто (Италия).

Энзо Минарелли

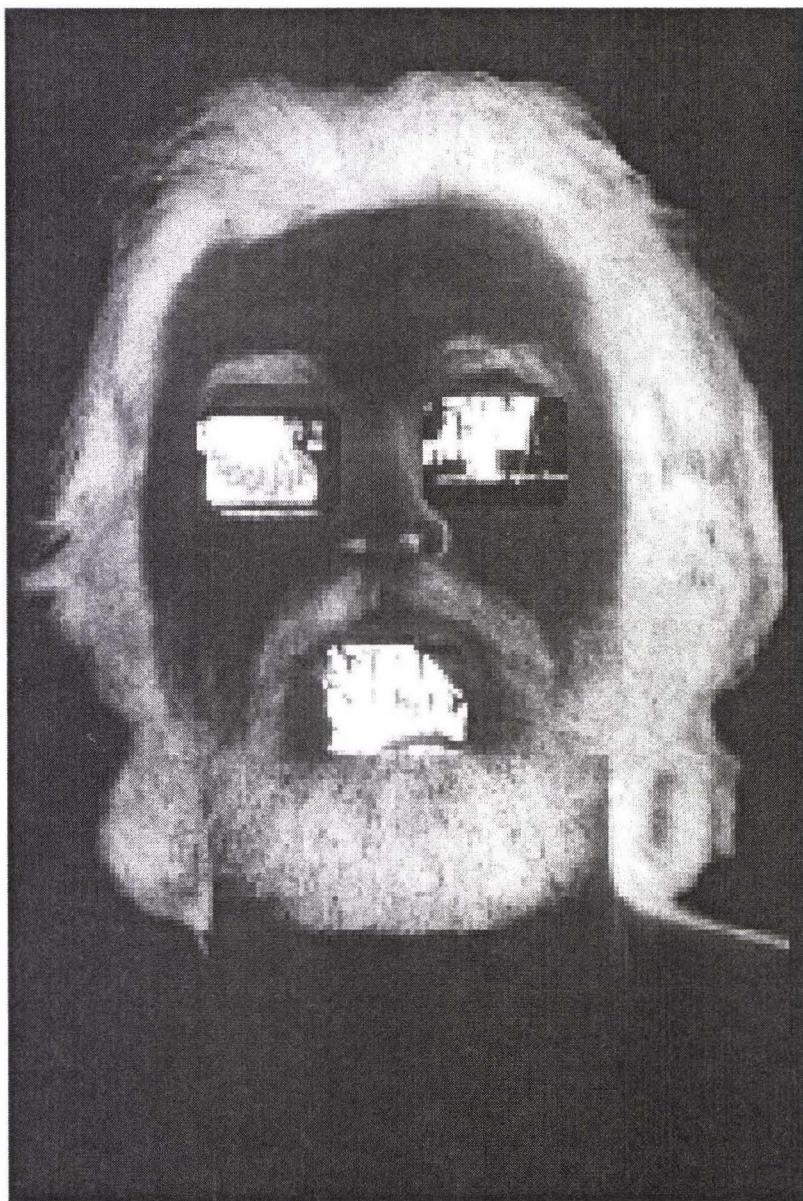




Поэмы фамилий. 1988 г.,
бумага, офсет. печать, цв. маркеры, 15x19



Поэмы фамилий. 1988 г.,
бумага, офсет. печать, цв. маркеры, 15x19



Страница. Видео-объектная поэма.

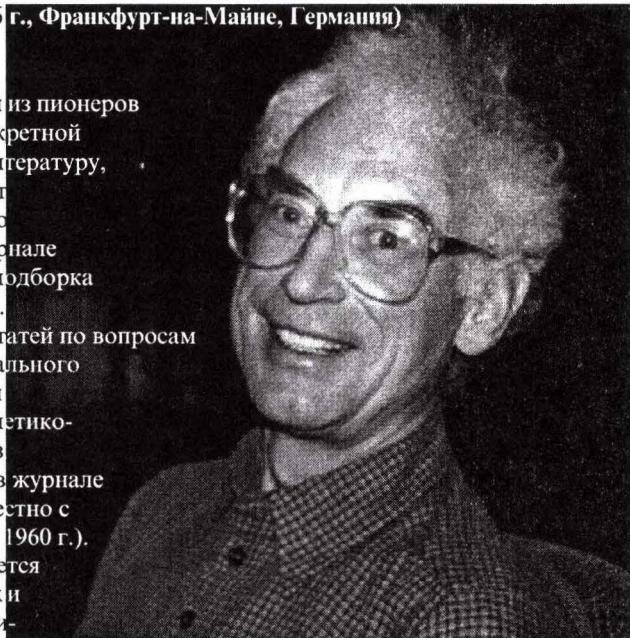
Проекция фотонегатива на экран с тремя видеомониторами, 380x200

Франц Мон, Германия (р. 1926 г., Франкфурт-на-Майне, Германия)
Franz Mon, Germany

поэт, художник, эссеист. Один из пионеров и классиков европейской конкретной поэзии. Изучал германскую литературу, историю и философию. Имеет докторскую степень. Первую публикацию осуществил в журнале "Meta". Первая поэтическая подборка 1959 года - "Artikulationen". Автор большого количества статей по вопросам теории и практики интермедиального искусства, перспектив развития вербальной, визуальной и фонетико-акустической поэзии. Одна из первых публикаций на тему - в журнале "Movens" (выпущенном совместно с В. Меллерер и М. де ла Мотт, 1960 г.). С середины 50-х годов занимается созданием оптико-конкретных и

коллажированных текстов и других произведений формальной литературы. Автор большого количества книг и публикаций в Германии и за рубежом, в том числе: "Sehgange" (1964 г.), "Lesebuch" (1967 г., 1972 г.), "Animal nur das alphabet gebrauchen" (1967 г.), "Herzzero" (1968 г.), "Texte über Texte" (1970 г.), "Fallen stellen" (1981 г.), "Es liegt noch naher" (1984 г.), "Nach Omega undsowieder" (1992 г.), "Gesammelte Texte" (3 т., 1994-96 г.г.) и др. Один из соавторов концепции выставки "Schrift und Bild" (Амстердам, Баден-Баден, 1963 г.). В 1963 году становится соорганизатором издательства "Tipos-Verlag" (до 1971 года). С 1963 - активный участник многочисленных международных выставок конкретной и визуальной поэзии в Германии и за рубежом. Автор инсталляции комнаты-текста "mortuarium fur zwei alphabete" на Венецианской биеннале 1970 года. В 1986 году под эгидой Франкфуртской Культурной Ассоциации провел свою ретроспективную выставку визуально-поэтических работ, объектов, инсталляций и публикаций. С начала 60-х годов занимается сонорно-поэтическим творчеством. Фонетические и радиопьесы, в том числе: "das gras wies wachst" (1969 г.), "bringen um zu kommen" (1971 г.), "wenn zum Beispiel nur einer in einem Raum ist" (1982 г.), "von den Fahrplanen braucht man nicht zu reden" (1996 г.) неоднократно исполнялись на ведущих радиоканалах Германии, Австрии, Франции. В 1993 году в России была выпущена книга Ф. Мона "Тексты и коллажи" ("Texte und Collagen") (Медиум, Москва). Живет и работает во Франкфурте-на-Майне (Германия).

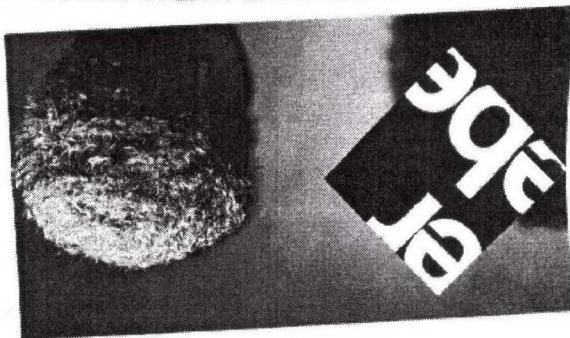
Франц Мон



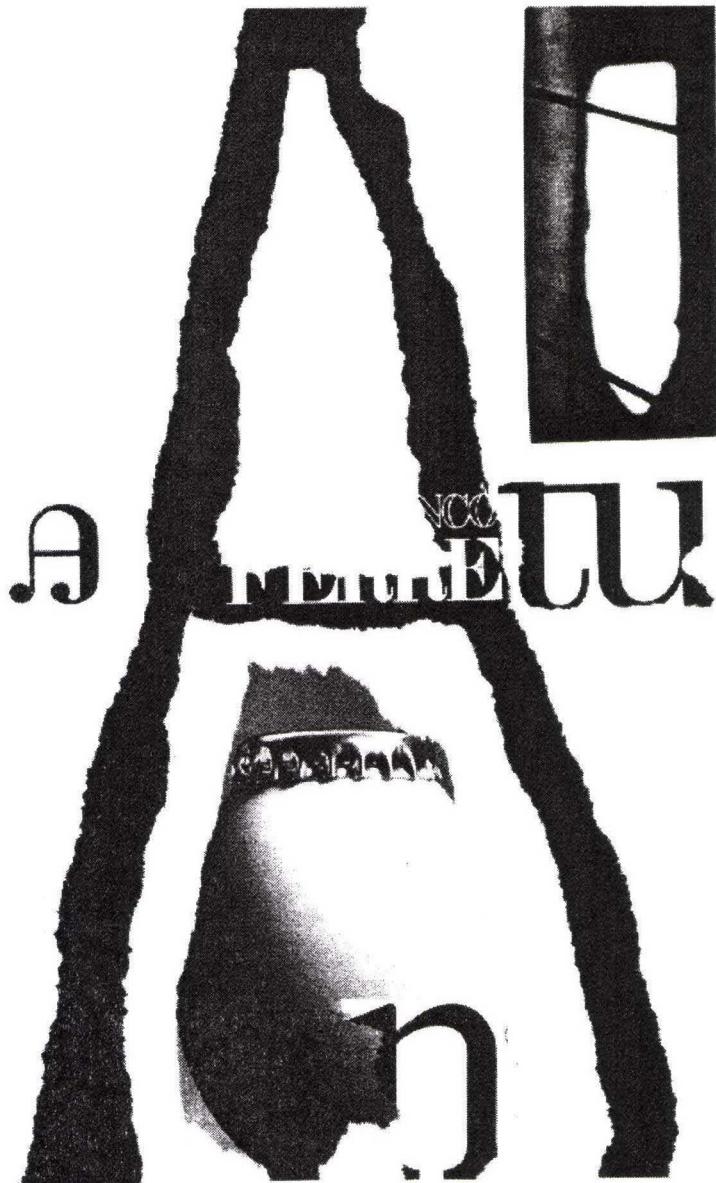


Пахарь из Бемена. 1995 г.,
бумага, коллаж, цв. лазерный ксерокс, 29,7x21

your eyes
closed.



Твои глаза закрылись. 1991 г.,
бумага, коллаж, цв. лазерный ксерокс, 29,7x21



Свободное падение. 1995 г.,
бумага, коллаж, цв. лазерный ксерокс, 29,7x21

**Андрей Монастырский, Россия (Андрей Сумин, р. 1949 г.,
п. Петсамо, Мурманская обл., Россия)**

Andrei Monastyrskij, Russia

поэт, художник, перформер. Литературно-художественной деятельностью занимается с середины 70-х годов. В 1976-89 г.г. принимал участие в акциях перформ-группы "Коллективные действия" (Москва). Автор-составитель (с 1980-89 г.г.) пяти томов документации "Поездки за город" (КД), в 1981 г. редакция и составление первого выпуска Московского Архива Нового Искусства (МАНИ), в 1986-90-х - редакция и составление пяти сборников МАНИ (1-4 при участии И. Бакштейна, 5 - при участии С. Хенсген). Персональные выставки: "Особенные истории" (совместно с К. Аткинсоном, Москва, 1990 г.), "Ситуация искусства в Загородном музее МАНИ" (Московск. обл., 1991 г.),

"Окрестности галереи
"Риджина Арт"
(Москва, 1991 г.).

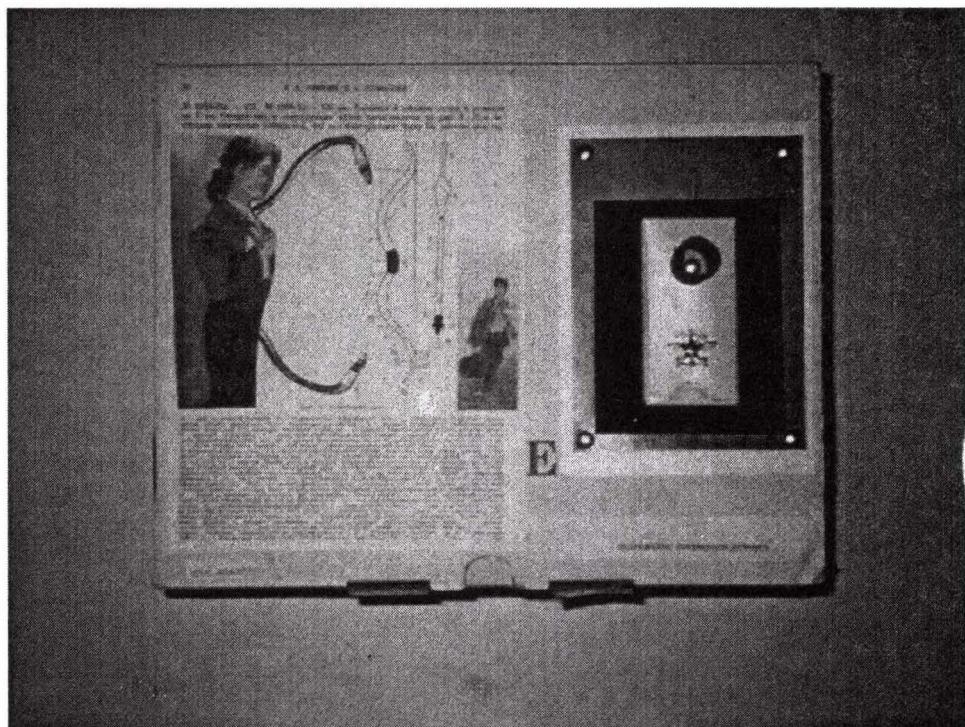
"Unterschriften" (Берлин, 1991 г.), "Graphics and Installations" (совместно с П. Пепперштейном, Кельн, 1995 г.), "Ветка" (Москва, 1996 г.). С 1975 года - участник более пятидесяти коллективных выставок в России и за рубежом, в том числе: "Le nuova arte Sovietica" (Венецианская биеннале, 1977 г.), "Nonconformists. Contemporary Commentary from the Soviet Union" (Мэриленд, 1980 г.), "Nouvelles Tendances de l'Art Russie Non-Officiel. 1970-1980" (Эланкур, 1981 г.), "Russian New Wave" (Нью-Йорк, 1981-82 г.г.), "Russian Samizdat Art" (Нью-Йорк - Рочестер - Вестчестер - Вашингтон - Ванкувер - Ричмонд - Сиэтл - Питсбург - Лос-Анжелес, 1982-84 г.г.), "Ich lebe - ich sehe" (Берн, 1988 г.), "ICKUNSTBO.1.ДААД-КЛАВА" (Берлин, 1988 г.), "Дорогое искусство" (Москва, 1989 г.), "Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism" (Такома - Бостон - Де Муанес, 1990-91 г.г.), "MANI Museum..." (Франкфурт-на-Майне, 1991 г.), "Sowjetische Kunst um 1990" (Дюссельдорф - Иерусалим - Москва, 1991-92 г.г.), "Passage de oriente" (Венецианская биеннале, 1993 г.) и мн. мн. других. Автор литературно-художественных и экспериментально-поэтических публикаций, а также статей, бесед и обзоров по современному искусству в журналах, альманахах, каталогах, книгах, в т.ч.: "А - Я" (1981-85 г.г.), "Akzente" (1982 г.), "Kulturpalast" (1984 г.), "Moskau" (1987 г.), "Flash Art" (1989 г.), "Искусство" (1989 г.), "Schreibheft" (1990-93 г.г.), "Gruppa" (1991 г.), "Пастор" (1992 г.), "Место Печати" (1994 г.), "Художественный журнал" (1995-96 г.г.) и т.д. Живет и работает в Москве (Россия).



Андрей Монастырский
Andrei Monastyrskij



Без названия. 1995 г., цв. фотография, 18x27



Нирвана херувима. 1995 г., смешанная техника.

КАКОЙ БЫ ОТРЫВОК ИЗ СТАТЕЙ ШТОКГАУЗЕНА О
ВЕБЕРНЕ Я БЫ ЗДЕСЬ НИ ИСПОЛЬЗОВАЛ,
ВСЕ РАВНО ЭТО БЫЛА БЫ, КАК ГОВОРИТСЯ,
«НЕ ТА МУЗЫКА», «НЕ СОВСЕМ ТО», И Т.Д. ...

А. Монастырский

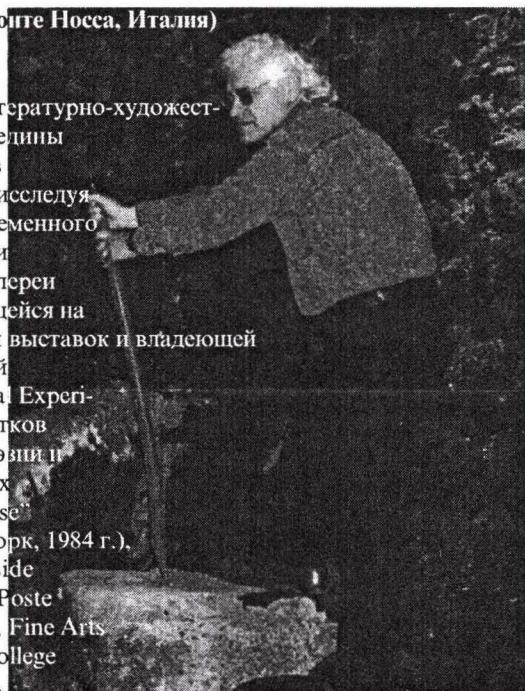
WHICHEVER EXCERPT FROM STOCKHAUSEN'S ESSAYS
ABOUT WEBERN SHOULD I USE HERE, ANYWAY IT
WOULD BE AS THEY SAY 'THE WRONG TUNE',
'NOT EXACTLY THAT' AND SO ON ...

A. Monastyrsky

Эмилио Моранди, Италия (р. 1940 г., Понте Носса, Италия)

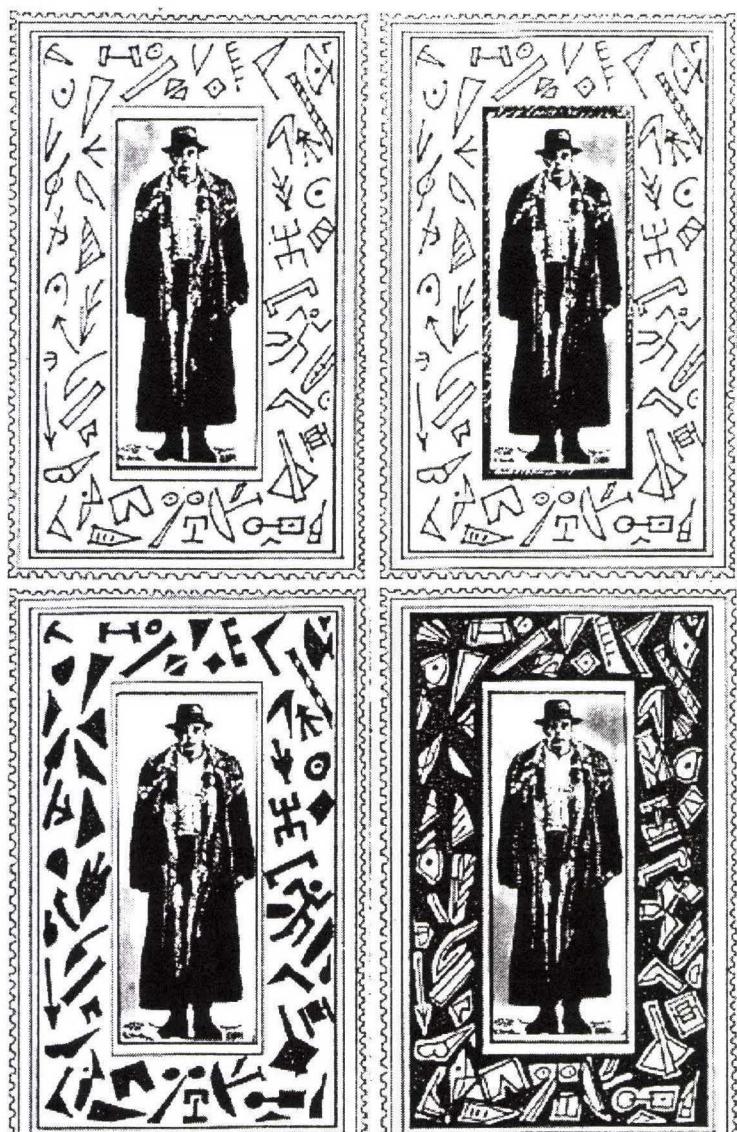
Emilio Morandi, Italy

поэт, инсталляционист, перформер. Литературно-художественной деятельностью занимается с середины шестидесятых годов. Входил в состав литературной группы "Plus / Plus", где исследуя коммуникационные возможности современного искусства, начал реализовывать свои первые перформ-проекты. Директор галереи "Artestudio" (Бергамо), специализирующейся на проведении различных сетевых акций и выставок и владеющей большим собранием международной экспериментальной поэзии V.E.C. (Visual Experimental Concrete). Автор более трех десятков персональных выставок визуальной поэзии и сетевых искусств, в том числе в галереях "Mouffe" (Париж, 1974 г.), "Vallombreuse" (Милан, 1975 г.), "Del'Occhio" (Нью-Йорк, 1984 г.), "Atelje Ars" (Белград, 1987 г.), "Riverside Studio" (Лондон, 1992 г.), Musee De La Poste¹ (Париж, 1993 г.), Fine Arts Dep. Kwantlen College (Суррей, 1993 г.).



Metropolitan Art Museum (Токио, 1995 г.) и др. Участник многочисленных фестивалей современной экспериментальной поэзии с различными визуальными и перформ-программами, в том числе выступления на: "Perfomedia" (Бергамо, 1990 г.), "Frontiers" (Амстердам, 1990 г.), "AVE" (Арнем, 1990 г.), "Alte Manovre" (Гютерсле, 1991 г.), "World Poetry" (1993 г.) и мн. др. Участник более четырехсот коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии, мэйл-арт проектов, среди них: "Expo Art" (Базель, 1976 г.), "Inter Dada Festival" (Сан-Франциско, 1984 г.), "Biennale Kunstverein und Kunsthaus" (Гамбург, 1985 г.), "Halle K 18" (Кассель, 1986 г.), "Triennial International Mucsarnok Palace Exhibition" (Будапешт, 1987 г.), "III International Biennial of Visual / Experimental / Alternative Poetry" (Мехико, 1990 г.), "International Triennial of patterns" (Будапешт, 1991 г.), "IV Bienal International of Visual Poetry" (Мадрид, 1992 г.) и т.д. Участник нескольких фестивалей видеоарта (секция акционных фильмов), в том числе: "Rassegne Video-Art International" (1983 г.), "Video-Expedition in the Performance-World" (1995 г.) и др. Совместно с японской перформ-группой, возглавляемой Ш. Шимамото ("ex-Gutai") принимал участие на Венецианской биеннале 1993 года. Автор многочисленных визуально-поэтических публикаций в журналах, каталогах, альманахах, книгах и антологиях современного искусства в Италии и за рубежом. Живет и работает в Бергамо (Италия).

Emilio Morandi
Эмилио Моранди



HOMAGE TO JOSEPH BEUYS

Посвящение Йозефу Бойсу. 1995 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, цв. маркеры, 28,5x20,3



Без названия. 1994 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, цв. маркеры, 21,3x15,2



BY EMILIO MORANDI PONTE AMSA - BERGAMO - ITALY

tiny tiny

Посвящение Роберту Рефельдту. 1995 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, цв. маркеры, 30,1x21,4

Клод Мэйяр, Франция (р. 1937 г., Париж, Франция)

Claude Maillard, France

M поэт, художник, прозаик, эссеист. Литературной деятельностью начала заниматься, работая в качестве врача в Африке, затем Западной Индии, Франции. В 1976 году получила научную степень доктора филологии. Автор шестнадцати книг поэзии, прозы, эссе, в том числе: "La Dissection" (Ed. Flammarion, 1967 г.), "Sex Controle" (Ed. Presses du Temps Present, 1970 г.), "Avortement, Les Pieces du Dossier" (Collection Reponses, Ed. Laffont, 1974 г.), "L'oiseau de Bel-Air" (Ed. Stock, 1977 г.), "Les epaves" (Ed. Paul Vermont, 1979 г.), "Daoud" (Ed. La Table Rase, 1982 г.), "Masques d'ecrit. Le theatre de l'ecriture" (Ed. Traversiere, 1987 г.), "Frenesie a Sainte Anne I. - Les Jardins" (Ed.

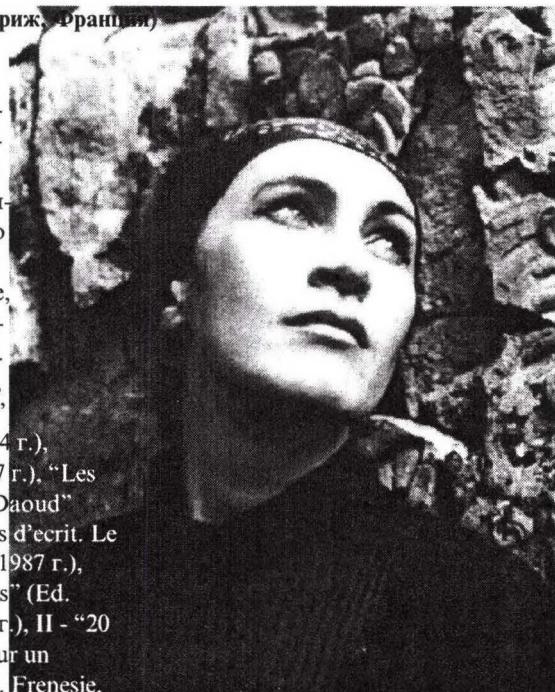
Frenesie, 1988 г.), II - "20

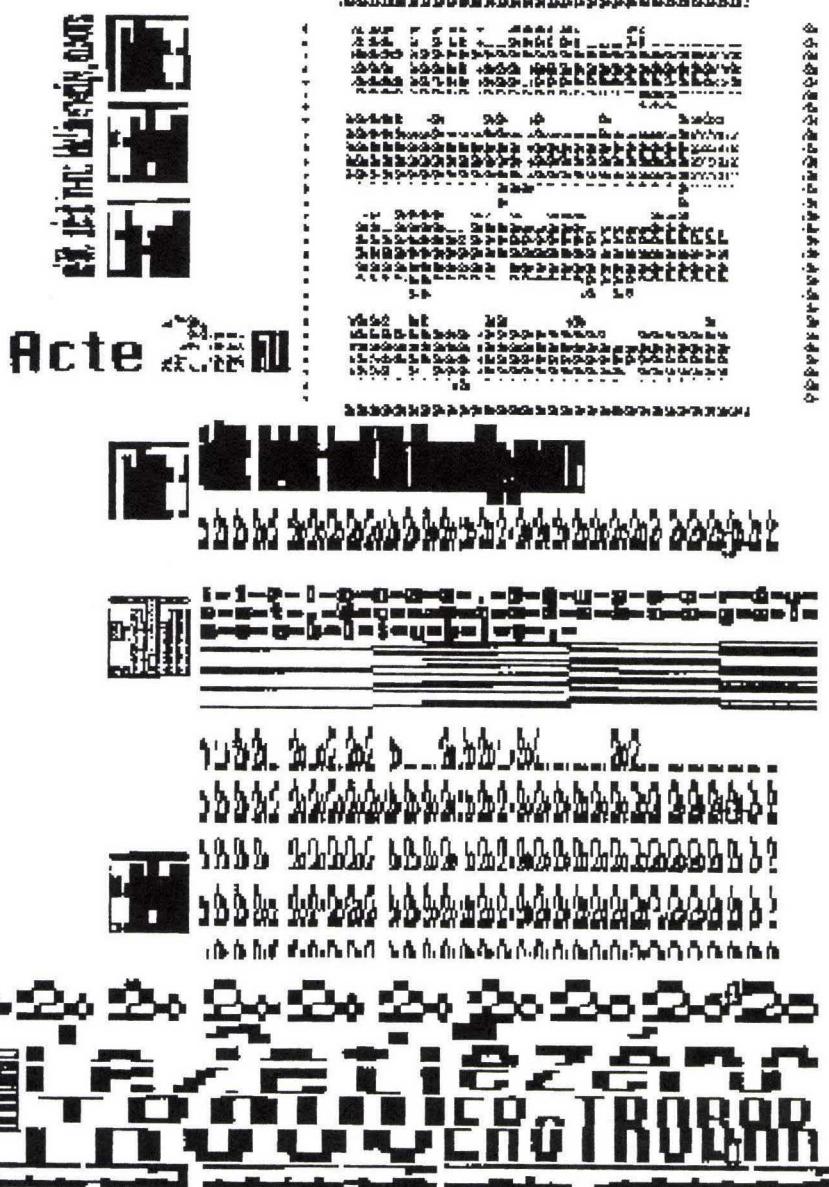
Seminaires Pour un

Fantome" (Ed. Frenesie,

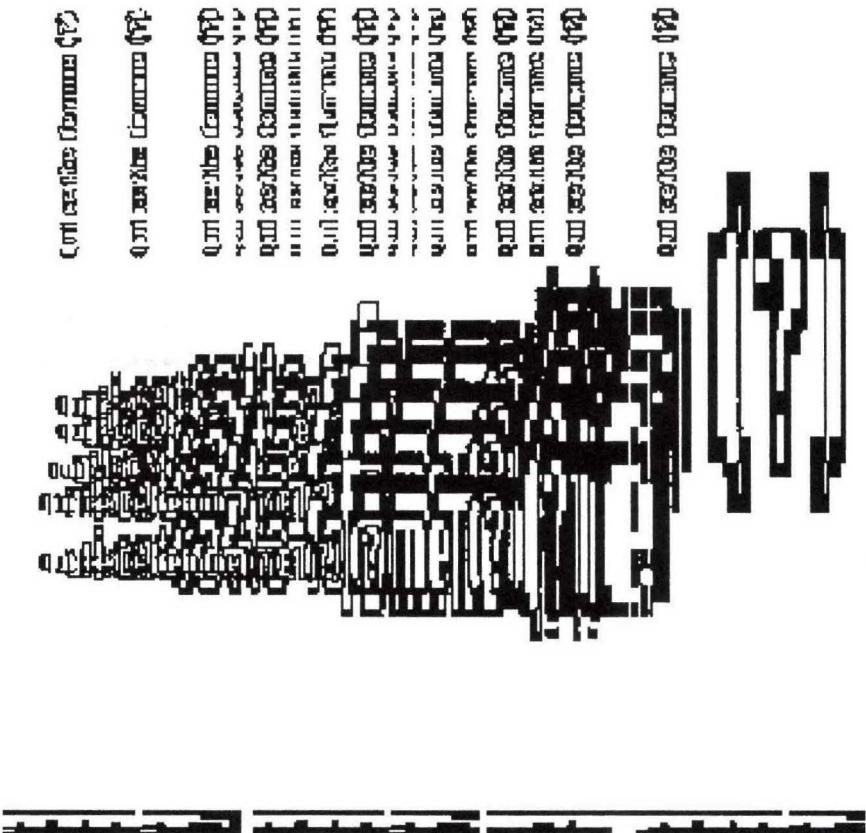
1991 г.), III - "Folie Babel" (Ed. Philippe Olivier, 1990 г.), "Le Scribe" (Ed. Frenesie, 1996 г.) и др. С 1981 года активно занимается компьютерной поэзией. Электронные разработки представлены в книгах "Matiere de Vertige" (презентация и экспонирование портфолио в Центре им. Ж. Помпиду, 1985 г.), "In London, matiere de vertige" (часть опубликована "Doc(k)s" в 1986 году), "Dressage Informatiques" (совместно с Т. Пап, № 1 - 8, 1991 г.) и многих других. Автор пяти аудиоальбомов сонорной поэзии, в том числе: "Mnesis, Sur l'Ecoute de Ter, Matiere de Vertige" (Ed. Artalect, 1983 г.), "Ourlure" (совместно с Т. Пап, там же, 1992 г.), "Sat. L. Robot" (Ed. Artalect, 1994 г.) и других. В 1976 году экспериментально-поэтический фильм "Le Participe Absent" (35 мин.), автором которого была Клод Мэйяр, получил Первый Приз Национального Центра Кинематографии (Париж). Многолетний участник многочисленных фестивалей, форумов и коллоквиумов современной поэзии во Франции и за рубежом, в том числе "Polyphonix" (1982, 1984, 1987 годы), Revue-Parle "Mnesia" (Центр им. Ж. Помпиду, 1983 г.), "Rencontres Internationales de Poesie Contemporaine" (Тулуса, 1987 г., Марсель, 1991 г., Тараскон, 1990 г.) и мн. др. Автор 10 персональных выставок в различных странах и большого количества персональных и коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии во Франции и за рубежом. Живет и работает в Париже (Франция).

Claude Maillard
Клод Мэйяр

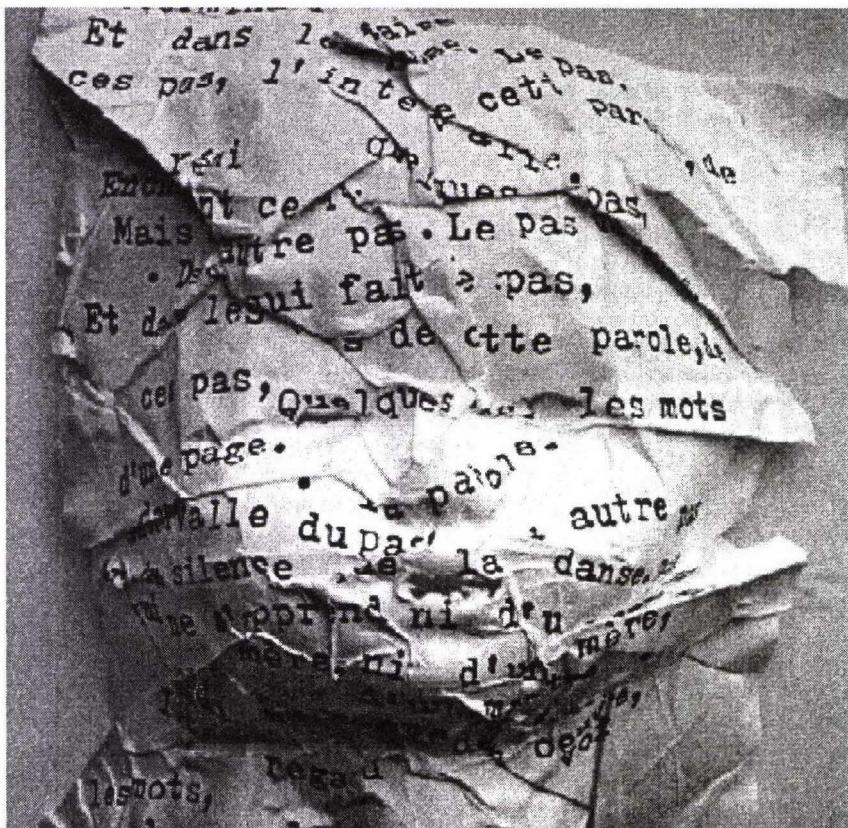




Акт 20. Компьютерная поэма. 1993 г.,
бумага, лазерный принтер, 29,7x21



Головокружительные машины в сценах и актах. Компьютерная пьеса. Фрагмент.
1993 г., бумага, лазерный принтер, 29,7x21



Без названия. Объектная поэма.
Форма, папье-маше, струйный принтер.

Поль Наги, Франция (р. 1934 г., Шальготарьян, Венгрия)

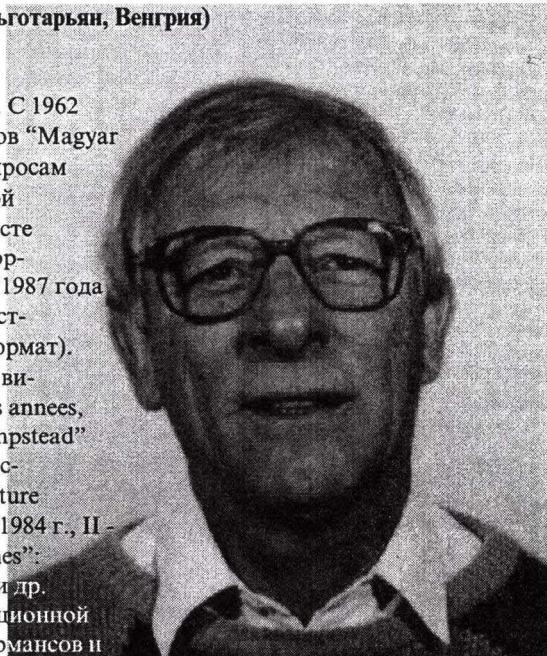
Pal Nagy, France

Н поэт, прозаик, переводчик, типограф. С 1962 года - соиздатель и один из редакторов "Magyar Muhely", журнала, посвященного вопросам теории и практики экспериментальной и визуальной поэзии. В 1972 году вместе со своими французскими коллегами организовал издательство "d'atelier". С 1987 года наладил выпуск литературно-художественного обозрения "p'ART" (видеоформат). Автор более десяти книг прозы, эссе, визуальной поэзии, среди них: "Longues années, espoir" (1964 г.), "Les faineants de Hampstead" (на венгерском языке в 1968, французском - в 1969 году), "Modernite - litterature artuelle" (1978 г.), "Journal in-time I" (1984 г., II - 1994 г.), "Points de repere "postmodernes": Lyotard, Habermas, Derrida" (1993 г.) и др.

Автор шестнадцати видеообзоров акционной

поэзии, перформансов и сонорных выступлений, в том числе: "Securitexte" (1980 г.), "Le Trou Noir" (1984 г.), "p'ART" (no.1 / 1987 г.), "Anatomie d'une voyelle" (1989 г.), "Scudes" (1991 г.), "Autodafe" (совместно с Б. Монтель, 1995 г.), "Autodafe 2" (совместно с Б. Монтель, 1996 г.) и др. Автор серии сонорных поэм, в том числе: "Lictime du devoir" (1982 г.), "Alfa! Alfa!" (1987 г.) и многих других. С 1978 года с перформ-программами выступает на фестивалях экспериментальной поэзии, коллоквиумах, форумах, в том числе на "Polyphonix" (1982-94 г.г.), "Rencontres Internationales de Poesie Contemporaine" (1985 г.), "Rencontre Internationale d'Atelier Hongrois" (1981- 87 г.г.), а также международных фестивалях современной поэзии в Париже, Билефельде, Милане, Будапеште, Тулусе, Праге, Вильнюсе, Сан-Паулу и пр. С 1982 года - многократное участие в различных проектах, проводимых Центром им. Ж. Помпиду (Париж). С 1977 года участник многочисленных коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии во Франции, Германии, Голландии, Италии, Мексике, Бразилии и многих других странах. Некоторые выставки 90-х годов: "Art of Today" (Будапешт, 1990 г.), "Intouchable" ("Hommage a Rimbaud", Марсель, 1991 г.), "100% Recycle Art Exhibition" (Мацуяма, 1992 г.), "Exposition Int. de Poesie Visuelle" (Кестхей, 1995 г.), "International mini-print Triennial" (Токио, 1995 г.) и др. Многочисленные публикации во Франции, Венгрии и за рубежом. С 1956 года живет и работает в Париже (Франция).

Поль Наги

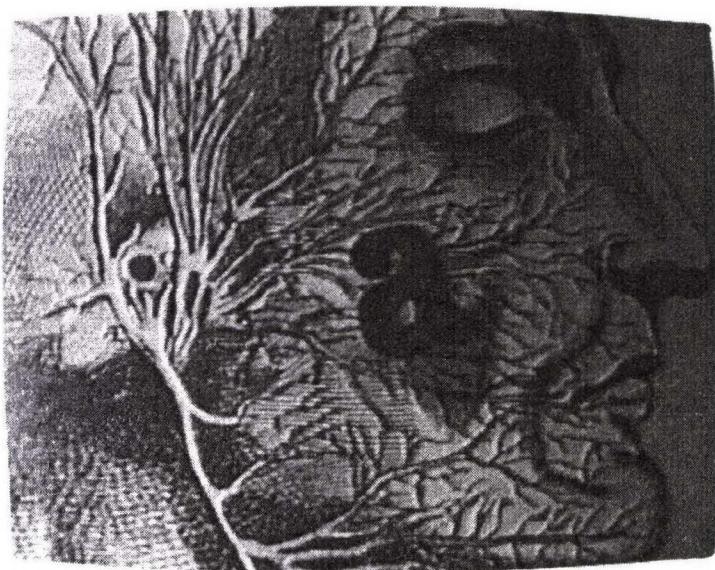
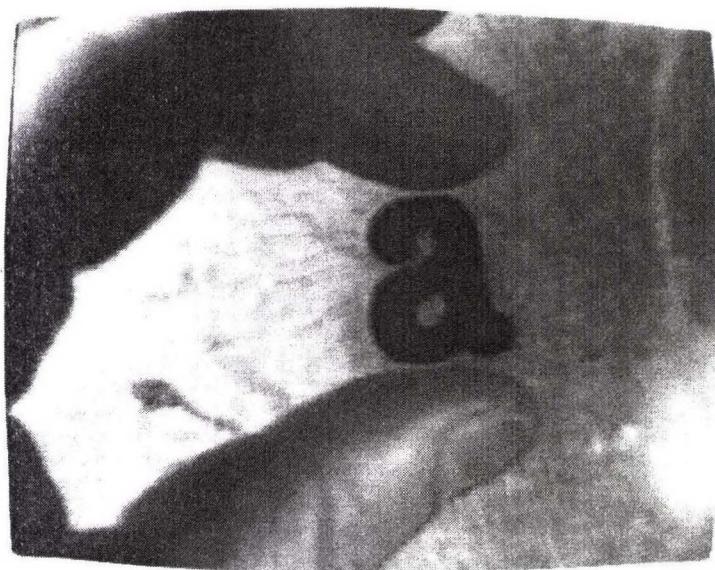




Критский диск. Версия "A". 1997 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Критский диск. Версия "В". 1997 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Анатомия гласности 1. Видеограмма.

Анатомия гласности 2. Видеограмма.

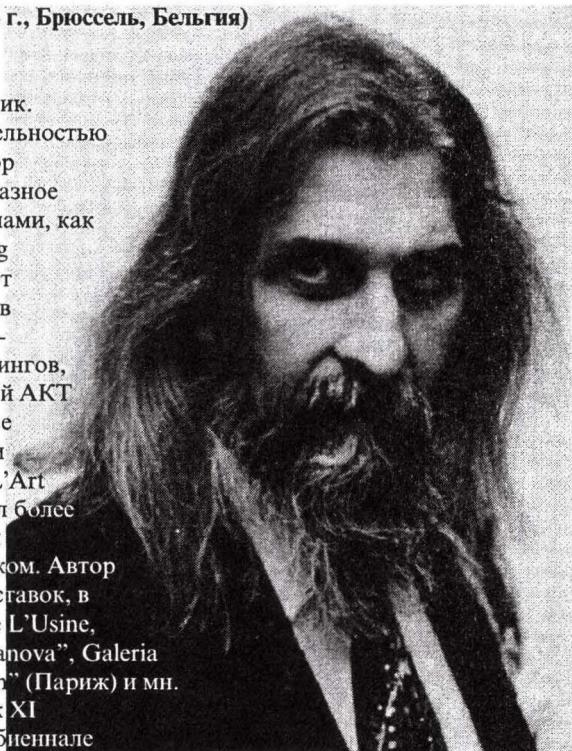
Художник НАТО, Франция (р. 1944 г., Брюссель, Бельгия)

Le Peintre NATO, France

II поэт-перформер, музыкант, художник.

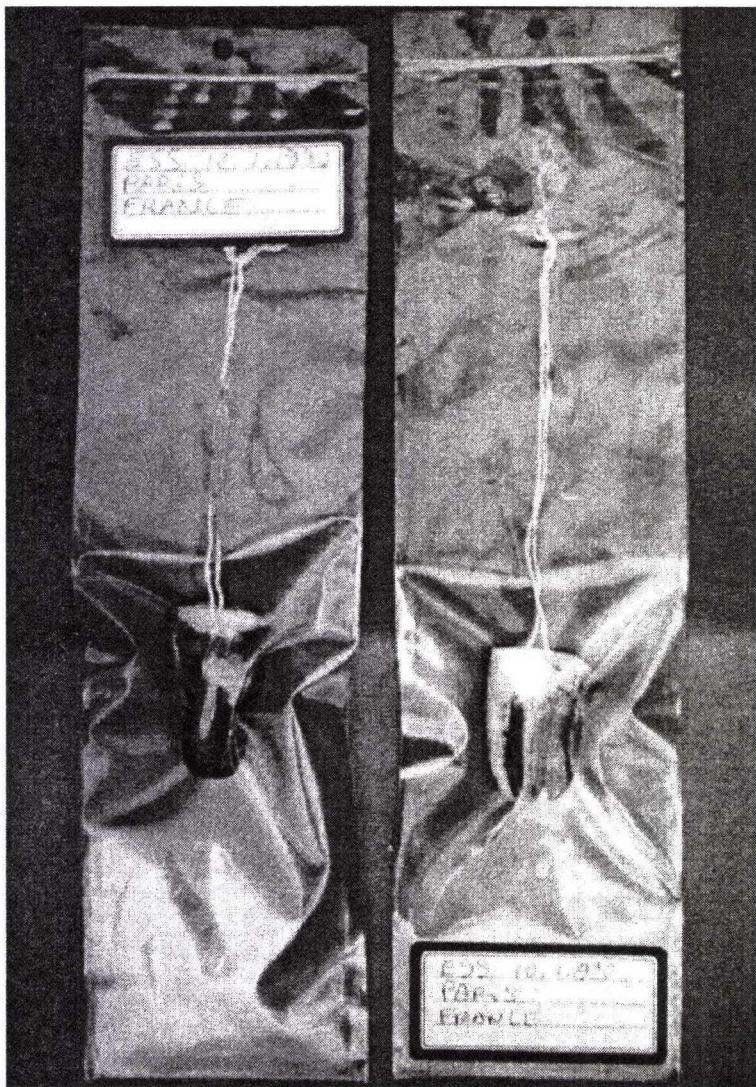
Литературно-художественной деятельностью занимается с 1963 года. Организатор фестиваля “Wolu City” (1965 г.), в разное время выступал с такими рок-группами, как “Les Boys”, “Long Fellows”, “Rolling Stones”, “Jelly Fish”, “Lady Pain”. От реализации музыкальных проектов перешел к проведению музыкально-поэтических перформансов, хеппенингов, инсталляционных проектов. Первый АКТ художника НАТО (в большинстве случаев - хеппенинг с обнаженными моделями) состоялся в 1967 году “L’Art Carte” (Брюссель). С тех пор провел более тысячи публичных перформансов и хеппенингов во Франции и за рубежом. Автор многочисленных персональных выставок, в

т.ч. в Galerie L’Usine, Galeria “Casanova”, Galeria “Jean Comion” (Париж) и мн. др. Участник XI Парижской биеннале



(1979 г.) и большого количества арт-фестивалей, в том числе “Europe against the Current” (Амстердам, 1989 г.). Осуществил около трехсот коллективных перформ-поэм, в т.ч. совместно с П. Кюстерманом (Германия), Э. Моранди, Д. Странда, Б. Капатти (Италия), а также серии хеппенингов с Ш. Шимамото (ex-Gutai), М. Ханда (Япония) и Ю.-Т. Эскола (Финляндия). Автор более пятисот публичных мастурбационных хеппенингов, в том числе с эякуляцией на бумагу (20 x 30 см.) - работы хранятся в частных и государственных коллекциях Франции и других стран, включая Национальный Музей современного искусства (Центр им. Ж. Помпиду, Париж), Музей современного искусства (Брюссель), Marcer Gallery (Monroe Community College, State University of New York) и др. Автор и организатор международных творческих встреч “Art et Absence D’Habits” (Париж, 1990 г., 1995 г.), посвященных радикальному перформансу и хеппенингу (участники из Франции, Италии, Бельгии, США, Канады, Чехословакии, Польши, России и др.) Автор более трех сотен публикаций в газетах, журналах, альбомах по искусству, более двухсот интервью для радио США, Франции, Японии, Бельгии и т.п. Большое количество аудио-видеозаписей, компактдиск “La Pressentiel du peintre NATO” (1995 г.). Автор более двадцати книг, в том числе: “TEXTEcREMENTAL”, “Axes Sensoriels”, “Happening”, “Trente - Muit Instants”, “Happening du peintre NATO” и других. Живет и работает в Париже (Франция).

Художник НАТО
Le Peintre NATO



Эсс. Объектная поэма.
Серия "TEXTEcreMENTAL". 1990 г.



Одиль. Объектная поэма.
Серия "TEXTEcreMENTAL". 1990 г.



Уличный хеппенинг “Поэзия в пути”.
Серия “Мгновения тридцати ночей”. 1991 г.,
Фото: D.15371.D.

Ры Никонова, Россия (Анна Александровна Тарпис, р. 1942 г., Ейск, Россия)
Rea Nikonova, Russia

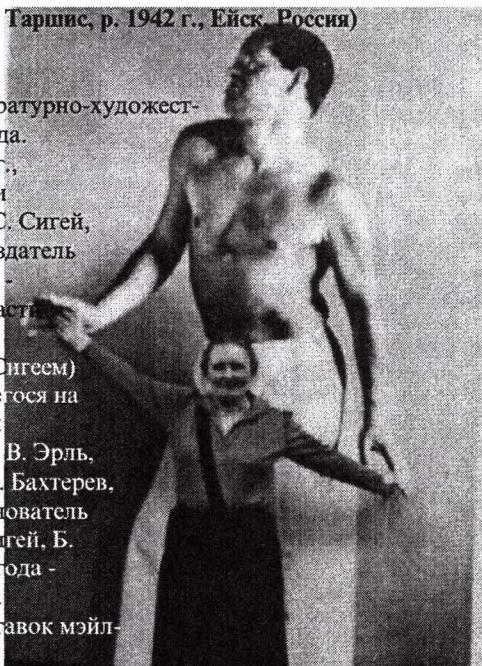
поэт, эссеист, художник, мэйл-артист. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1959 года. Основатель "Уктусской школы" (1965-77 г.г., Свердловск) - группы авангардных поэтов и художников (В. Дьяченко, Ф. Волосенков, С. Сигей, Е. Арбенев, В. Кикин и др.). С 1965 года - издатель рукописного журнала "Номер" (с 1968 года - совместно с С. Сигеем, 35 выпусков). В области визуальной поэзии работает с 1970 года. С 1979 по 1986 год - издатель (совместно с С. Сигеем) журнала "Транспонанс", специализирующегося на вопросах теории и практики визуальной и экспериментальной поэзии (среди авторов - В. Эрль, Г. Сапгир, А. Монастырский, Д. Пригов, И. Бахтерев, Б. Конструктор и мн. др., 36 выпусков). Основатель поэтической группы "Трансфуристы" (С. Сигей, Б. Конструктор, А. Ник, 1980-86 г.г.). С 1986 года - активный участник большого количества

международных выставок мэйл-

арта, визуальной и

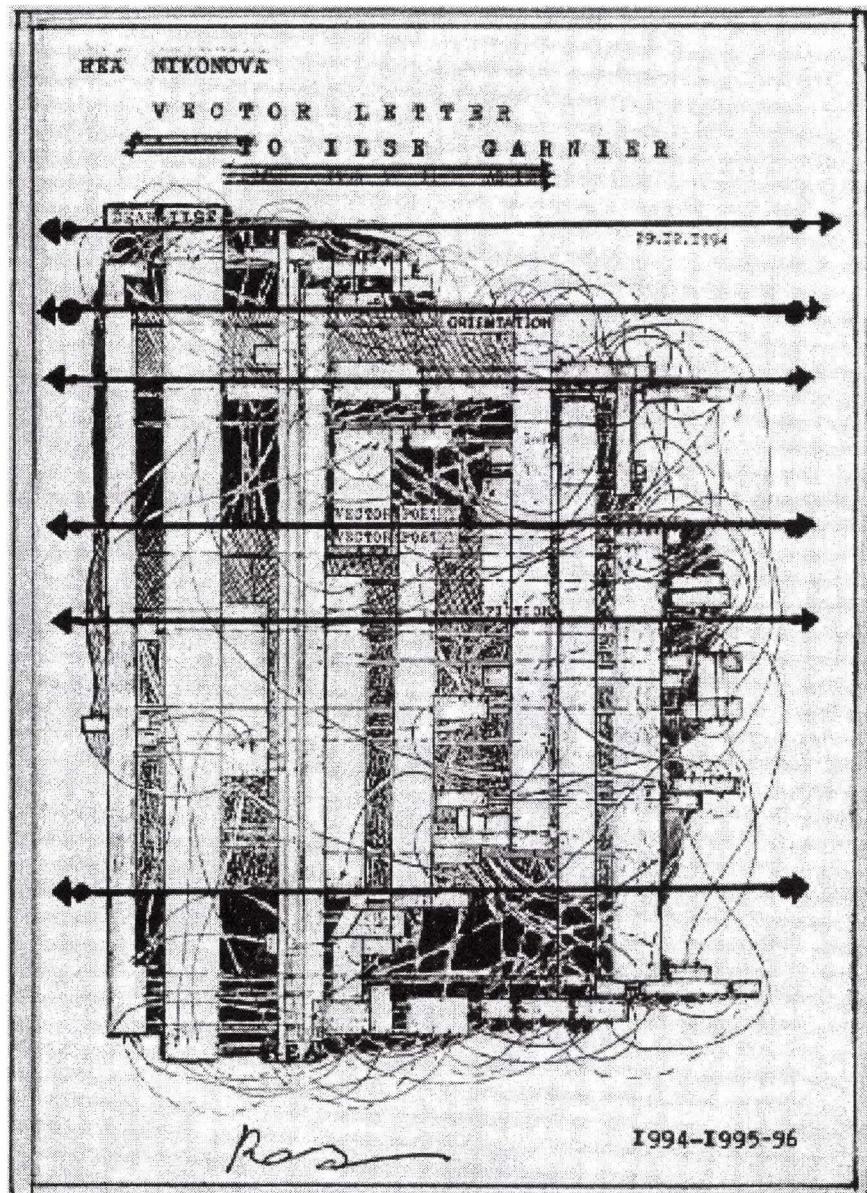
экспериментальной поэзии, рукodelьных книг, среди них: "Segunda Bienal Internacional de Poesia Visual" (Мехико, 1988 г.), "I International exhibition of Visual Poetry" (Сан-Паулу, 1988 г.), "Transfutur: Visuelle Poesie aus Sowjetunion, Brasilien und deutschsprachigen Landern" (Кассель - Берлин, 1990 г.), "3rd International Visual Poetry Exhibition" (Мельбурн, 1993 г.), "International Visual Poetry Exhibition" (Порт-Филип, 1995 г.) и многих других. С 1991 года - издатель международного журнала визуальной поэзии и мэйл-арта "Дубль" (выпущено 6 номеров). Участник фестивалей современной поэзии в Смоленске (1991 г.), Киеве (1993 г.), Тамбове (1993 г.), а также Международных фестивалей сонорной поэзии "BobeoBi" (Берлин, 1994 г.), "Polyphonix" (Будапешт, 1994 г.). Автор многочисленных визуально-поэтических публикаций, эссе, книг и т.д. в различных странах мира, включая "Phonetic waves" (ASFi Edition, Канада, 1992 г.), "Architexturen" (Hibriden Verlag, Германия, 1994 г.), "Of Tonezharl" (Hexoxial Edition, США, 1993 г.), "Collaborative vector poems" (Can Edition, Россия, 1992 г.), "Gesture Poems" (Teraz Mowie, Германия, 1991 г.), "Zaum" (совместно с С. Сигеем, Das Frohliche Wohnzimmer, Австрия, 1990 г.), "Transponance transfuturism" (Experimentelle Texte, Германия, 1989 г.) и многих других. Опубликовала большое количество статей по вопросам мэйл-арта и визуальной поэзии в России, Англии, Бельгии, Швейцарии, Италии, Германии, Канаде и т.д. С 1985 года записала семь аудиоальбомов саунд-поэзии, среди них: "Транспонанс", "Тонежарль", "Экология паузы" и др. О творчестве поэта опубликовано большое количество статей в России и за рубежом. Ры Никонова живет и работает в Ейске (Россия).

Rea Nikonova
Ры Никонова

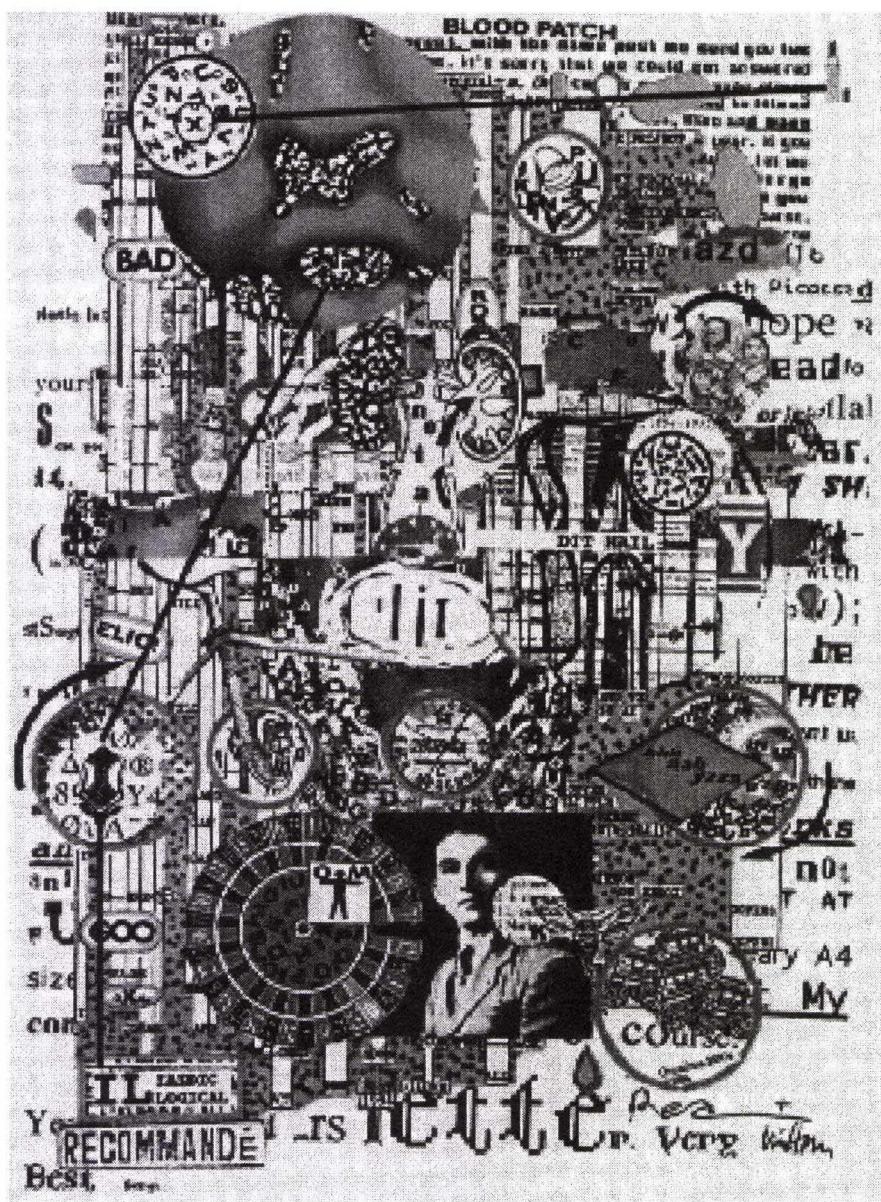




Беер-поэма. 1993-96 г.г.,
бумага, фломастер, карандаш, летрасет, ксерокс-коллаж, 24x17



Векторное письмо Ильзе Гарнье 1994-96 г.г.,
бумага, печатная машинка, тушь, 21,9x14,8



Iliazdic Zaumail. Коллаборационная поэма, совм. с В. Барони. 1994 г., смешанная техника, 21,1x14,8

**Могенс Отто Нильсен, Дания (р. 1945 г., Лолланн, Дания)
Mogens Otto Nielsen, Danmark**

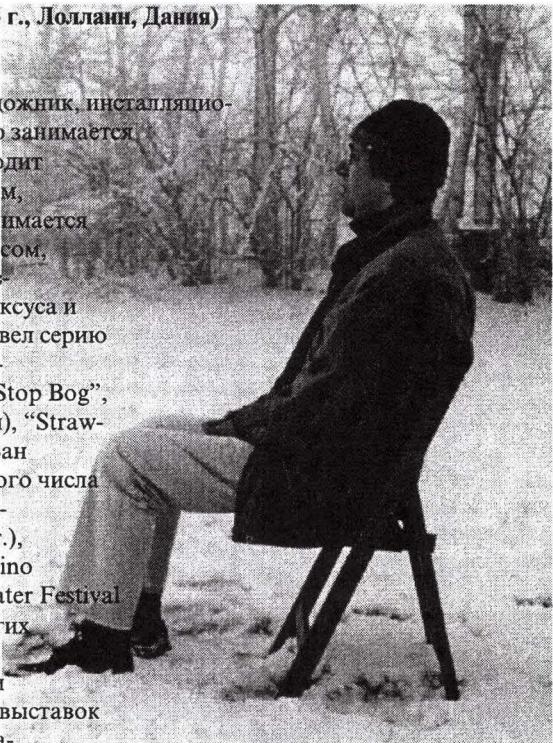
Н поэт, интермедиа- и мультимедиа-художник, инсталляционист. Художественной деятельностью занимается с 1964 года. В течение ряда лет проводит эксперименты с поэтическим объектом, работая со снегом и льдом, также занимается живописью, скульптурой, перформансом, звуком. В своих энвайронментах неизменно придерживается традиций флаксуса и дада. В конце семидесятых годов провел серию акций с запусками воздушных змеев-визуальных поэм: "Made in Japan", "Stop Bog", "Triangle" (совместно с Э. Нильсеном), "Strawberry fields for ever" (совместно с П. Ван Дийком). Активный участник большого числа различных арт-фестивалей, в том числе Dansk Miked Media Festival (1978 г.), International Film & Video Festival i Kino Hjallerup (1986 г.), Objekt og Dukketeater Festival

(1987 г.) и многих других. Автор более двадцати персональных выставок

в Дании, Герма-

нии, Голландии, Франции, Швеции и других странах, среди них - последних лет: "Palaet" (Galleri Set. Agnes, Роскилле, 1989 г.), "Overgarden" (Husets Galleri, Ольборг, 1990 г.), "Opdrift" (Kunstpavillon, Ольборг, 1992 г.), "Fuglenes huler" (Nordjyllands Kunstmuseum, Ольборг, 1992 г.) и др. Автор более трехсот акций и перформансов, персональных и коллективных, в том числе с К. Шмидт-Ольсеном, Х. Хэйвом, Х. Кристиансеном, А. де Вааль, Д. Хендриксом и многими другими. Художественные произведения хранятся в частных и государственных коллекциях, в частности: Statens Museum for Kunst (Кебенхавн), Nordjyllands Kunstmuseum (Ольборг), Aarhus Kunstmuseum, Vejle Kunstmuseum, Hjorring Kunstmuseum, Herning Kunstmuseum (Транегарден) и мн. др. О творчестве художника снято два телевизионных фильма (Galleri II, DR TV, 1991 г. и "Lost og Fast", TV-Alborg, 1992 г.). Участник более пятисот коллективных выставок в различных странах мира. Лауреат премий в области изобразительных искусств: 1^{ste} pramie i Skandinavisk plakatkonkurrence (1969 г.), Nordjydske Kunstnerlegat (1988 г.), Akademiradet og Kunstsersamfundets pramie for udstilling på Statens Museum for Kunst (1992 г.) и др. Живет и работает в Хяаллеруп (Дания).

Mogens Otto Nielsen
Могенс Отто Нильсен





75 ульев для цветов, пчел и других проходящих мимо.
Объектная поэма. 1996 г., смешанная техника.

75 ульев для цветов, пчел и других проходящих мимо.
Объектная поэма. Фрагмент. 1996 г., смешанная техника.



Искусство. Объектная поэма. 1995 г.,
смешанная техника.



Контроль атмосферы. Объектная поэма. 1995 г.,
смешанная техника.

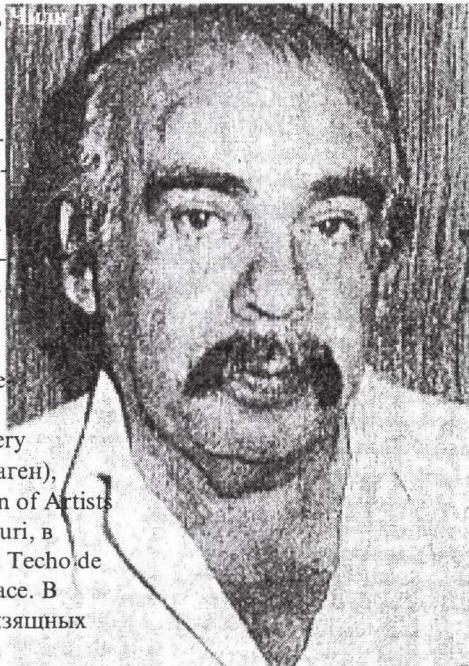
Дамасо Огас, Венесуэла (р. 1926 г., Сантьяго, ум. 1990 г., Баркисимето, Венесуэла)
Damaso Ogaz, Venezuela

поэт, художник. Одна из ключевых фигур латиноамериканской конкрет- и визуальной поэзии 60-70 г.г. В начале 60-х годов в Трухильо (Венесуэла) основал Американский музей современного искусства, в котором собрал уникальную коллекцию работ художников Латинской Америки, включая произведения Бастоса, Бальмеса, Смита, Мбедолы, Палео, Морено, Колменареса, Эспиносы и др. В середине 60-х годов много и плодотворно выставлялся в Saint Germain Gallery, Lambert Gallery (Париж), Rathje Copenhague Gallery (Копенгаген), принимал участие в II International Exposition of Artists of the Pacific (Токио), где получил приз Yomiuri, в Chilean-British Institute Gallery (Сантьяго), El Techo de la Ballena Gallery и Fine Arts Gallery в Каракасе. В

качестве профессора изящных искусств преподавал в

различных высших учебных заведениях Венесуэлы, в т.ч. в INCIBA (Национальный институт культуры и изящных искусств), основал Экспериментальную школу дизайна (Валера'). С 1975 года - редактор журналов "Cisoria Arte", "C(art)a", "Arte(f)actos", "Escrito", "EL Arte es Una", посвященных различным вопросам теории и практики визуальной и конкретной поэзии, неоднадцати, пост-флаксуса, мэйл-арта. Автор большого количества книг по теории современного искусства, визуальной поэзии, в том числе: "Triptico Pleamar" (1949 г.), "Tercera Elegia" (1953 г.), "La Ilave Maestra" (1958 г.), "Los Poderes" (1959 г.), "La Espada de Doble Filo" (1962 г.), "La Ballena y del numero ocho" (1970 г.), "La Cultura de Occidente" (1970 г.), "Paso atras" (1975 г.), "Cortado po la misma tijera" (1977 г.) и многих других. С середины семидесятых годов участвовал в международных проектах визуальной поэзии и мэйл-арта, активно вовлекая венесуэльских художников и поэтов в современный художественный процесс. В одной из европейских антологий визуальной поэзии (Бельгия) латиноамериканскую визуальную и конкретную поэзию представляли Дамасо Огас и Хулио Кортасар. Дамасо Огас скончался 14 марта 1990 года в Баркисимето (Венесуэла).

Дамасо Огас



no es precisamente un problema de irreverencia

DAMASO OGAS



• VAL ANI MAR

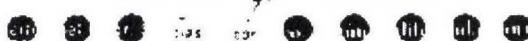


• EMA RIA ERI

1. Salta, salta,
salta, pequeña langosta



Las vecinas de insomnio que
pasarán por tu cuna



vel per tis vion

25. tea ta er oia

2. ¿Me solucionarás
mi complejo de Edipo?



Que festín para Dáncula



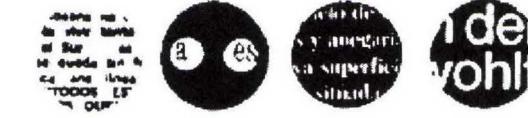
que de co le tor



em e m os m le



em e m os m le



3. Acabo de transformarme
ca iei s l o



SU IJO



el



Porque si se arrodilla

Es un problema de encogimiento irreverencial

• he du ade



• se desgarrará sonoramente



• se desgarrará sonoramente
frente a todo el mundo



• loz nro



Marginal Resistance | Dámaso Ogaz

C(ART)A № 21.

Un paso más y un breve suspenso
 Un paso por REGLAS de INSEGURIDAD dentro de este mund
 o que ha quedado clavado tras la puerta
 sumergido más allá del límite de lo audiBle
TRaSun Cristal Grueso
 tras un cielo anaranjado que desproporciona las hojas del pequeño jardín
 conflicto que se instala
 DESGARRAMIENTO
 Escisión en el tablero de las anotaciones nocturnas
 en esa hora de la noche en que se ha caído ya en la otra noche y se cesa un saltador o saltimpié sobre el trampolín

DAMASO OGAS

Юрген О. Ольбрих, Германия (р. 1955 г., Билефельд, Германия)

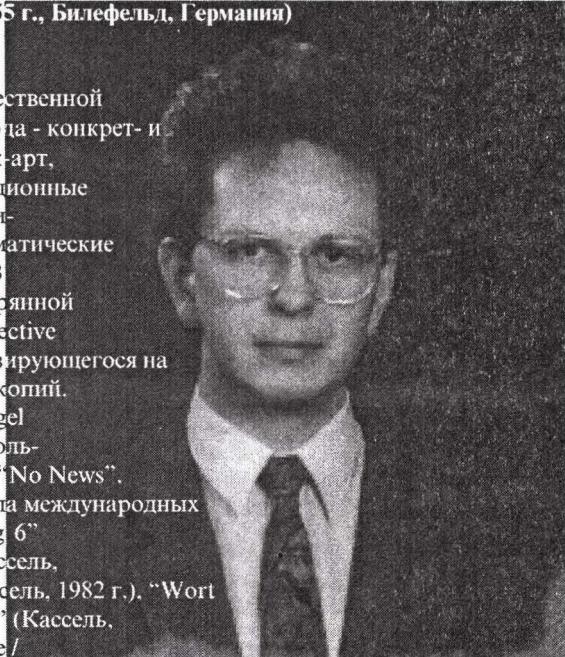
Jurgen O. Olbrich, Germany

художник, поэт, перформер. Художественной деятельностью занимается с 1973 года - конкрет- и визуальная поэзия, перформанс, бук-арт, инсталляции, различные коллаборационные проекты. С 1975 года проводит копи- артистские перформансы, издает тематические выпуски, посвященные копи-арту. В 1976 году, организовав Архив Потерянной Информации, наладил выпуск "Collective Copy", периодического издания, базирующегося на использовании выброшенных ксерокопий. С 1986 г. - редактор и издатель "Tiegel und Tumult", журнала-объекта, использующего found-art поэмы, журнала "No News". Автор и организатор большого числа международных выставок, в том числе: "Verbindung 6" (Кассель, 1980 г.), "Documente" (Кассель, 1982 г.), "Rubberstamp Show I" (Кассель, 1982 г.), "Wort

Schutz Depot" (Кассель, 1985 г.), "Orte /

Wege / Nomaden" (Кассель, 1986 г.), "Grund / Stucke" (Кассель, 1989 г.) и мн. др. В 1977-87 г.г. - директор галереи "Kunoldstr. 34" (Кассель). С 1983 г. в качестве приглашенного профессора преподавал в четырнадцати учебных заведениях Германии, Канады, США, Швейцарии. С 1986 года входит в арт-группу "Nomads", в составе которой в разные годы выступали Г. Рух, В. Хайнке, Н. Монро, А. Неил, Э. Уильямс, Дж. Хендрикс и другие. С 1986 по 1993 год "Nomads" реализовали семь крупномасштабных проектов: "Orte Wege Nomaden" (Кассель, 1986 г.), "City Souvenir" (Кассель, 1987 г.), "To remember - to identity - to forget" (Цюрих, 1987 г.), "Winter Souvenir" (Калгари, 1988 г.), "Another Art / Life Dinner" (Арнем, 1988 г.), "Life is Art Enough" (Кассель, 1992 г.), "Caravan Conference" (Нюрнберг, 1988 г.). В 1995 году организовал перформ-проект "Save / Give" с участием АY-O, А. Кэпрова, Б. Айдиска, Э. Уильямса и др. С 1985 года - член Совета директоров Kasseler Kunstverein (организации, ежегодно проводящей большое количество арт-событий), член Совета Kunstler-Gremium и Documenta (Кассель). Автор более тридцати персональных выставок и участник более пятисот коллективных, включая: "Documenta 8" (Кассель, 1987 г.), "II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art" (Валенсия, 1988 г.), "XX Bienal Internacional de Sao Paulo" (Сан-Паулу, 1989 г.) и многих других. Автор большого количества публикаций в каталогах, журналах, альманахах и антологиях современного искусства. Живет и работает в Касселе (Германия).

Юрген О. Ольбрих



Autopoem (cars passing me in Wuppertal in 30 minutes)

WRY WAE WE WAT WEJ WEY WEC WKE WHS MESZ WEC WAR BOHD
 WCX WA WKS WDZ ENAD MEVS MECP WLC WKN WYW WC WKT WER
 WAP WET WI WOT WHL WDM WAC ENEE AATE WDW WHY WYT WED WU
 WES WF WHN WKE WEK WEA WOL HOTA WHA WEX WEE WAN WA WZ
 WA MEAK MEZ WW WER WES WPL WKT WEL WWE WUP WHM WSS WLL
 WAN WCK WX WAL WDY WEA WS WEE WAT WIJ WEE WEC WEV WA
 WIK WA WFT WEI MWA WAM WOU WHB WKX WDB WIU WLA WKU WZ
 WK WLW WEF WA WUK WEN WUG WDS WEL WIP WL WAS WGH WJK
 WEF WOU WGU WI WAH WHH WKJ WAZ WIT WEL

The numberplates of cars registered in the Wuppertal region always start with W.

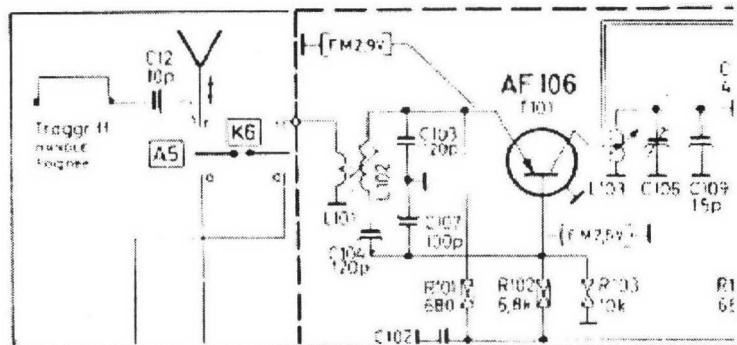
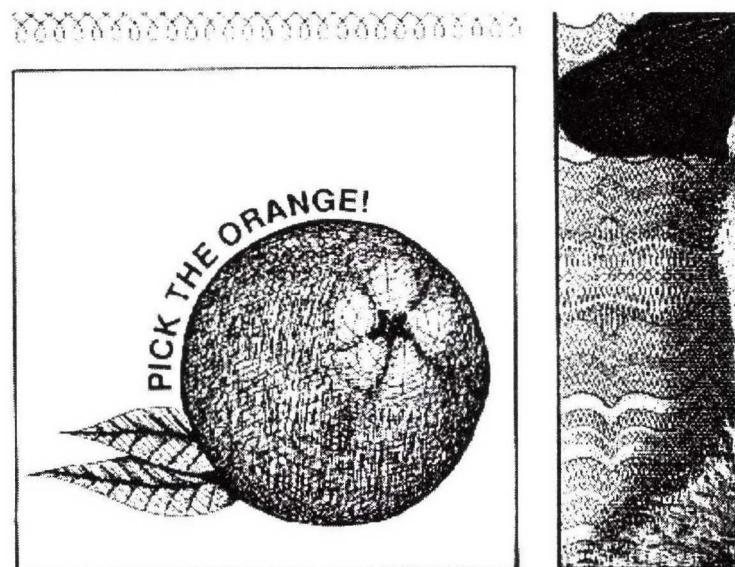
Autopoem (cars passing me in Darmstadt in 30 minutes)

DAK DALK DAT DARM DAZU DAS DAVO DAA DABE DADM DALU DAR
 DALK FAZ DAIS DAKJ DAZ DATT DABN DABL DAZU DAH DAAA DALG
 DADU DAW DABV DAXY DAF DAKG DAZ DADS DAES DARY DABU DAG
 DAWN DALL DAZZ DAHJ DALO DAGV DAC DAWE DAR DAP MUT DAGL
 DAKT FZH DASL DAX DABT DAEV DAEF DAKX DAOL DAI DAPL FU
 DAC DASS DALM LUS DAG DAVY DASS OFT OFKS DARF DATT DARP
 DAZT DALP DAKB DAFG DAER DARD DAG DAB DALL DAPE FUR DAN
 DAVC DAY DAM DALK DAPO DAKU DAFT DAGR DAIJ DAE OFER DASS
 DAHA DAO DAGA DAT DAE FAR DAGA DAHT DALG DAH DAPP DASL
 DAAG DARN DALE DAGY OFTT DABU DALI DAEY DASJ DAKL DAFR
 DAVC DAYX DASE DAWR DADE DADA DAS DALL FAR DAX DAGF DAJ
 DAGH DART DACO DAV DABE DANO DAGA DAL DAFT

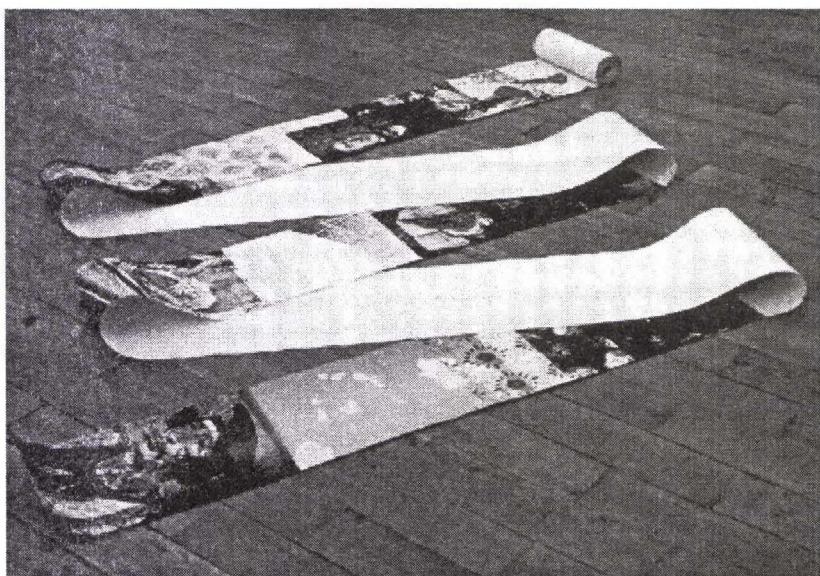
The numberplates of cars registered in the Darmstadt region always start with DA.

Автопоэма (машины, проехавшие мимо меня в Вуппертале за 30 минут). Проект реализуется с 1979 г. Бумага, печатная машинка, 13,4x21,3

Автопоэма (машины, проехавшие мимо меня в Дармштадте за 30 минут). Проект реализуется с 1979 г. Бумага, печатная машинка, 13,4x21,3



UTAX



Бесконечная копия. Общая длина 5000 метров. Перформанс-объект.
Совместно с В. Хайнке, 1989 г.

Валерий Орлов, Россия (р. 1946 г., Остров, Россия)
Valerij Orlov, Russia

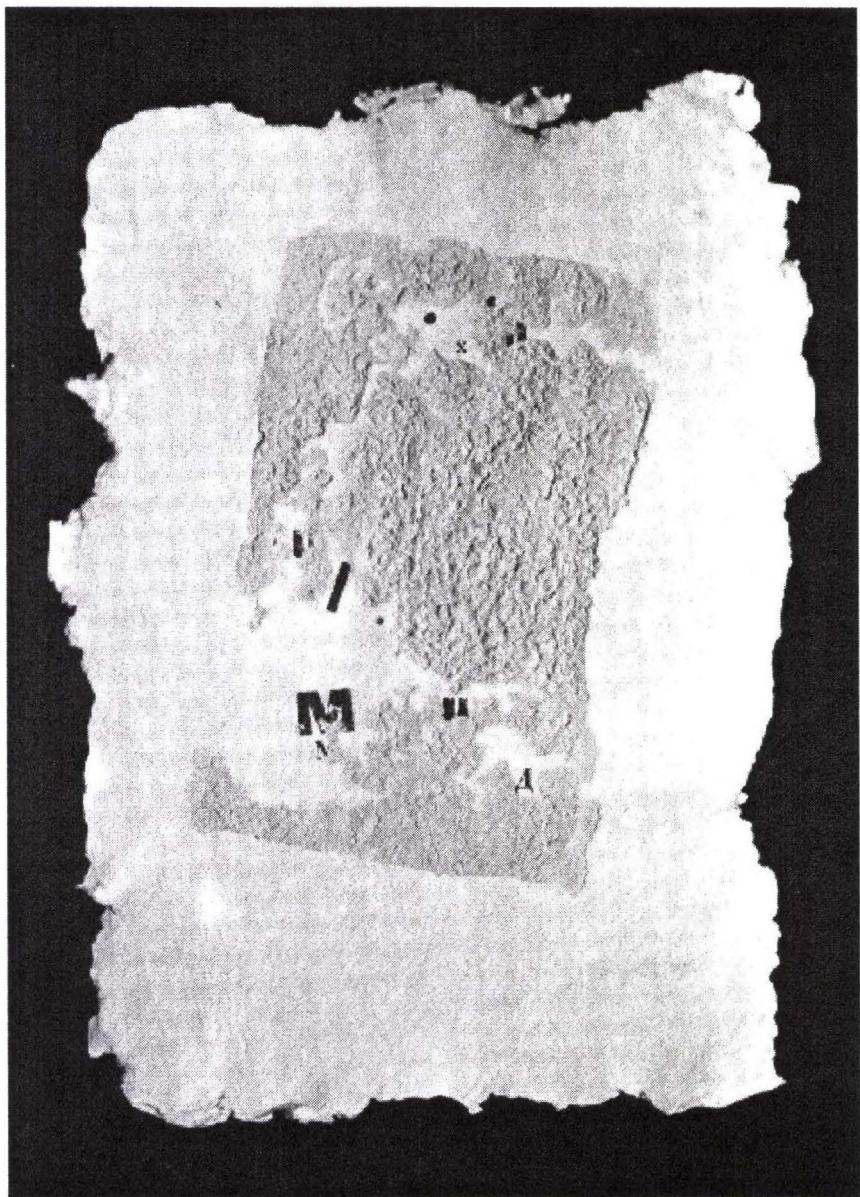
художник. После окончания художественно-графического факультета МГПИ работал в студии им. И. Нивинского (1971-80 г.г.). С 1980 г. по 1985 г. - преподавание на факультете художественно-технического оформления печатной продукции Московского полиграфического института. С 1983 г. - член Союза Художников России. Автор ряда персональных выставок: "Графические сезоны" (Москва, 1992 г.), "Бумаги" (Москва, 1992 г.), "Рисунки" (Москва, 1992 г.), а также в рамках III Международной биеннале станковой графики "Калининград-Кенигсберг '94", в Новосибирской картинной галерее (1994 г.), Центральном Доме Художника (1996 г., 1997 г.). С 1972 года участник многочисленных коллективных выставок в России и за рубежом, среди них: "Выставка молодых художников" (Москва, 1975 г.),

"Всесоюзная выставка эстампа" (Москва, 1981 г.), "Графика московских художников" (Москва, 1989 г.), "Всесоюзная выставка Союза Художников" (Москва, 1990 г.),

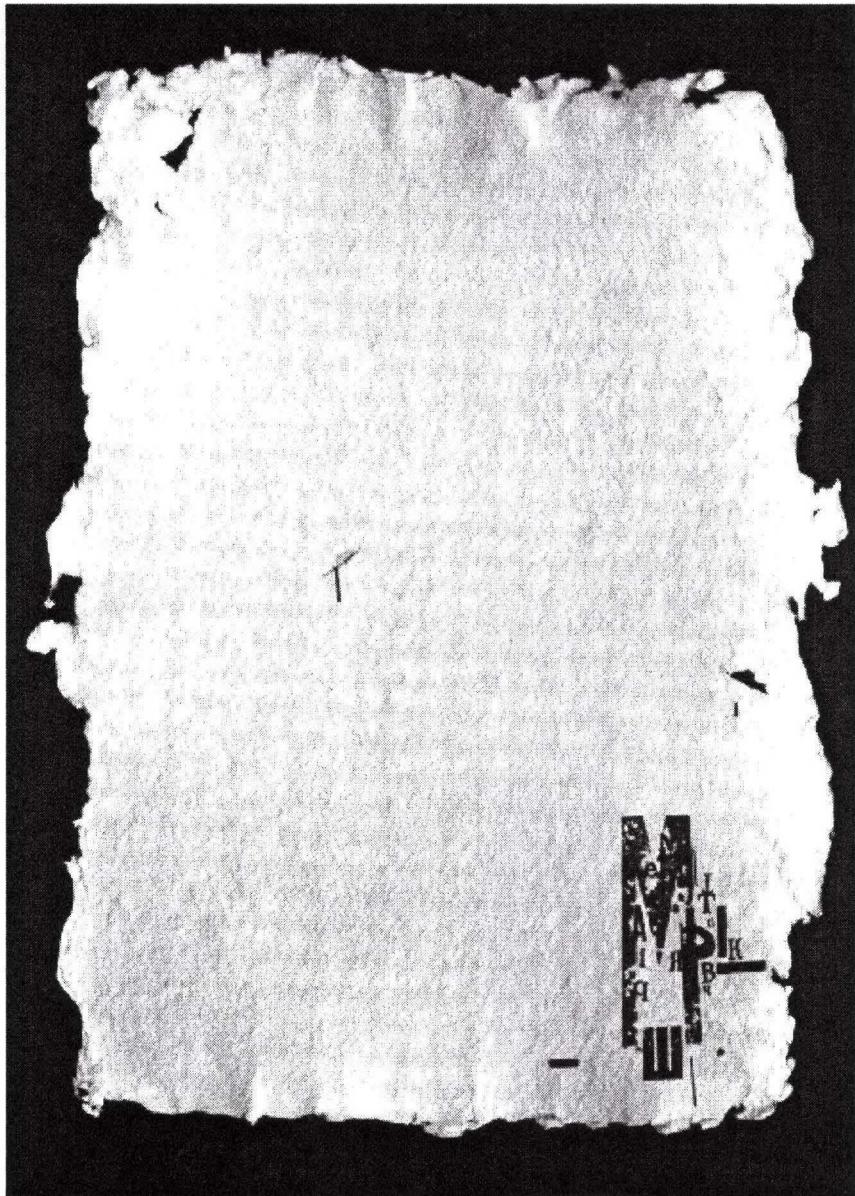
"Выставка печатной графики. Сенеж" (Москва, 1991 г.), "АРТ-МИФ" (Москва, 1991 г.), "Festival of Russian Art" (Москва - Берлин, 1992-93 г.г.), "Авангард и традиция. Книги русских художников XX века" (Москва, 1993 г.), "Русские и советские книги художников 1910-1993 г.г." (Узерж, 1993 г.), "Russian Art of the 1960-90s" (Оснабрюк, 1993 г.), "Non-figurative tradition in Russian Art" (Анкара, 1993 г.), "Seasons Russian Graphic Art" (Оденсе, 1994 г.), "Moscow meet Berlin" (Берлин, 1995 г.), "Moscow studios II. View" (Берлин, 1995 г.), "The Book Garden. Contemporary Russian Artists Books" (Бристоль - Манчестер - Свансис - Рай, 1995-96 г.г.), "4 Международная биеннале станковой графики "Калининград-Кенигсберг '96", "Международная квадриеннале графики" (Москва, 1997 г.) и др. Произведения художника находятся в частных и государственных коллекциях в России и за рубежом, в т.ч. Государственной Третьяковской галерее, Государственного музея изобразительных искусств им. А. Пушкина (Москва), Государственного Русского Музея (С.-Петербург), Музея изобразительных искусств (Тюмень), Государственной Художественной галерее (Кенигсберг), Pall Getty's Center of Art (Лос-Анжелес), Museum of Modern Art, Architecture and Photography (Берлин), Education Center (Херенталь). Живет и работает в Москве (Россия).

Валерий Орлов

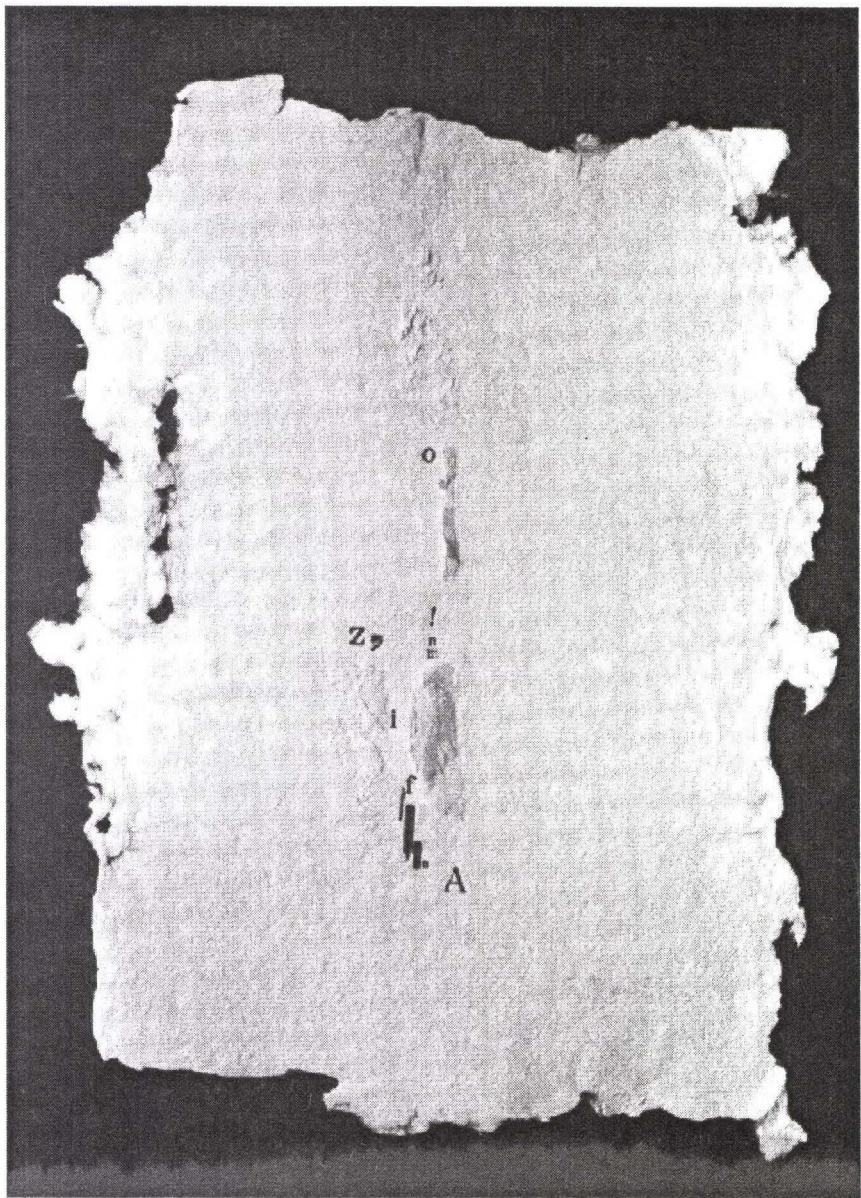




М. 1995 г., бумага авторского отлива, летрасет.



Поэма “Мы”. 1994 г.,
бумага авторского отлива, летрасет.



Z. 1993 г., бумага авторского отлива, летрасет.

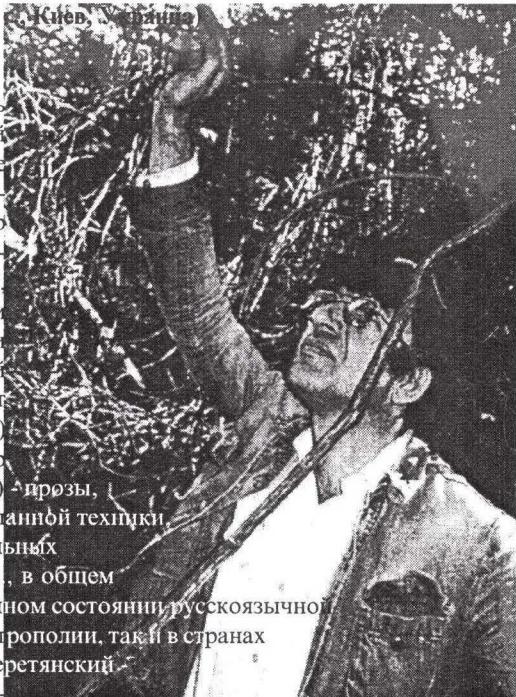
Александр Очеретянский, США (р. 1946)
Alexandr Ocheretyansky, USA

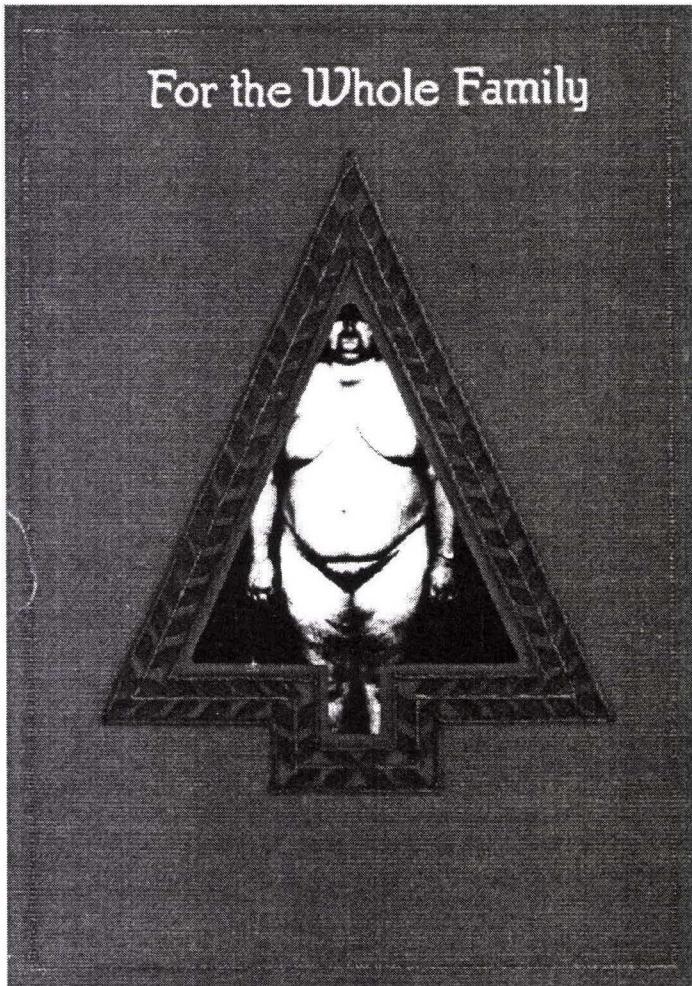
поэт, эссеист, коллажист, исследователь авангарда. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в начале семидесятых годов. В 1979 году эмигрировал в США. С 1989 года - редактор и издатель международного литературно-художественного альманаха "Черновик" уделяющего особое внимание различным аспектам нетрадиционной литературы и искусства, включая вопросы визуальной и экспериментальной поэзии. За пять лет своего существования (с 1989 по 1994 г.г.) альманах представил широкий спектр материалов (около пятисот публикаций) поэзии, критики, различных видов смешанных техники, прозы, пьес, артистических публикаций, изобразительных материалов, интервью, переводов и т.д., в общем давая целенаправленное представление о современном состоянии русскоязычной

культуры как в метрополии, так и в странах зарубежья. А. Очеретянский соавтор и соиздан-

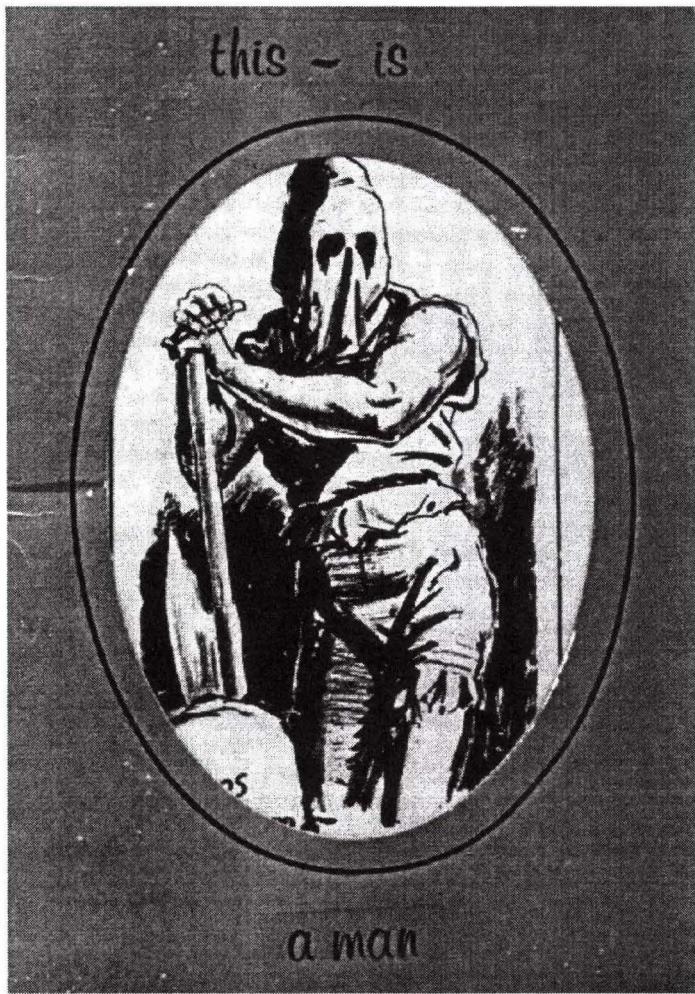
тель сборников справочных и теоретических материалов по русскому поэтическому авангарду: "Забытый Авантур: Россия. Первая треть XX столетия" (совместно с К. Кузьминским и Дж. Янечеком, Вена, 1988 г., книга 1); "Забытый Авантур: Россия. Первая треть XX столетия" (совместно с Дж. Янечеком и В. Крейдом, Нью-Йорк - С.-Петербург, 1993 г., книга 2); "Антология авангардной эпохи. Первая треть XX столетия. Поэзия" (Нью-Йорк - С.-Петербург, 1995 г.), соредактор "Антологии у Голубой Лагуны" (в 13 томах, - т. 3Б. совм. с К. Кузьминским, Г. Ковалевым). Автор девяти книг поэзии и прозы, в т.ч.: "Листья. Стихи" (Нью-Йорк, 1982 г.), "Графика. Стихи" (Нью-Йорк, 1984 г.), "Очень избранное" (Нью-Йорк, 1985 г.), "Из восьмидесятых. Стихи. Проза" (Холиоке, 1986 г.), "Не влезающий в раму ПОРТРЕТ" (Пермь, 1993 г.) и др. Автор ряда литературно-художественных публикаций в газетах, журналах, альманахах, сборниках, поэтических антологиях в США, России, Франции, Германии, Латвии, на Украине, среди журналов: "Ковчег" (Париж), "Границы" (Франкфурт-на-Майне), "Мулета" (Париж), "Furniture" (Калифорния), "Сумерки" (С.-Петербург) и др. Участник различных научно-практических конференций, литературных семинаров и коллоквиумов, в том числе: ААТСИЛ (Нью-Йорк, 1981 г.), поэтического фестиваля современной русской поэзии за рубежом (организатор - совместно с Дж. Янечеком, Нью-Йорк, 1986 г.), международной научно-практической конференции "Поэтика русского авангарда" (Тамбов, 1993 г.) и т.д. С 1990 года живет и работает в Фейер Лоуне (Нью-Джерси, США).

Alexander Ocheretyansky
 Александр Очеретянский

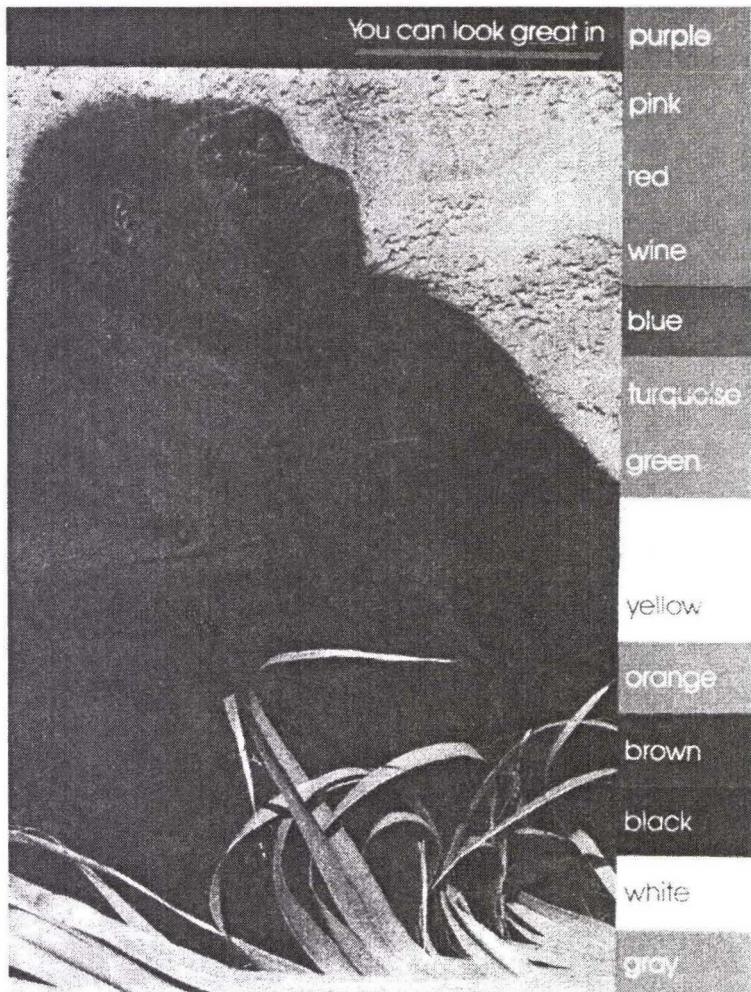




Для всей семьи. 1994 г.,
бумага, цв. лазерный ксерокс-коллаж, 20x13,7



Это - мужчина. 1994 г.,
бумага, цв. лазерный ксерокс-коллаж, 18,3x12,3



Вам к лицу фиолетовое, розовое... 1994 г.,
бумага, цв. лазерный ксерокс-коллаж, 14,1x10,5

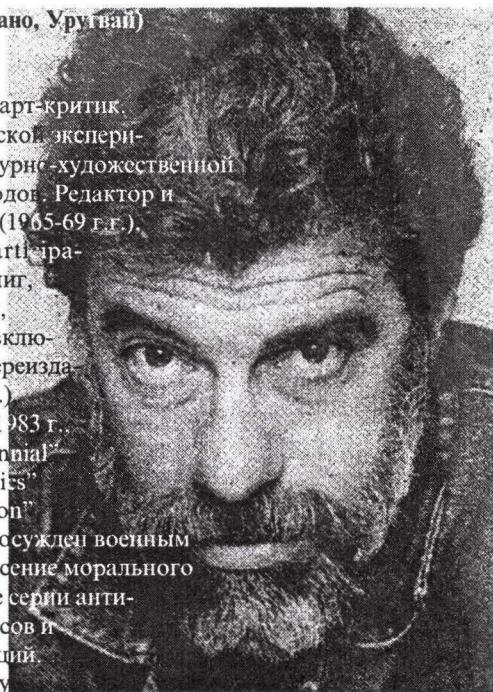
Клементе Падин, Уругвай (р. 1939 г., Ласкано, Уругвай)
Clemente Padín, Uruguay

Поэт, перформер, мультимедиа-художник, арт-критик. Одна из ключевых фигур латиноамериканской экспериментальной поэзии 70-90-х годов. Литературно-художественной деятельностью занимается с начала 60-х годов. Редактор и издатель журналов "Los Nuevos del Plata" (1965-69 г.г.), "Ovum 10" и "Ovum" (1969-75 г.г.) и "Participation" (1984-86 г.г.). Автор восемнадцати книг, вышедших в Уругвае, Германии, Италии, Франции, Венесуэле, США и Голландии, включая: "Los Horizontes Abiertos" (1969 г., с переизданием в 1989 г.), "Visual Poems" (1969-90 г.г.), "Peace = Bread" (1986 г.), "Action-works" (1983 г., переиздания в 1988-92 г.г.), "Happy Bicentennial" (1976 г.), "Omaggio a Beys" и "Sign(o)graphics" (1975-76 г.г.), "De la Representation a l'Action" (1975 г.), "Angulos" (1972 г.) и мн. др. Был осужден военным режимом Уругвая на четыре года за "нанесение морального ущерба уругвайской армии" за проведение серии анти-военных перформансов и художественных акций.

Выпущен на свободу

досрочно в результате мэйл-артистской акции, проведенной художниками различных стран, потребовавших от Уругвайского правительства освобождения поэта. Организатор большого числа выставок визуальной поэзии и коммуникационных искусств в Уругвае, Аргентине, Бразилии, Чили, Панаме и Германии, в том числе: "International New Poetry Exposition" (1969 г.), "Exhaustive New Poetry Exposition" (1972 г.), "Creative Post-Card Festival" (1974 г., первая документированная выставка мэйл-арта в Латинской Америке), "Experimental Uruguayan Poetry" (1987 г.), "No more Excuses" (1991 г.) и других. Автор многочисленныхaktionных поэм, в видеоформате представленных в Уругвае, Аргентине, Германии, США, Чили, Мексике и т.д. С 1969 г. по 1996 г. принял участие в более чем двухстах коллективных выставках и более тысячи мэйл-проектах. Персональные выставки в Монтевидео (1973-95 г.г.), Берлине (1984 г.), Хиого (1986 г.), Буэнос-Айресе (1988 г.), Честер-Спрингсе (1989 г.), Эдевехте (1989 г.), Сеуле (1996 г.) и мн. др. Участник пятнадцати симпозиумов, научно-практических конференций, конгрессов по экспериментальной поэзии и современному искусству в Буэнос-Айресе, Мехико, Ноттингеме, Порталегри, Розарио, Монтевидео, Гаване, Сантьяго и т.д. Обладатель многочисленных наград и призов, в том числе первых премий XVI биеннале в Сан-Паулу (1981 г.), XXXVIII Художественного салона в Монтевидео (1990 г.), 1 биеннале в Гаване (1984 г.) и т.д. Член Германской Академии Искусств и Литературы (с 1984 г.). Живет и работает в Монтевидео (Уругвай).

Klemente Padín



dolar
dolar
dolor
dolor
dolor



Любовь XX века (перчатка). 1993 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 28,2x21,3

()

P

de



O

de

O.N.U.^Ø

E

de

EXXON

M

de

MARTINI

A

de

aliscafos

Тибор Пап, Франция (р. 1936 г., Токай, Венгрия)

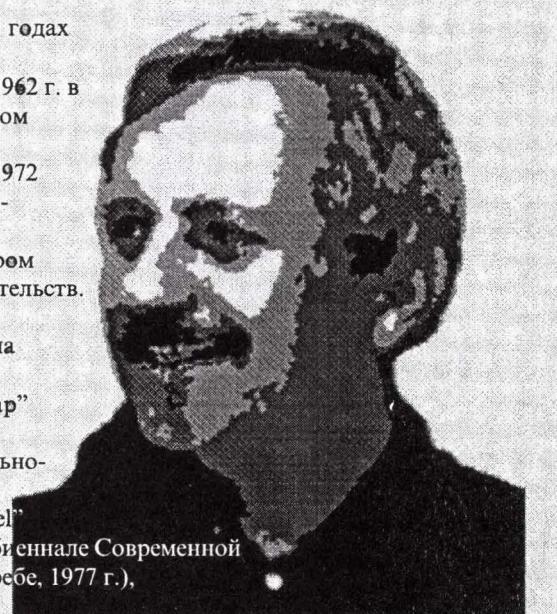
Tibor Papp, France

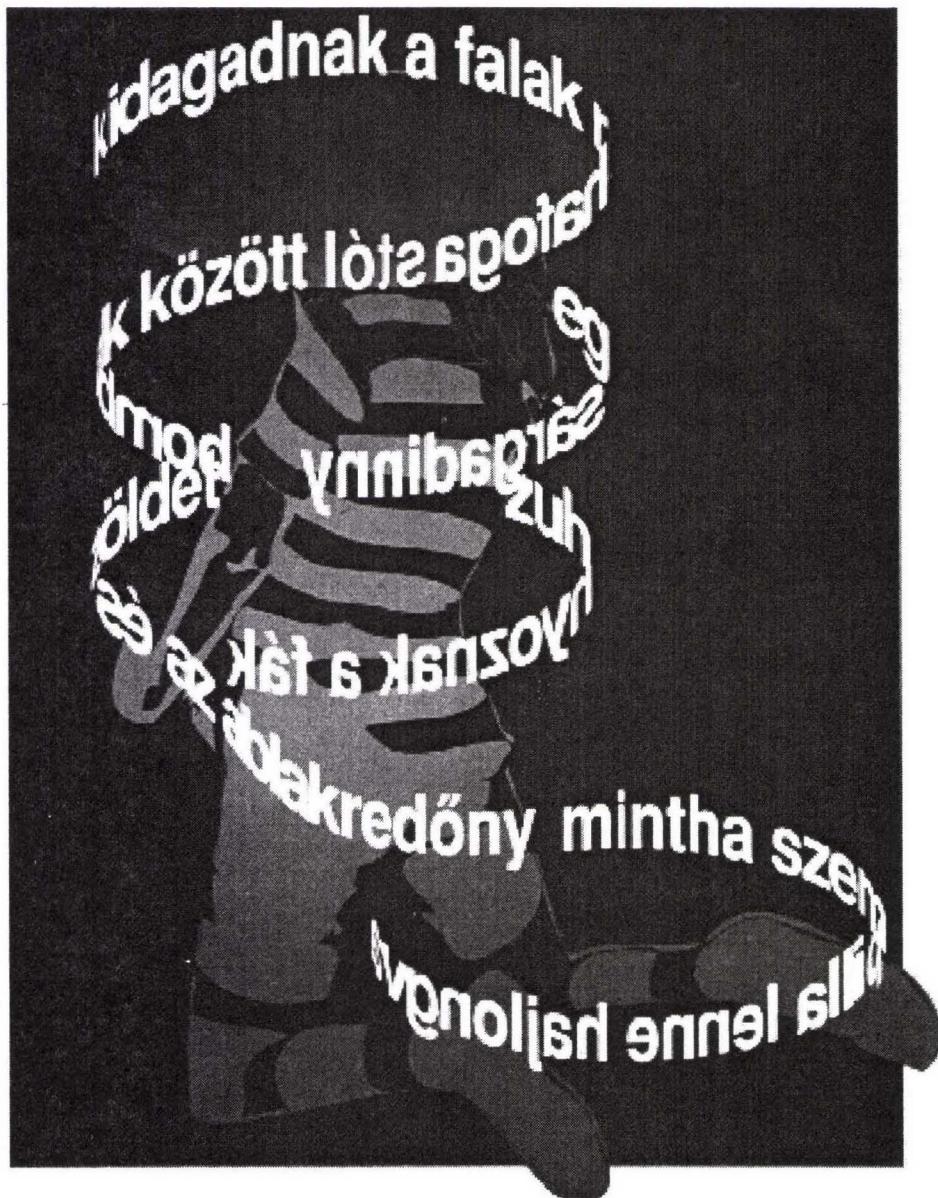
поэт, прозаик, переводчик. В 1960-61 годах наладил выпуск бельгийского литературного журнала "Dialogue", в 1962 г. в Париже основал журнал на венгерском языке "Magyar Muhely". Совместно с Ф. Доме и П. Наги организовал в 1972 году выпуск периодического франкоязычного журнала "d'atelier" и на сегодняшний день является директором этих журналов и одноименных издательств. В 1989 году выпустил первый номер электронного литературного журнала "alire". Автор ряда книг визуальной поэзии, среди них "Santa vasarnap" (Париж, 1964 г.), "Vendegszovegek 4" (Будапешт, 1995 г.). Автор визуально-поэтического слайд-фильма "Textuaire" на оперу В. Глобокар "Carousel"

(премьера на биеннале Современной музыки в Загребе, 1977 г.),
реконструк-

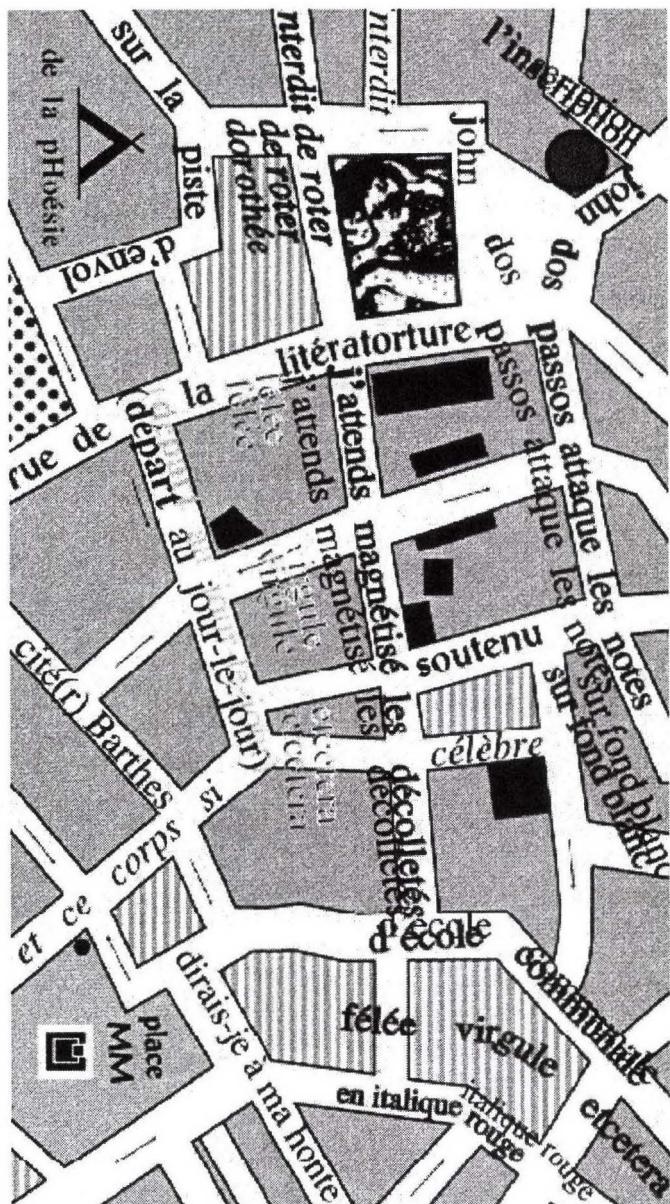
ции визуальной типографии С. Малларме "Un coup de Des..." (Change errant / d'atelier, Париж, 1980 г.). С начала восьмидесятых занимается компьютерной визуальной поэзией. Автор более двадцати компьютерных сборников, в том числе: "Les tres riches heures de l'ordinateur no.1" (премьерный показ в Центре им. Ж. Помпиду, 1985 г., no.2 - Центре им. Ж. Помпиду, 1986 г., no.3 - Центре им. Ж. Помпиду, 1987 г., no.4 - Центре им. Ж. Помпиду, 1989 г.), "Disztichon Alta" (Ed. Magyar Muhely, 1994 г.), а также серии "Dressage" (no.1 / 1989 - 8 / 1992 г.г., совместно с К. Мэйяр). Автор большого количества перформ-программ, представленных на различных фестивалях, коллективах современной поэзии, среди них: "Text with visual bearing points" (1978 г.), "Words and Love" (1980 г.), "annaDANTE" (1982 г.), "Homage to Adriano Spatola" (1989 г.), "Poeticoncerto for "Ch" (1996 г.) и мн. др.; произведения сонорной поэзии выпущены в форматах: LP "Voooxing Poooetry" (Италия), cas. "Charles Drefus, Tibor Papp" (Франция). С 1977 года участвует в коллективных выставках визуальной и экспериментальной поэзии во Франции и за рубежом. Среди важнейших выставок последних лет: "Homage to Adriano Spatola" (С.Лигуре, 1990 г.), "Art Electro-Images" (Будапешт, 1991 г.), "Computer-generated graphic works" (Париж, 1993 г.), "Visual Poetry of our time" (Кестхей, 1995 г.). С 1985 года член совета директоров международного фестиваля современной поэзии "Polyphonix". С 1961 года живет и работает в Париже (Франция).

Tibor Papp





Kidagadnak a falak. Лист из серии “Vendegszovegek 4”. 1996 г., бумага, офсет, печать, 24x18



Лист из серии “Городские карты”. 1997 г.,
бумага, цв. лазерный принтер, 15x27,2



"80". Лист из серии "Vendegszovegek 4". 1996 г.,
бумага, офсет. печать, 24x18

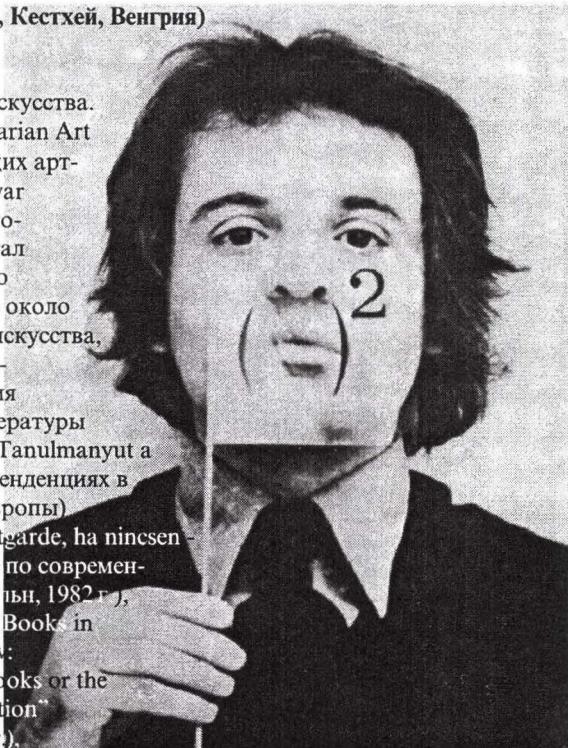
Геза Пернечки, Германия (р. 1936 г., Кестхей, Венгрия)
Geza Perneczky, Germany

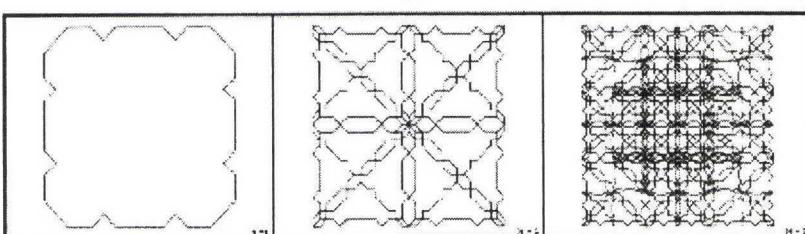
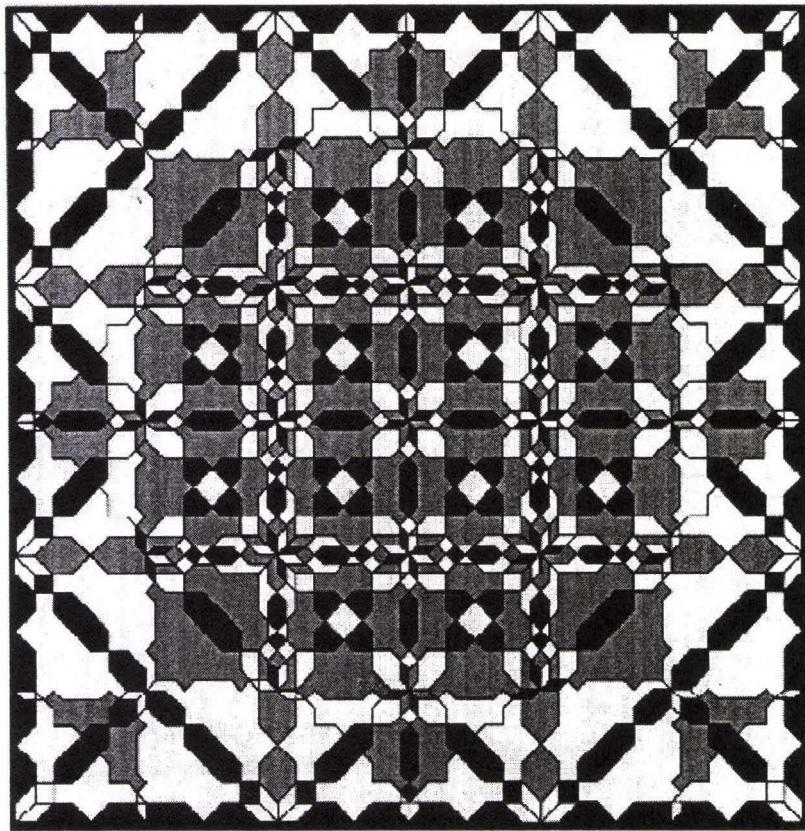
поэт, художник, критик, теоретик искусства. С 1962 по 1964 год - редактор Hungarian Art Edition. С 1965 года - один из ведущих арт-критиков ежедневной газеты "Magyar Nemzet" и еженедельника "Elet es Irodalom". В течение многих лет работал редактором различных программ по искусству на Венгерском ТВ. Автор около тридцати книг по теории, истории искусства, среди них монументальных исследований "Kortarsak szemevel" (История венгерской искусствоведческой литературы 1896-1945 г.г.) (Будапешт, 1967 г.), "Tanulmanyut a Pavakertbe" (Эссе об авангардных тенденциях в искусстве Западной и Восточной Европы) (Будапешт, 1969 г.), "Hogy van avantgarde, ha nincsen vagy fordítva" (Исследования и эссе по современному нетрадиционному искусству) (Кельн, 1982 г.),

"The Artists' Books in European View:
 The Soul of Books or the Third Generation"
 (Кельн, 1987 г.).

а также фундаментального исследования "The Magazine Network" (Направления современного альтернативного искусства 1968-1988 г.г.) (Кельн, 1993 г.). Опубликовал более десяти монографий по изобразительному искусству, в том числе: "Klee" (Будапешт, 1967 г.), "Munkacsy" (Будапешт, 1970 г.), "Picasso" (Будапешт) и др., более сорока книг поэзии, художественного коллажа, графики, среди них: "Five Books" (Будапешт, 1970 г.), "Important Business" (Кельн, 1973 г.), "Stamping Silence" (Кельн, 1974 г.), "Very Alternative Art" (Кельн, 1981 г.), "500 Marxist Cell" (Кельн, 1983 г.), "The Secret Life of the Cologne Cathedral" (Кельн, 1984 г.) и многих других. Автор многочисленных персональных выставок в Венгрии, Германии, Голландии, США, Польше и других странах. В 1970 году эмигрировал в Германию. С этого же года интенсивная художественная деятельность в сфере концептуального искусства, конкретной и визуальной поэзии, майл-арта. Автор более четырехсот публикаций в журналах, каталогах, книгах и антологиях современного искусства в Европе и Америке. О художественной деятельности Г. Пернечки опубликовано около сотни статей, в т.ч. в книгах по искусству: "Aktuelle Kunst in Osteuropa" (К. Гро, Кельн, 1972 г.), "Art et Communication Marginale" (Х. Фишер, Париж, 1974 г.), "Rubber Stamp Publications" (А. ван Барневельд, Амстердам, 1980 г.), "Mail Art Book 1" (Шозо Шимамото, Хиохо, 1982 г.), "The Stamping Activity of Geza Perneczky" (1984 г.) и мн. др. Участник более трехсот коллективных выставок в Германии, Венгрии и многих других странах. Живет и работает в Кельне (Германия).

Геза
Пернечки
Geza Perneczky





Pythagoras - 19

Recursive fractal

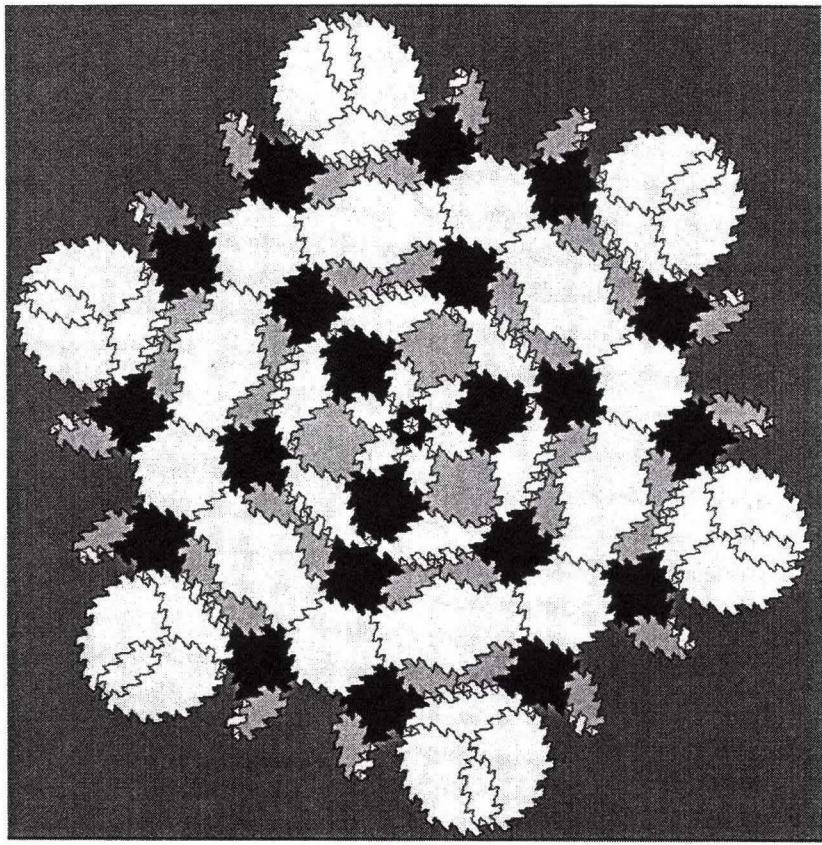
© G. Perneckay, 1995

$$\delta = 45^\circ$$

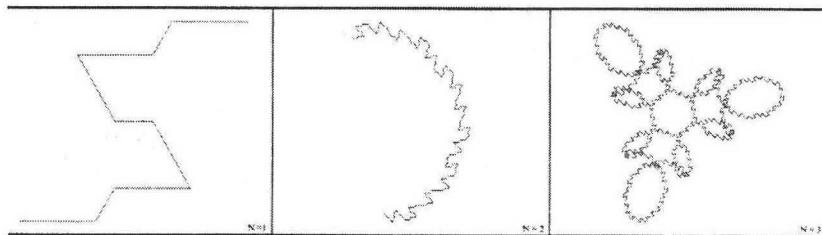
$$A = F \leftrightarrow F \leftrightarrow F \leftrightarrow F$$

$$F \rightarrow F - (\sqrt{2}F) \cdot F \rightarrow F - (\sqrt{2}F) \cdot | - (\sqrt{2}F) \cdot F \leftrightarrow F - (\sqrt{2}F) \cdot F -$$

Pythagoras-19. Серия “Рожденная Мандала”. 1995 г.,
Software: Fractint Vers. 19.0, Windows 3.1: Paintbrush,
GWSWin, WinWord 2.0



N=2

 $\delta = 60^\circ$

A = F

F → FF + FX - FF ++ FF + FX - FFXX -- FF + FX - FF -

X → ++

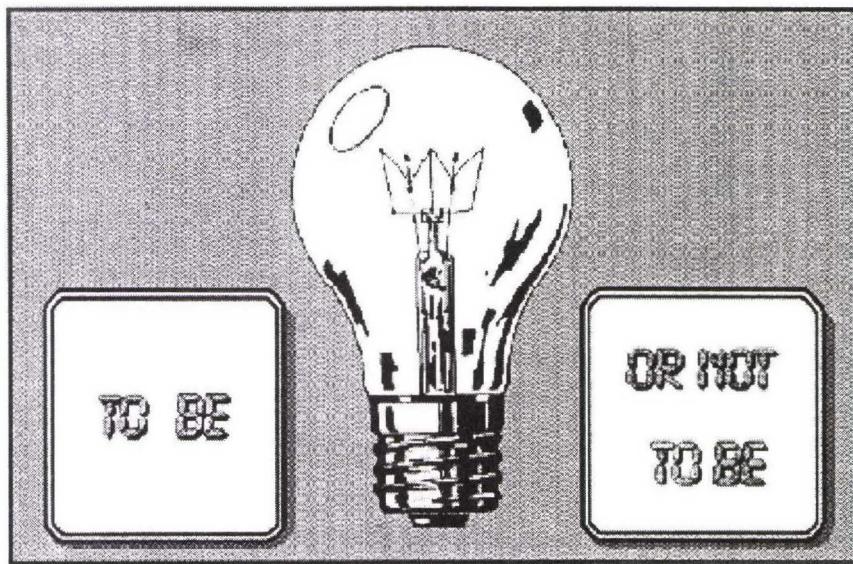
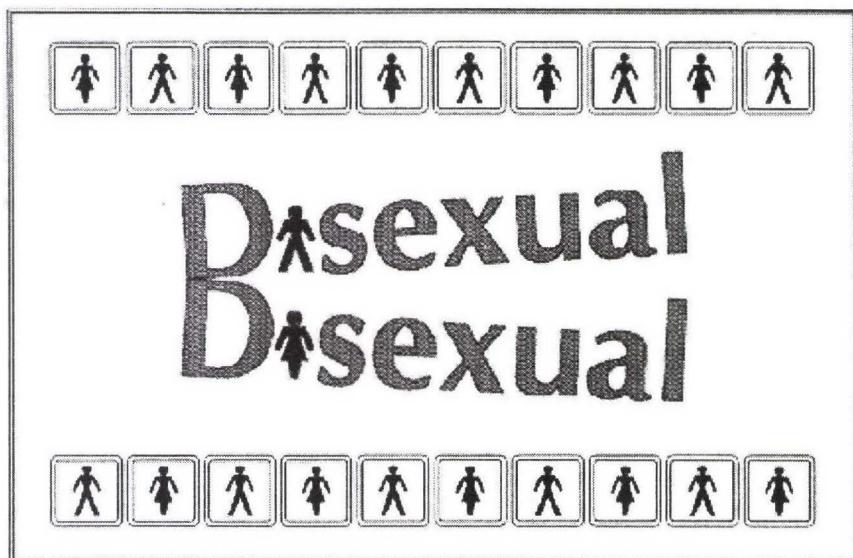
Rosette 6 - 5

Recursive fractal like generated graphic

at N = 4

© G. Perneckzy, 1994

Rosette 6-5. Серия "Рожденная Мандала". 1994 г.,
 Software: Fractint Vers. 19.0, Windows 3.1: Paintbrush,
 GWSWin, WinWord 2.0



Двуполый. Серия “Старые фразы, новые идеи”. 1997 г., бумага,
Packard Laser Jet 4V, 12,7x19,5

Быть или не быть. Серия “Старые фразы, новые идеи”. 1997 г.,
бумага, Packard Laser Jet 4V., 12,7x19,5

Микеле Перфетти, Италия (р. 1931 г., Феррара, Италия)
Michele Perfetti, Italy

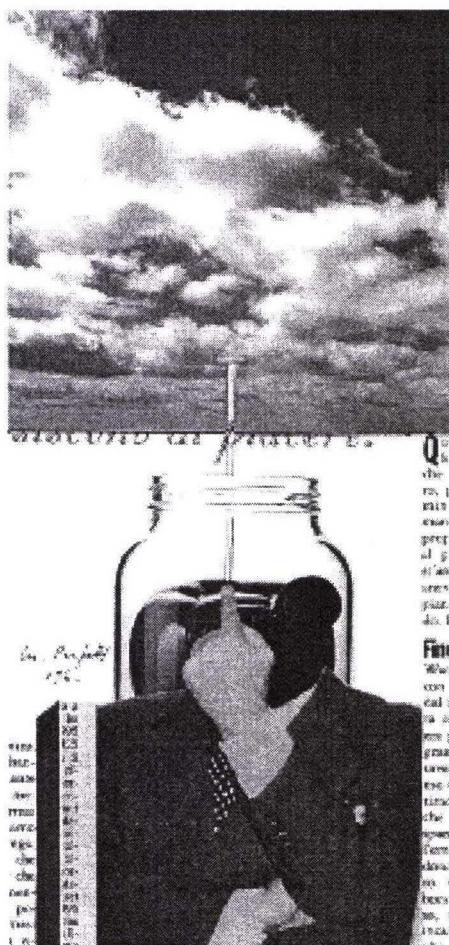
поэт, художник, критик. Доктор филологии. Одна из ключевых фигур “poesia visiva” - итальянского направления конкрет-визуальной поэзии 60-70-х годов. Входил в состав литературной группы “70”. Совместно с Э. Миччини первым в Италии манифестировал коммуникационное будущее экспериментальной поэзии, организовав серию международных выставок визуальной поэзии и мэйл-арта. В те же годы являлся редактором и издателем “Corriere del giorno” - одной из первых немногочисленных газет, полностью посвященной вопросам экспериментальной литературы. Автор большого количества книг визуальной поэзии, среди которых: “...000+1” (Таранто, 1967 г.), “Frammenti quotidiani” (Таранто, 1969 г.), “Vivere Jersey” (Флоренция, 1969 г.), “Plastic city” (1972 г.) и многих других. В начале 60-х годов Микеле Перфетти одним из

первых использовал технику манипулированного ксерокса при получении так называемых “хегограмм”, которая наряду с коллажом является излюбленным приемом автора. Наиболее полные коллекции хегограмм хранятся в Electrografia Museo

Internacional (Castilla-La Mancha University, Куэнка) и International Art Centre (Сеул). С середины шестидесятых годов активный участник многочисленных международных выставок визуальной и экспериментальной поэзии в различных странах мира. Среди важнейших коллективных - выставки в Stedelijk Museum (Амстердам), Di Tella Institute (Буэнос-Айрес), Italian Institute (Токио), Space Window (Нью-Йорк), Sidney University (Сидней) и т.д., а также международные выставки современного искусства: 36-я биеннале в Венеции, 16-я биеннале в Сан-Паулу и 11-я квадриеннале в Риме. Автор большого количества персональных выставок в Италии и за рубежом, публикаций в журналах, каталогах, альманахах, альбомах и антологиях международной визуальной поэзии. По творчеству Микеле Перфетти написано более пятидесяти искусствоведческих исследований, среди них статьи Ренато Барилли, Пьера Рестани, Маттео Д’Амбросио и других. Микеле Перфетти живет и работает в Ферраре (Италия).

Микеле Перфетти
Michele Perfetti





Лист 3. Серия "Кульбит". 1996 г.,
бумага, офсет. печать, 12x5,7



Лист 5. Серия "Кульбит". 1996 г.,
бумага, офсет. печать, 12x5,7



Лист 1. Серия "Тест на катастрофы". 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 10x14,5

Лист 2. Серия "Тест на катастрофы". 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 10x14,5



Лист 3. Серия "Тест на катастрофы". 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 10x14,5

Лист 4. Серия "Тест на катастрофы". 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 10x14,5

Павел Петаш, Польша (р. 1951 г., Калиш, Польша)

Pawel Petasz, Poland

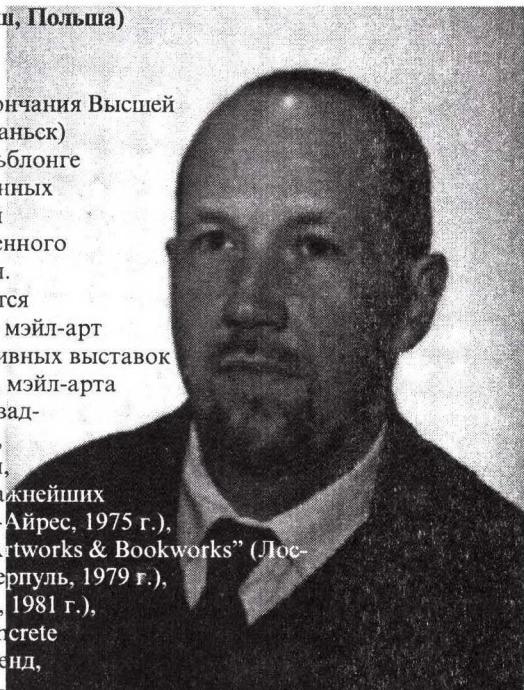
поэт, художник, мэйл-артист. После окончания Высшей Школы Изобразительных Искусств (Гданьск) работал директором галереи "EL" в Эльблонге (1975-76 г.г.) - по совокупности проведенных выставок радикального уклона ставшей в Польше признанным центром современного искусства общенационального значения.

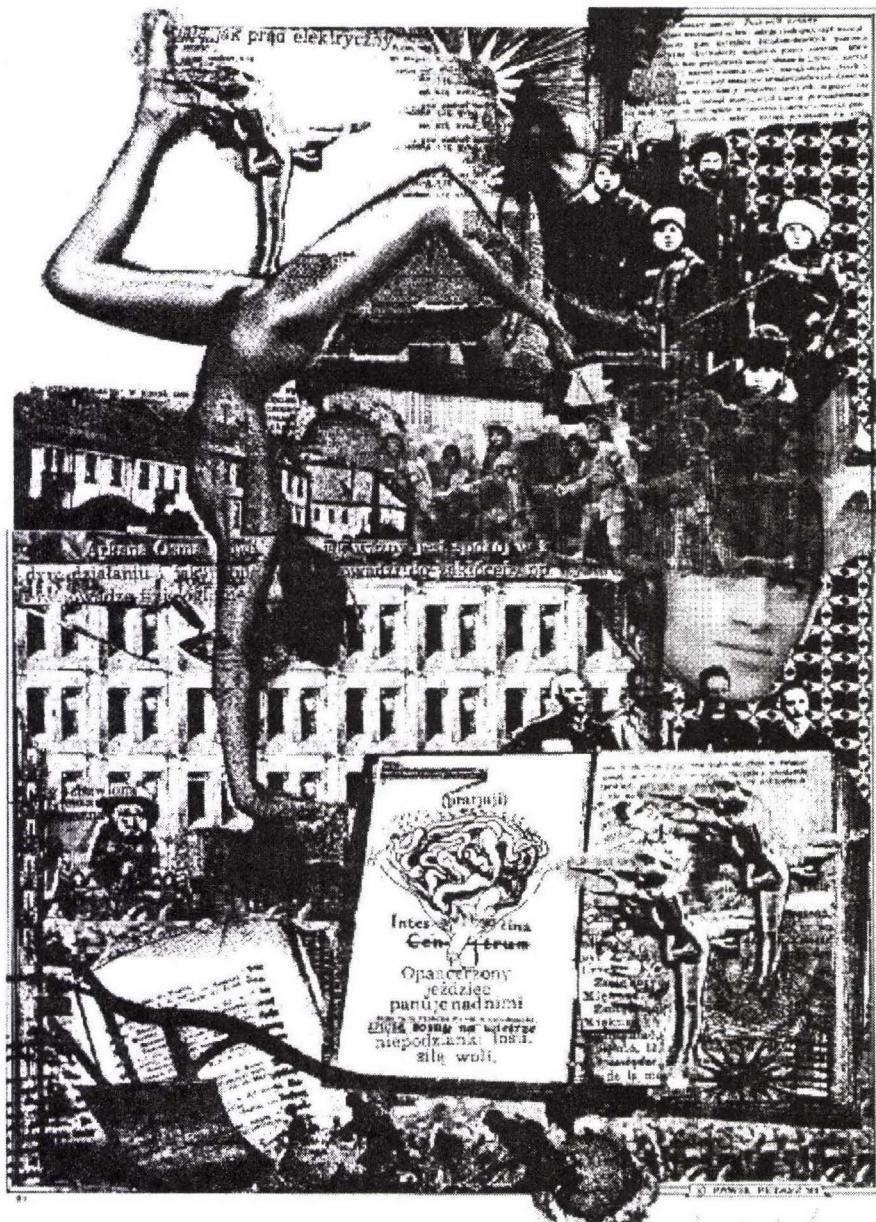
С середины семидесятых годов становится активным участником международного мэйл-арт движения. Автор более тысячи коллективных выставок живописи, графики, визуальной поэзии, мэйл-арта в разных странах мира, а также более двадцати персональных выставок в Польше, Голландии, Испании, Японии, Италии, Бельгии, Германии, США и др. Среди важнейших коллективных: "The Seventies" (Буэнос-Айрес, 1975 г.), "Stempelpaats" (Амстердам, 1977 г.), "Artworks & Bookworks" (Лос-Анжелес, 1978 г.), "Poste Restante" (Ливерпуль, 1979 г.), "Sztuka Jako Revolta Kultury" (Познань, 1981 г.),

"International Concrete Poetry" (Сандерленд, 1983г.), "Kunsten-

aar Bocken" (Антверпен, 1988 г.), "Post Office / Expo'90" (Осака, 1990 г.) и мн. др. Участник многочисленных биеннале современного искусства, в том числе Биеннале в Сиднее (1976 г.), Сопоте (1978 г.), Лондоне (1980 г.), Сеуле (1984 г.), Бергамо (1985 г.), Пуэбло (1987 г.), а также всех биеннале Международной визуальной поэзии в Мехико (с 1988 г.) и мн. мн. др. На сегодняшний день главным направлением его творчества являются визуально-поэтические коллажи, среди которых большинство выполненных в цифровой записи - результат увлечения компьютерной техникой (в т.ч. выступал в качестве организатора первых выставок компьютерного искусства в Польше - Международных компьютерных курсов в Эльблонге). Среди организованных в разное время международных проектов, наиболее известны следующие: "The Intellectual Benefits of Art" (полный костюм и белье ручной работы, сделанные из художественно обработанных кусочков ткани, присланных авторами разных стран, 1980 г.), "Commonpress" (создание альтернативной международной издательской системы 1977-1990 г.г., организованной по принципу "плавающей" структуры), "This is Mail Art" (коллективное накопление нескольких тысяч "бланков"-коллажей, введенных в оборот Интернациональной Сетевой Культуры в 1980-95 г.г.). Произведения находятся в многочисленных государственных и частных коллекциях современного искусства, в том числе в The Ruth and Marvin Sackner Archive of Visual and Concrete Poetry (Майами), Tate Gallery (Лондон), Los Angeles Institute of Fine Arts (Лос-Анжелес) и мн. др. Живет и работает в Эльблонге (Польша).

Pawel Petasz





Без названия. 1993 г.,
бумага, лазерный принтер, 29,7x21



Без названия. 1993 г.,
бумага, лазерный принтер, 29,7x21



Без названия. 1993 г.,
бумага, лазерный принтер, 29,7x21

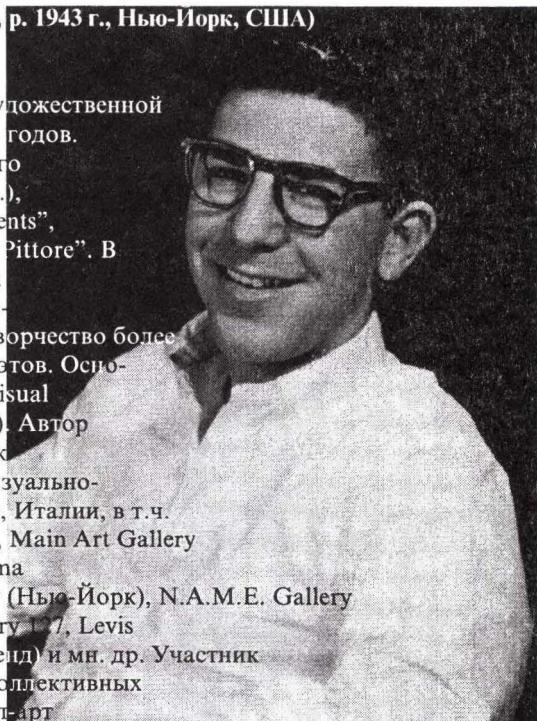
Карло Питторе, США (Чарльз Стэнли, р. 1943 г., Нью-Йорк, США)
Carlo Pittore, USA

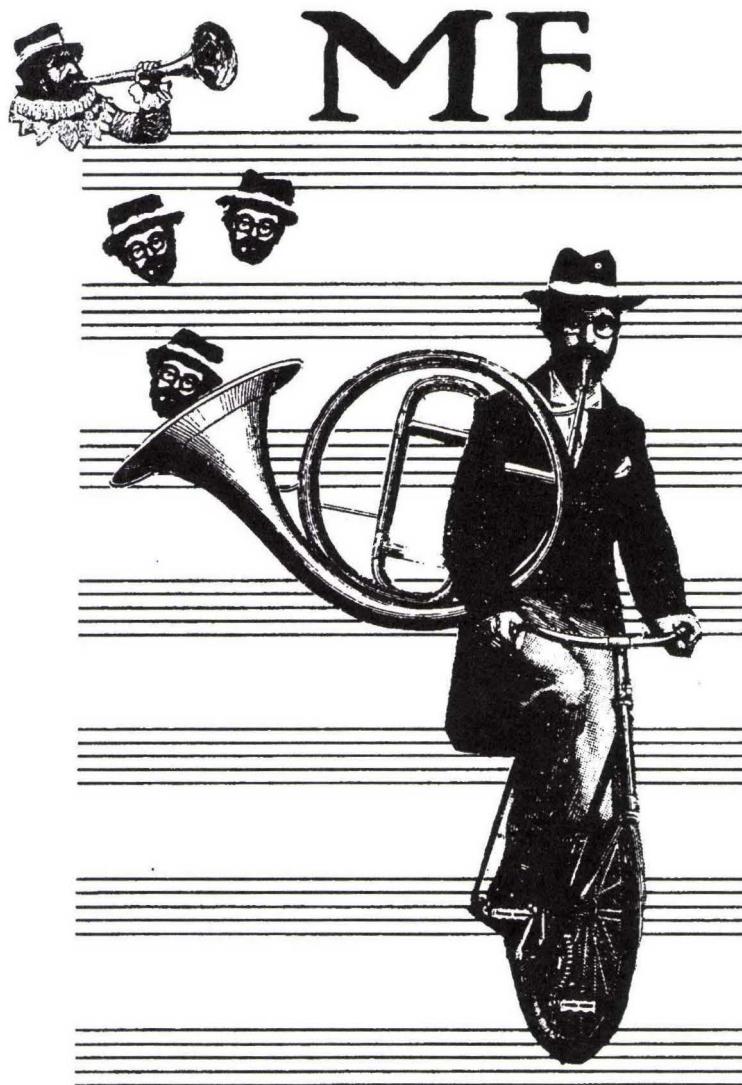
художник, мэйл-артист, издатель. Художественной деятельностью занялся в начале 60-х годов.

Редактор и издатель мэйл-артистского журнала “ME Magazine” (1980-86 г.г.), автор книг: “Colleagues”, “Maine Moments”, “Yurt Yet”, “The Adventures of Carlo Pittore”. В 1980-86 годах - директор “La Galleria dell’Occhio” (Нью-Йорк), за годы своего существования представившей творчество более тысячи художников и визуальных поэтов. Основатель и президент “Union of Main Visual Artists, Inc.” (1975-77 г.г., 1986-88 г.г.). Автор более двадцати персональных выставок живописи, графики, произведений визуально-поэтического плана в США, Бельгии, Италии, в т.ч. в June Fitzpatrick Gallery (Портленд), Main Art Gallery (Майн), Entr’art (Брюссель), Tokonoma Gallery (Пескара), NO SE NO Gallery (Нью-Йорк), N.A.M.E. Gallery (Чикаго), Gallery 77, Levis Gallery (Портленд) и мн. др. Участник более тысячи коллективных

выставок и мэйл-арт проектов с 1978 года. Последние четыре года работает с крупноформатными живописными полотнами, выставляясь в Seul International Fine Art Center (Сеул), Baxter Gallery (Портленд), Charles A Wustum Museum of Fine Arts, Main Coast Artists Gallery (Майн) и др. О творчестве художника снято три фильма: “Post-Modern Times” (1980 г.), “The Silver Screen” (1980 г.), “Wizard of Malta” (1981 г.). Соорганизатор выставки “Bern Ropter Retrospective” (Нью-Йорк, 1979 г.) и нескольких других. Автор многочисленных публикаций в журналах, каталогах, альманахах, антологиях визуальной поэзии, мэйл-арта, современного искусства, в т.ч.: “Who’s Who in American Art” (три издания), “Marquis’ Who’s Who in America” (1991-96 г.г.), “The Magazine Network: The trends of Alternative art in the light of their periodicals, 1968-88 (by G. Perneczky), “Eternal Network: A Mail Art Anthology” (by Chuck Welch) и др. Произведения художника находятся в различных государственных и частных собраниях в т.ч. Getty Institute for Art History and the Humanities (Лос-Анжелес), Museum of Modern Art (Нью-Йорк), The Carlo Pittore Archive of International Mail Art. Sonja Henic Museum (Осло) и мн. др. С 1991 г. по 1994 г. - преподаватель-инструктор живописи в University of Main (Огаста, Мэн). В 1987 г. основал Академию Карло Питторе, где преподает живопись, графику, коммуникационные искусства. Живет и работает в Бодонхэмме (Мэн, США).

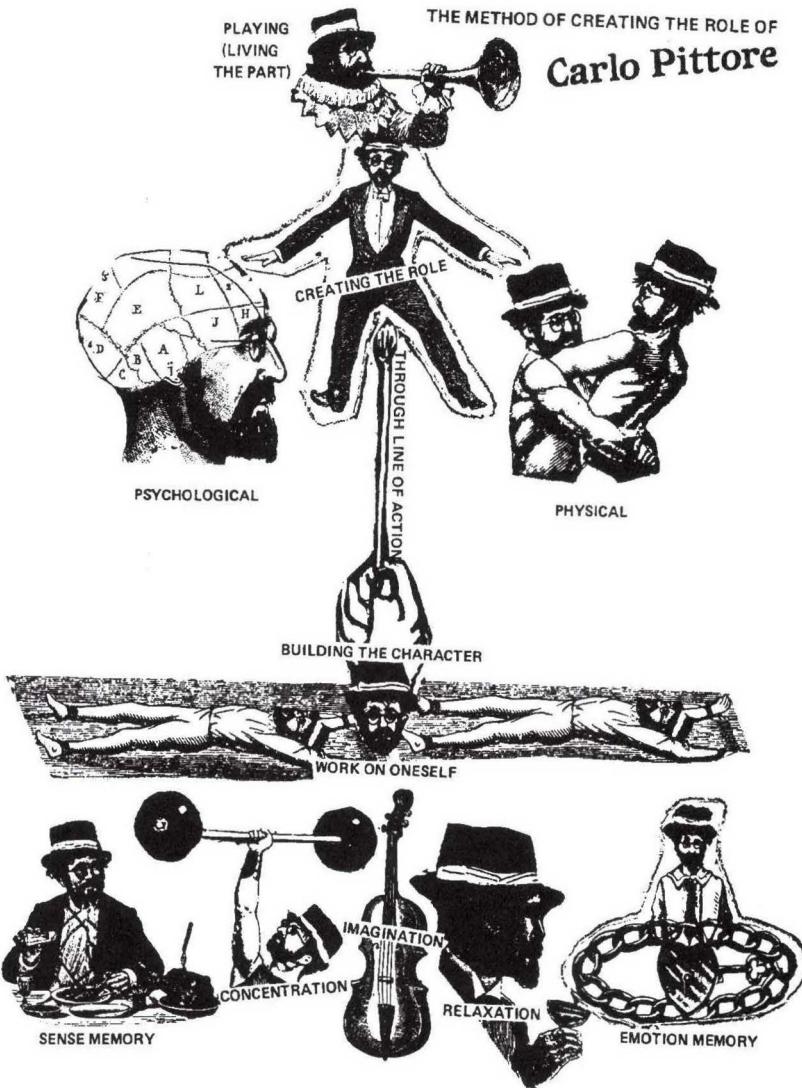
Carlo Pittore





Без названия.

Бумага, офсет. печать, 28,5x21,7



Метод созидания роли Карло Питторе.
Тонированная бумага, офсет. печать, 27,8x21,8



Post me.

Бумага, офсетная печать, коллаж, перфорация.

Бруно Полаччи, Италия (р. 1954 г., Лукка, Италия)

Bruno Pollacci, Italy

художник, мэйл-артист, визуальный поэт. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1968 года. В 1978 году организовал Academy of Art of Pisa, где начал преподавать живопись, графику, коммуникационные искусства. Один из основателей The New Culture Group и Zoom Group -групп, ориентированных на международную художественную деятельность. В 1979 году по его проекту был установлен бронзовый монумент в Лукке, приуроченный к международному Году Ребенка. Один из основателей "AS. AR.ES" (Extemporary Artists Association), мобильной перформ-группы, с которой выполняет различные арт-проекты, начиная с 1987 года. В 1989 году создал в Пизе International Mail Art Archive, который послужил основой для проведения и экспонирования нескольких крупных международных мэйл-

проектов. Автор 89 персональных выставок в различных городах Италии, Германии, Венгрии, России, Великобритании, Бельгии, Польши, Югославии, Канады, США, Аргентины, Кубы, Гватемалы, Австралии. Лауреат многочисленных премий, обладатель наград и призов, в том числе Приза "Европа" (раздел фигуративного искусства) за 1992 год. С 1984 года президент Ассоциации художников Пизы. С 1990 года - член I.U.O.M.A. (International Union Of Mail Artists). С 1969 года принял участие в более трехстах коллективных международных выставках в различных странах мира. Работы находятся в частных и государственных коллекциях Италии, Франции, Бразилии и т.д., в том числе в Musee D'Art Contemporain De Chamaliers (Франция), Colonia Museum Ludwig (Бельгия), Museo de Arte Contemporaneo (Испания), Museo Italiano di Recife (Бразилия), Greenville Museum of Art (США), Museo Internacional de Electrografia (Испания), Magyar Fotografiai Museum (Венгрия), Black Mountain College Museum (США) и многих других. Автор большого количества публикаций в журналах, альманахах, каталогах и антологиях современного искусства в Италии и за рубежом. Живет и работает в Пизе (Италия).

БРУНО ПОЛАЧЧИ





Живая природа. 1993 г.,
бумага, цв. лазерный ксерокс-коллаж,
цв. фломастеры, оттиски печатей, 42x30



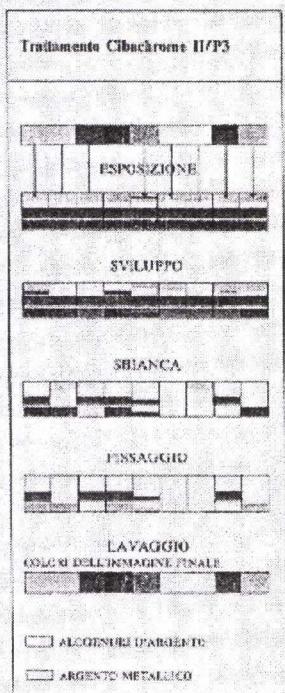
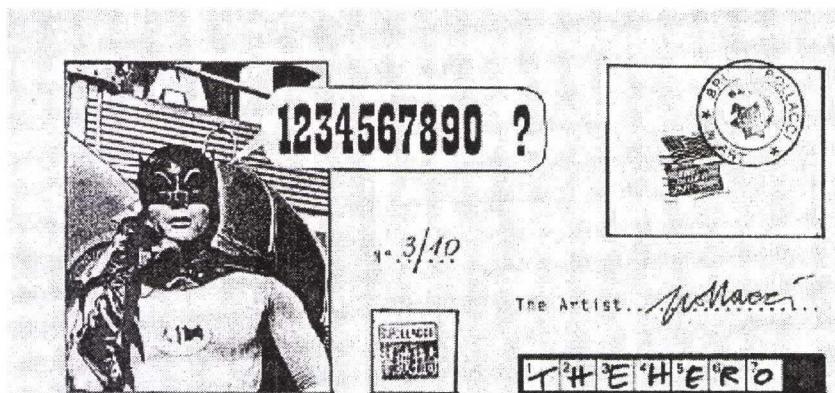
6035. CONTI DA REGOLARE



CITY		
	PRESOV	PISA
	PARIS	NEW YORK

Br. Polacchi

Великий Мохаммед Али. 1993 г.,
бумага, цв. лазерный ксерокс-коллаж,
цв. фломастеры, оттиски печатей, 42x30



96

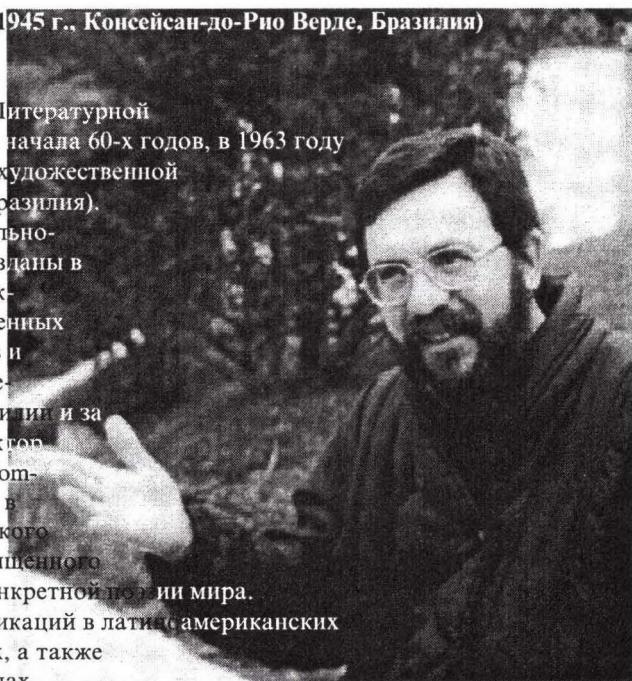
Герой. 1994 г.,
бумага, цв. лазерный ксерокс-коллаж,
цв. фломастеры, оттиски печатей, 42x30

**Хьюго Понтес, Бразилия (р. 1945 г., Консейсан-до-Рио Верде, Бразилия)
Hugo Pontes, Brazil**

Поэт, журналист, издатель. Литературной деятельностью занимается с начала 60-х годов, в 1963 году вошел в состав литературно-художественной группы "VIX" (Оливейра, Бразилия). Первые произведения визуально-поэтического плана были созданы в 1975 году. С этого же года активный участник многочисленных коммуникационных проектов и выставок визуальной и экспериментальной поэзии в Бразилии и за рубежом. С 1991 года - редактор и издатель постер-журнала "CommunicARTE", выдержанного в традициях латиноамериканского авангарда 70-х годов и посвященного современной визуальной, конкретной поэзии мира.

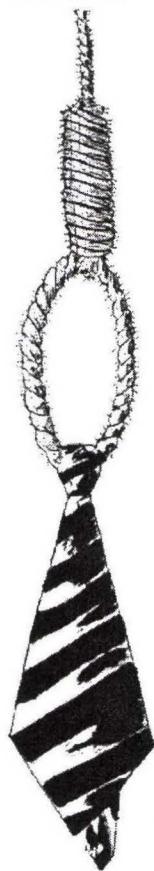
Автор большого числа публикаций в латиноамериканских газетах, а также журналах,

каталогах, альманахах и антологиях, в т. ч. антологий современной латиноамериканской поэзии "Saciedade dos Poetas Vivos - Visual Poems" (Рио-де-Жанейро, 1993 г.). В 1995 году выпустил книгу визуальной поэзии "Signopse - A Poesia na Virada do Seculo" (Белу-Оризонти, 1995 г.), где уделяет особое внимание социальным аспектам современной жизни Латинской Америки. Активный участник международных коллективных выставок визуальной поэзии, мэйл-арта, выставок и проектов художественных марок, среди проектов последних лет: "Crossing Borders" (Калифорния, 1993 г.), "The First Man On the Moon" (Ванкувер, 1994 г.), "1st Mail Art Exhibition in Koenigsberg" (Кенигсберг, 1994 г.), "Stamp & Stories" (Люксембург, 1995 г.), "Word Theatre" (Кенигсберг, 1995 г.), "The St. Kilda Writers Festival / International Visual Poetry Exhibition" (Мельбурн, 1996 г.), "Mostra Euro-Americana de Poemas Visuais" (Бенто-Гонсалвес, 1996 г.) и другие. Автор серии научно-популярных статей о ксерокс- и копи-направлениях в современном искусстве, об идеологии копирования, серии ретроспективных выставок постер-журнала "CommunicARTE" в нескольких городах юга Бразилии. Визуально-поэтические работы хранятся в различных частных и государственных коллекциях Бразилии и зарубежья. Живет и работает в Посус-ди-Калдасе (Минас-Жерайс, Бразилия).



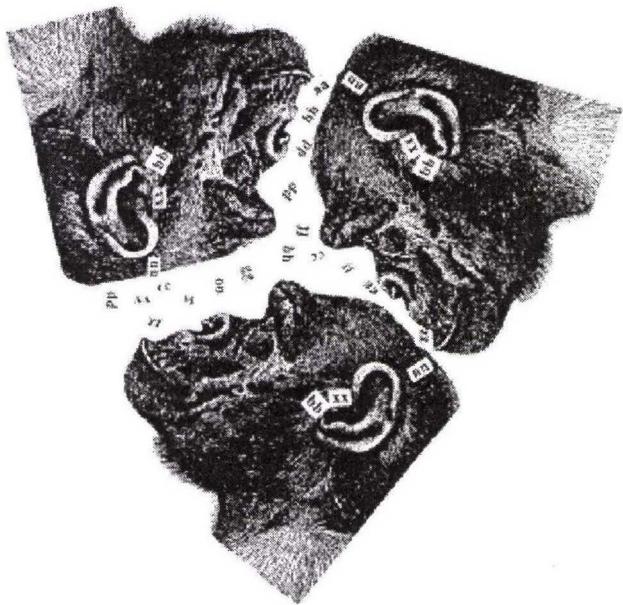
Hugo Pontes

NÓS





Без названия. 1990-е годы,
бумага, струйный принтер, 16,5x19,4



Философия. 1995 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21

Бернард Портер, США (р. 1911 г., шт. Мэн, США)
Bernard H. Porter, USA

Поэт, художник, издатель, перформер. Имеет докторскую степень. Один из пионеров и классиков американской конкретной и сонорной поэзии, ключевая фигура американского литературного авангарда 60-80-х годов. В 40-х годах работал в атомной промышленности США, занимаясь вопросами катодной радиации.

Входил в состав авторского коллектива “Манхэттенского проекта”, результатом которого стало изобретение атомной бомбы.

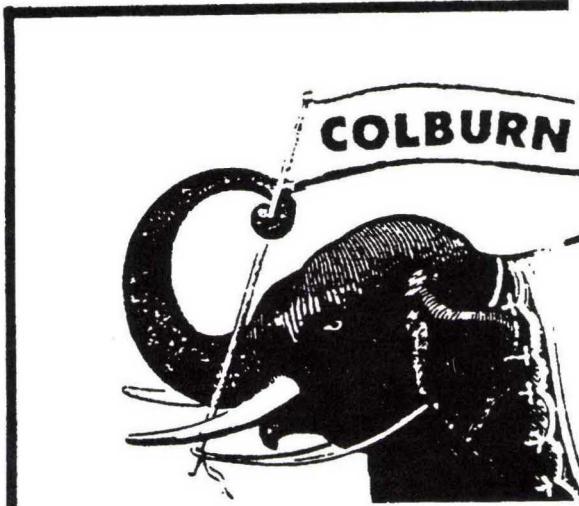
Параллельно занимался разработкой баллистических систем. Позднее теоретические и практические материалы Б. Портера по катодному излучению были с успехом использованы при выпуске первых телевизоров. По соображениям этического порядка ушел из атомного и военного производства в искусство - радикальную литературу, позднее - флаксус и мэйл-арт. Явился первым аме-

риканским издателем романов Генри Миллера (1943 г.), также из-

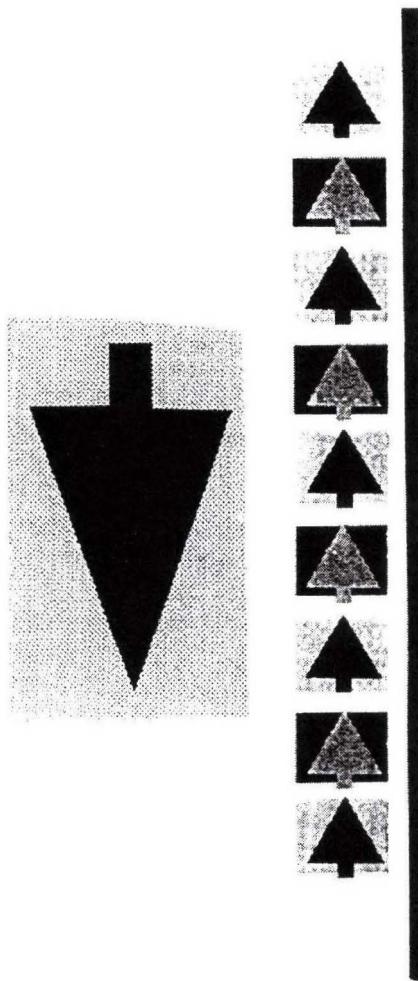
давал произведения Джойса, Пикассо, Рексрота и др., за что позднее был прозван “дедушкой американской андеграундной литературы”. После нанесения США ядерного удара по Хиросиме и Нагасаки возглавил антиядерную компанию против американского правительства. Несколько лет провел в Японии в качестве добровольного помощника жертвам атомной бомбардировки. Автор восьмидесяти шести книг, среди которых наиважнейшая, по мнению автора, - “Found Poems” (Something Else Press, NY, Millerton, 1972 г.), явилась точкой отсчета для целого направления в искусстве и литературе (“found art”). Определяя значение этой книги для современной литературы, Дик Хиггинс сравнил “found poems” Б. Портера с инновативной практикой “objet trouv” М. Дюшана в изобразительном искусстве. Некоторые другие книги: “The wastemakse: 1926 - 1961”, “The Manhatten telephone book”, “Where to go / What to do” и т.д. В большинстве своих книг Б. Портер осуществил синтезированную подачу материала через знак, диаграмму, орнаментальный текст, цифровые графики и т.д., что впоследствии нашло широкое применение в концептуальном и минималистском искусстве. Редактор и издатель журнала “Circle”, акцентирующего литературные возможности фотографии. В качестве поэта-перформера снял и снялся в более пятидесяти видео- и телевизионных фильмах, записал около двухсот аудио-поэтических произведений. Работы Б. Портера хранятся в различных частных и государственных коллекциях многих стран мира, отдельная коллекция рукодельных книг - в Музее современного искусства (Нью-Йорк). Председатель Совета Institute of Advancedthinking (основан в 1830 г., Белфаст). Живет и работает в Белфасте (Мэн, США).

Bernard H. Porter

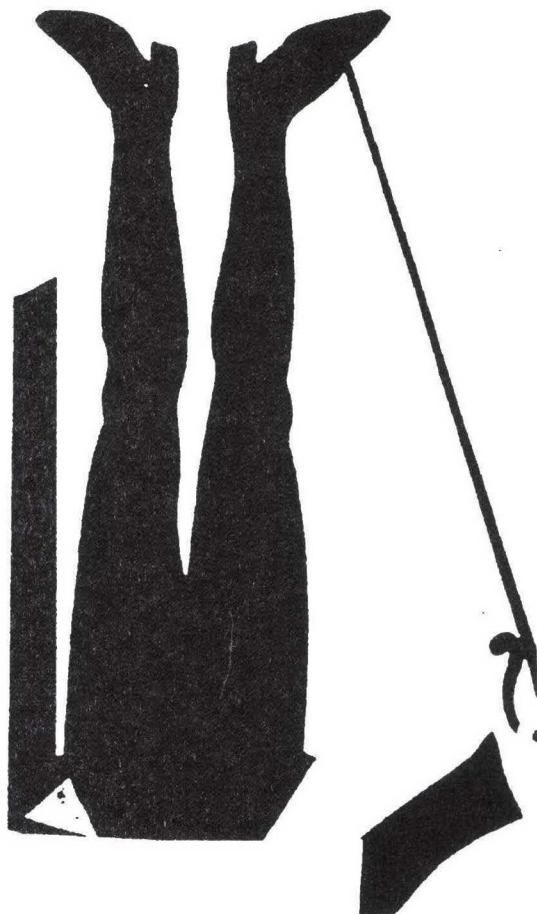




Найденная поэма. 1996 г.,
бумага, коллаж, 17x14



Найденная поэма. 1996 г.,
бумага, коллаж, 17,8x14



Найденная поэма. 1996 г.,
бумага, коллаж, 17,1x14

Дмитрий Пригов, Россия (р. 1940 г., Москва, Россия)

Dmitri Prigov, Russia

поэт, художник, перформер, музыкант. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в конце пятидесятых годов. Автор многочисленных публикаций в журналах, альманахах, каталогах и антологиях современной поэзии, поэтических книг, эссе и прозы, представленных российскими и зарубежными издательствами.

в т.ч.: Text Publishers (Москва), Michigan University Press (Чикаго), Indiana University Press (Блумингтон), Penguin (Лондон), Iron Press (К. Коут), Literarische Colloquium (Берлин), Reclam Verlag (Берлин), Mogo Verlag (Аугсбург), Oberbaum Verlag (Берлин), Stepover (Берлин), Space Umano (Милан), Triptyque Poesie, LRS-AMGA (Париж) и др. Персональные выставки в Struve Gallery (Чикаго, 1988 г.), Contemporary Art Center (Сент-Луис, 1989 г.), Krigs-Ernst Gallerie (Кельн, 1991 г.), Inter Art (Берлин, 1991 г.), Kunstwerk

(Берлин, 1993 г.), Галерея М. Гельмана (Москва, 1994 г.), Гос. Русском Музее (С.-Петербург,

1994 г.), Luedwig Museum (Будапешт, 1995 г.), Krings-Ernst Gallerie (Кельн, 1995 г.), Mulcheim Museum (Мюльхайм-на-Руре, 1995 г.) и др., а также автор большого количества поэтических чтений и лекций по современному российскому искусству и культуре в Гарвардском, Стенфордском, Колумбийском Университетах, Университетах Беркли, Лос-Анжелеса, Огайо и т.д. (США), колледжах Лондонского и Кембриджского Университетов (Англия), а также Университетов Мюнхена, Франкфурта, Бонума, Бремена, Гейдельберга и пр. (Германия). С середины 80-х годов принимает участие в различных фестивалях современной поэзии в России и за рубежом, в т.ч. в "Novostroyka Avant-Garde Festival" (Лондон, 1988 г.), "Фестиваль классики музыкального авангарда" (Москва, 1990 г.), "Milan Poesie. International Culture Festival" (Милан, 1991 г.), "Brighton Art Festival" (Брай顿, 1992 г.), "Rotterdam Poetry Festival" (Роттердам, 1993 г.) и т.д. В 1984-87 г.г. выступал в качестве вокалиста и саксофониста в группе "Среднерусская возвышенность", записал несколько музыкальных альбомов и альбомов сольных поэтических чтений (CD, cas-формат). С 1989 по 1993 год - ведущий авторской программы на Deutsche Welle. В 1989 году о творчестве поэта снят д/фильм "Дмитрий Пригов: поэт и бунтарь" (Москва). Снялся в х/фильмах "Такси-блуз" (1990 г.), "Хрусталев, в машину!" (1995 г.). Участник более ста коллективных выставок в России и за рубежом. Лауреат различных призов, премий и наград, в т.ч. Пушкинской премии за 1994 год. Живет и работает в Москве (Россия) и Кельне (Германия).

Dmitri Prigov
Дмитрий Пригов





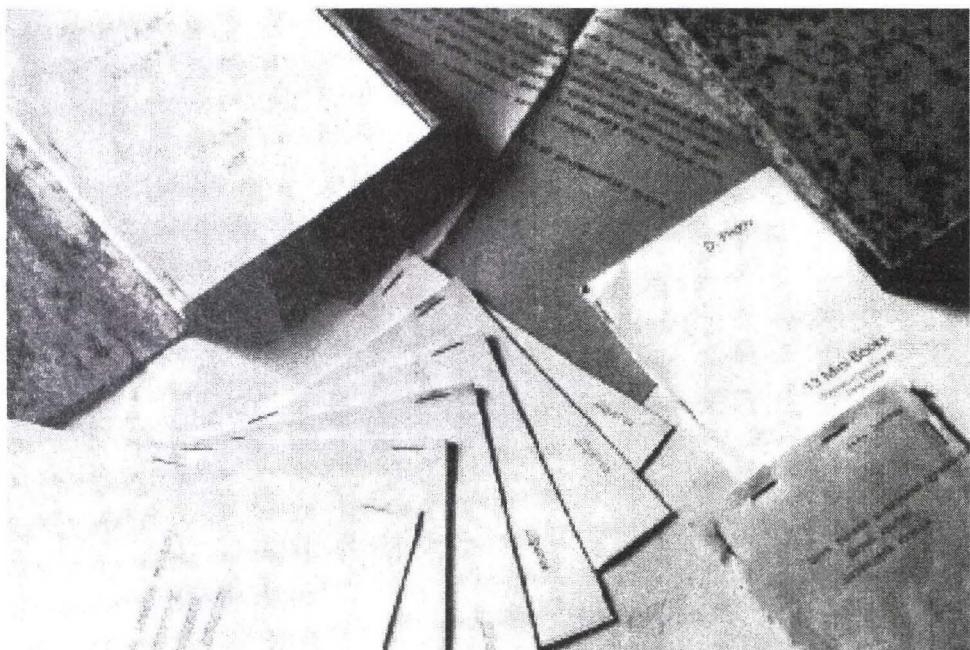
Вобла. 1996 г., бумага, шариковая ручка, 12x15,3

Волк. 1996 г., бумага, шариковая ручка, 12x15,3



Ужас. 1996 г., бумага, шариковая ручка, 12x15,3

Horror. 1996 г., бумага, шариковая ручка, 12x15,3



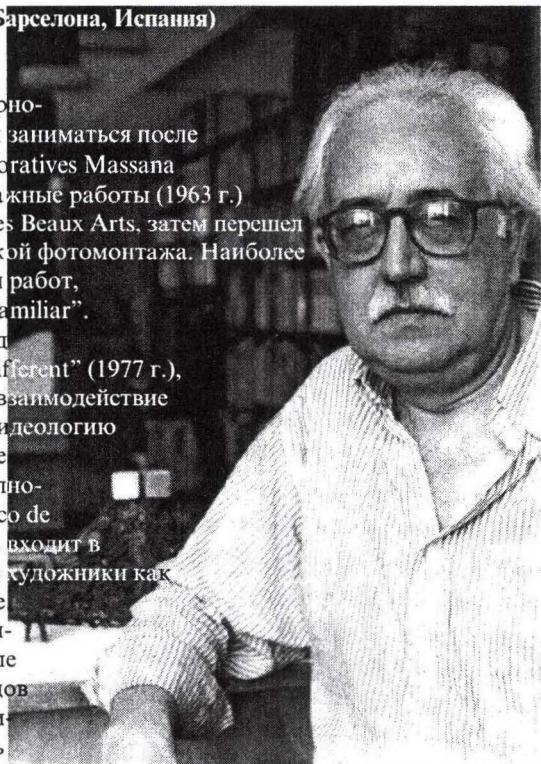
13 Мини-буксов. 1996 г.

Бумага, картон, опилки. Издание лимитированного тиража.

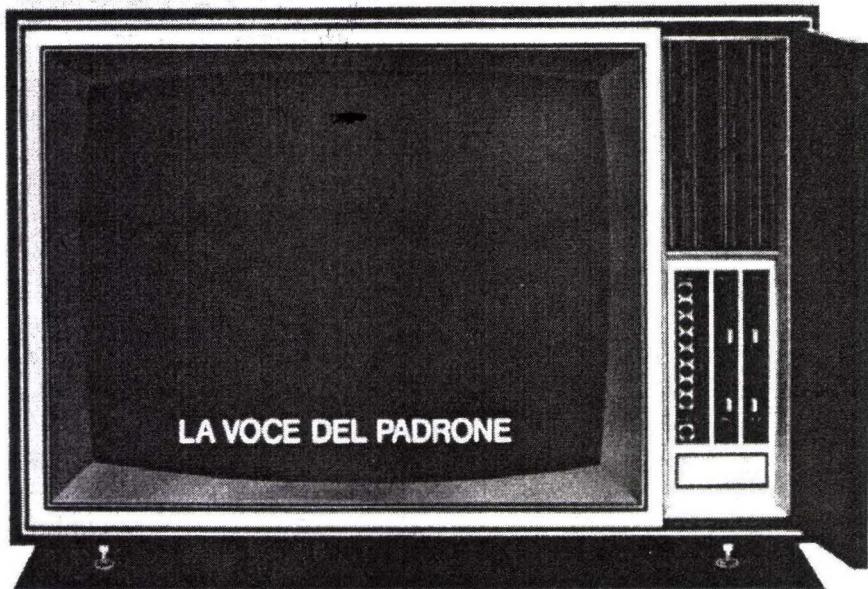
Хуан Рабаскаль, Франция (р. 1935 г., Барселона, Испания)
Joan Rabascall, France

Rхудожник, поэт, фотограф. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься после окончания Escola Superior d'Arts Decoratives Massana (Барселона) в 1957 году. Первые коллажные работы (1963 г.) выполнил, посещая Ecole Supérieure des Beaux Arts, затем перешел к реализации идей, связанных с техникой фотомонтажа. Наиболее показательна в этом отношении серия работ, выполненных в 1968 году - "Planning familiar". В 1970-х годах художник работает над сериями "Kultur" (1972 г.), "Spain is different" (1977 г.), "Eleccions" (1977 г.), в которых через взаимодействие визуального образа и идеи исследует идеологию коммуникационных полей. В середине восьмидесятых годов появляются крупноформатные живописные полотна "Llico de pintura"; в это же время Х. Рабаскаль входит в группу "Catalan", где работают такие художники как Миральда, Россель, Кифра и другие.

В конце восьмидесятых - начале девяностых годов Рабаскаль начинает создавать визуально-поэтические произведения, ориентированные на социальный аспект, но в отличие от большинства концептуальных художников, возвратившихся к живописным техникам, он переносит идеи, реализованные им в живописи в сферу мультимедиа (например, "Llico de pintura"). Исследуя законы массмедиа, социальной серийности и механику поп-жанра, Х. Рабаскаль создает новую серию "Monument a la televisio. Paisatges de final segle XX" (1993 г.), переходит к реализации мэйл-артистских проектов и участию в различных коммуникационных проектах сетевого сообщества. В последние годы в своих работах Х. Рабаскаль активно развивает идеи фотопоэзии, концептуально-текстовых ландшафтов. Он - автор более двух десятков персональных и участник более сотни коллективных выставок во Франции и за рубежом. Произведения художника находятся в частных и государственных коллекциях Испании, Франции, США, Германии, Бельгии, Венгрии и многих других стран. Автор многочисленных визуально-поэтических и художественных публикаций в журналах, альманахах, каталогах и антологиях современного искусства. С 1962 года Х. Рабаскаль живет и работает в Париже (Франция).



Хуан Рабаскаль
 Joan Rabascall



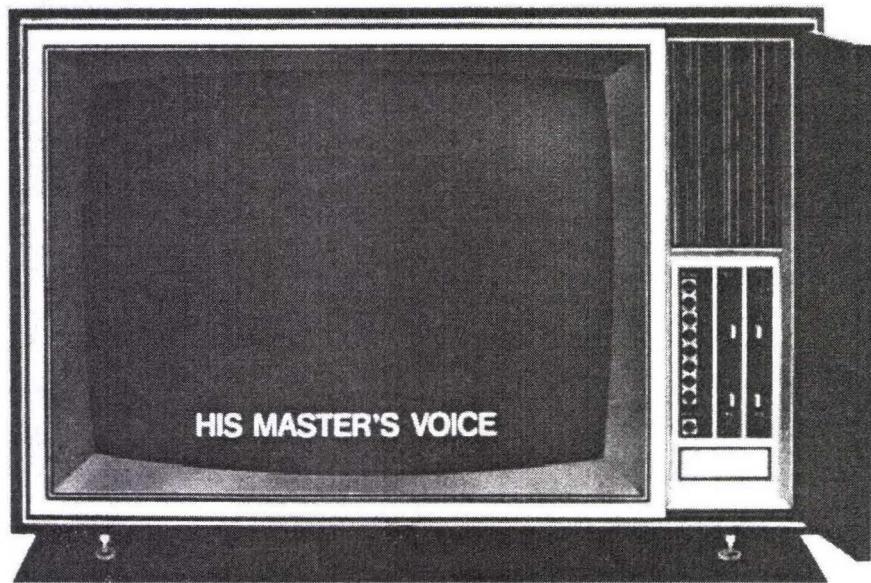
Голос его хозяина.
Бумага, офсетная печать, 10,7x15,7



FRONTIERE

FRONTERA



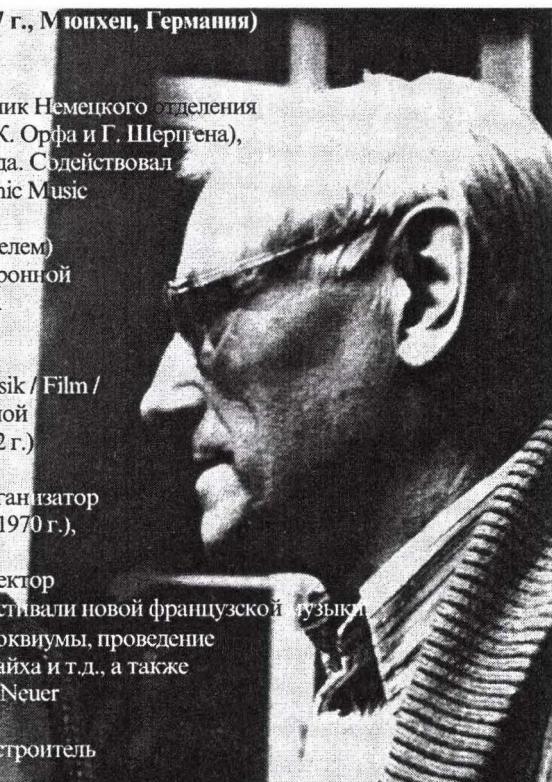


Голос его хозяина.

Бумага, офсетная печать, 10,7x15,7

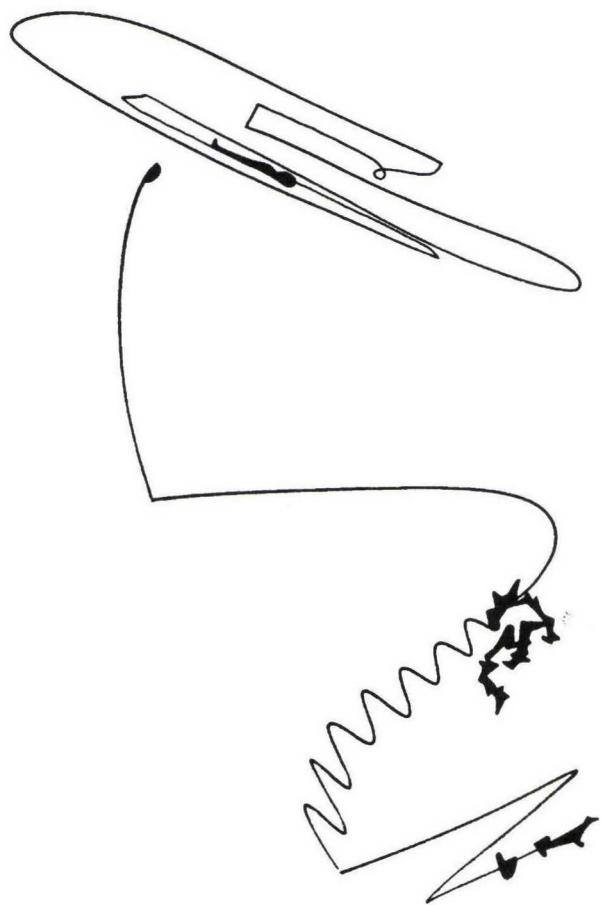
Йозеф Антон Ридль, Германия (р. 1927 г., Мюнхен, Германия)
Josef Anton Riedl, Germany

поэт, музыкант, композитор. Воспитанник Немецкого отделения Юных музыкантов (1950 г., мастерская К. Орфа и Г. Шергена), впоследствии это возглавлял до 1960 года. Содействовал в деятельности Simens Studio for Electronic Music (Мюнхен), в 1959-66 г.г. был ее арт-директором. Автор (совместно с С. Мойшем) полнометражного док. фильма об электронной музыке, сделанной в различных студиях Европы. С 1960 г. - организатор серии художественных событий "Neue Musik Munchen", в том числе фестивалей "Musik / Film / Dia / Licht", музыкальной художественной программы к Олимпийским играм (1972 г.) в Мюнхене, Фестиваля Штокхаузена, Дней Кэйджа, Шнебеля, Ксенакиса. Организатор фестивалей "Neue Musik in der Schule" (1970 г.), "Traditionelle Aussereuropaische Musik" (1972 г.). С 1974 года - основатель и директор (1974-82 г.г.) "Kultur Forum" (Бонн). Фестивали новой французской музыки, семинары, концерты, проведение Дней Гласса, Райха и т.д., а также в рамках "Tage Neuer Musik" (Бонн, до 1987 года) устроитель фестивалей

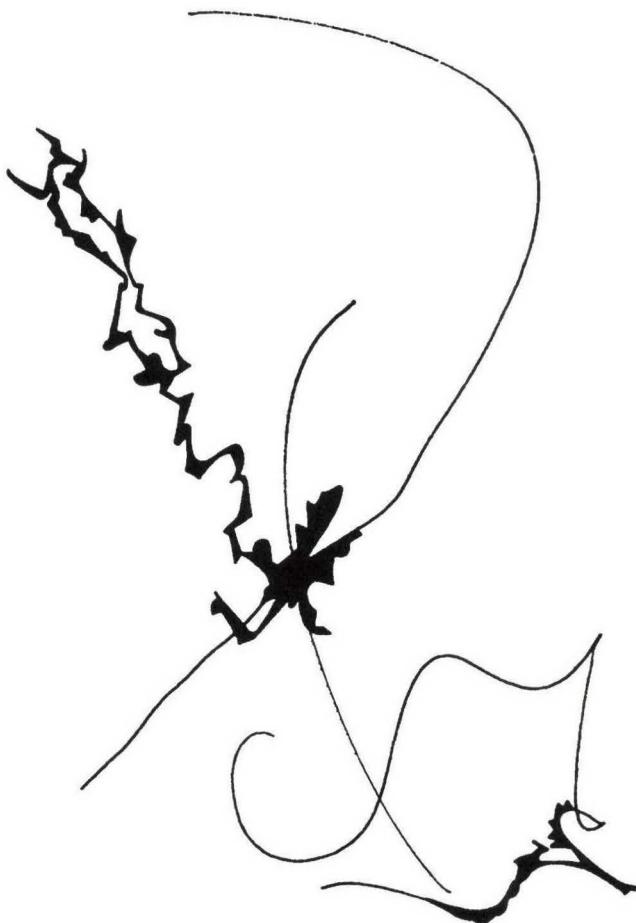


Йозеф Антон Ридль

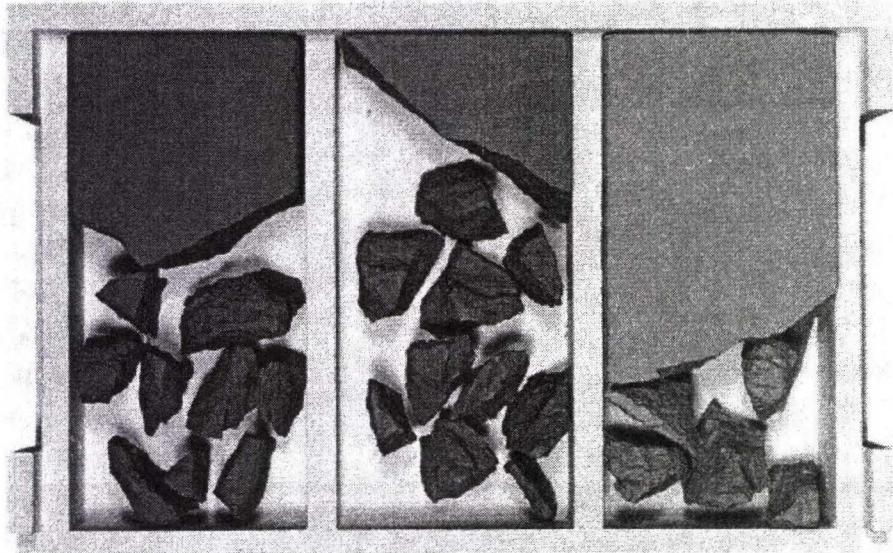
Берро, Кэйдж, Шнебеля, Ксенакиса и дней Штокхаузена в сопровождении различных художественных выставок (например, аудиовизуальная выставка "Electroacoustic Music since the Sixties"). Автор крупномасштабных инсталляций (в том числе инсталляции "Джон Кэйдж" на выставке "Джон Кэйдж - Терри Фокс - Гудрун Вассерман" (1996 г.)). В сотрудничестве с различными режиссерами театра и кино (Леница, Кристль, Райтц, Клюге, Кертнер, Кретц, Рунау, Хаек, Бюхнер и др.) снял более двадцати фильмов и поставил шесть театральных пьес. Вместе с основанной им в 1967 году группой "Musik / Film / Dia / Licht" принимал участие в более чем ста пятидесяти фестивалях в Германии и за рубежом, в том числе неоднократно на биеннале в Загребе, Париже, Венеции, Берлине, Дюрене, Кассельской документе, а также международных фестивалях новой музыки в более шестидесяти городах мира. Автор многочисленных музыкальных произведений, аудиовизуальных энвайронментов, концертов камерной музыки, концертов и выставок (с включением муз. инструментов собственной конструкции), радиопьес. Имеет большое количество различных наград, в том числе Баварской Академии Искусств, Призы Германского Олимпийского Комитета, Берлинского Кинофестиваля, Академии Искусств Италии и мн. др. Почетный член Свободной Академии искусств Лейпцига. Библиография и дискография поэта и композитора составляет более двухсот пунктов. Живет и работает в Мюнхене (Германия).



Лист из серии “Визуализированные звукостихи IV”.
Бумага, офсет. печать, 29,7x21

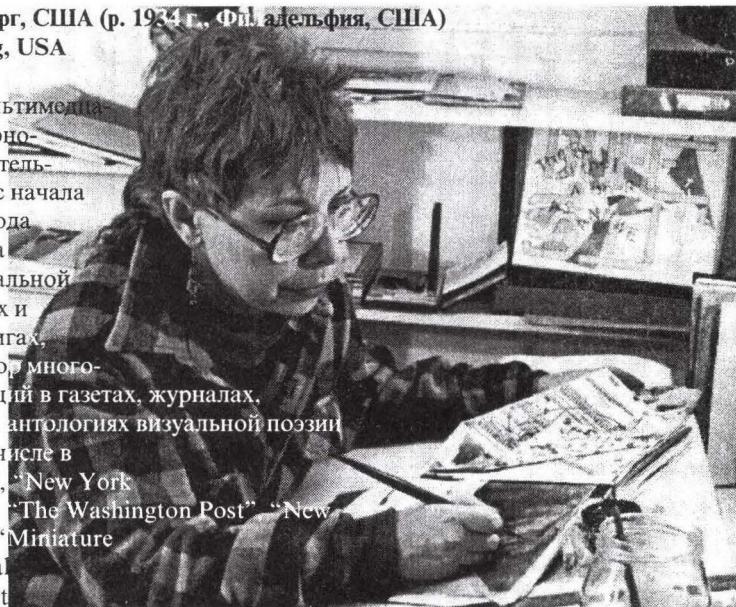


Лист из серии “Визуализированные звукостихи IV”.
Бумага, офсет. печать, 29,7x21



Акция: искусство - песчаные камни.
Объектная поэма. 1994 г.

Мэрилин Р. Розенберг, США (р. 1934 г., Филадельфия, США)
Marilyn R. Rosenberg, USA



поэт, художник, мультимедиа-издатель. Литературно-художественной деятельностью занимается с начала 70-х годов. С 1977 года специализируется на произведениях визуальной поэзии, рукодельных и художественных книгах, копи-арте и пр. Автор многочисленных публикаций в газетах, журналах, книгах, альманахах, антологиях визуальной поэзии (с 1978 года), в том числе в

“Northwest Review”, “New York Times”, “Umbrella”, “The Washington Post”, “New York Daily News”, “Miniature Book News”, “Eternal Network: A Mail Art

Anthology”, “Kaldron”, “Lost & Found Times”, “Core... on Contemporary Visual Poetry”, “NRG”, “Isla Quarterley” и мн. др. С 1977 года осуществила 25 изданий книг визуальной поэзии, автор более ста коллекционных книг (в одном экземпляре), двух десятков изданий

коллaborационных поэм ограниченного тиража, в том числе 90-х годов: “A labyrinthine Adventure”, “Open House” (1990 г.), “Istoria Leonardo”, “Spider talk” (1991 г.), “Ennui-Stress” (1992 г.), “Roll book 1 and 2”, “Scalare” (1993 г.), “Rumble Strips”, “Spall Spirule” (1994 г.), “Shadow (and Shadowland)”, “Trier Spare Tear” (1996 г.) и мн. др. Участник большого количества коллективных выставок визуальной поэзии в США и за рубежом, основные выставки 90-х годов: “Book Arts in the USA” (1990 г.), “Visualog 3” (1990 г.), “The books as Vessel” (1991 г.), “This is a book Show! The book, an evolution” (1992 г.), “Artist’s Books” (1993 г.), “Book as Art VII” (1994 г.), “Beyond the Page” (1995 г.), “V International Biennial of Visual and Experimental Poetry” (1996) и т.д. Визуально-поэтические работы и художественные книги находятся в частных и государственных коллекциях, в том числе в Bibliotheque Nationale (Париж), Atlanta Coll. of Art Library (Атланта), Art Library (Канберра), Electrografia Museo Internacional (Куэнка), Museum of Modern Art Library (Нью-Йорк), The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry (Майами), Tate Gallery Library (Лондон), Fogg Art Museum Fine Arts Library (Кэмбридж), Victoria & Albert Museum (Лондон), The NY Public Library (Нью-Йорк) и мн. др. Совместно с Д. Колем выпустила более четырех десятков коллекционных книг визуальной и экспериментальной поэзии. Живет и работает в Пикскилле (Нью-Йорк, США).

Marilyn R. Rosenberg
Мэрилин Р. Розенберг



Вокруг угла #3. Коллаборационная поэма, совм. с Д. Колем. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 19,6x15,2



Вокруг угла #4. Коллаборационная поэма, совм. с Д. Колем. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 19,6x15,2

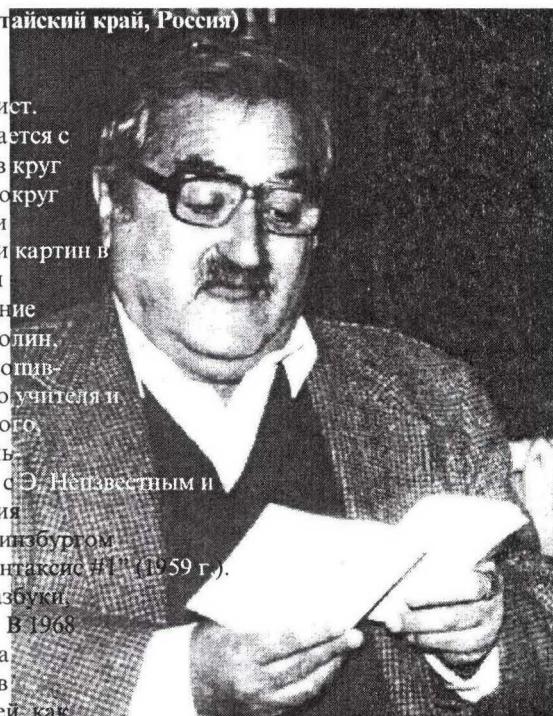


Вокруг угла #1. Коллаборационная поэма, совм. с Д. Колем. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 19,6x15,2

Генрих Сапгир, Россия (р. 1928 г., Алтайский край, Россия)
Genrikh Sapgir, Russia

поэт, драматург, переводчик, сценарист. Литературной деятельностью занимается с середины сороковых годов. Входил в круг поэтов и художников, сплотившихся вокруг личности Евгения Кропивницкого и объединенных творческими показами картин в Лианозово, проводимых О. Рабиным впоследствии группа получила название "лианозовской" (среди поэтов - И. Холин, Вс. Некрасов, Я. Сатуновский, Л. Кропивницкий). В качестве своего духовного учителя и наставника называет Е. Кропивницкого. В течение восьми лет работал в Скульптурном комбинате, где подружился с Э. Непавестным и В. Сидуром. Лирические произведения Г. Сапгира были опубликованы А. Гитцбургом в первом самиздатском журнале "Синтаксис № 1" (1959 г.). С 1959 года пишет для детей книги, азбуки,

пьесы, сказки. В 1968 году Г. Сапгира принимают в Союз писателей как



писателя, пишущего для детей, но практически сразу исключают его, после проведения поэтом выставки художников-белютинцев и чтений поэтов-смогистов. В 1974 году вместе с другом О. Рабиным и другими художниками подготавливает "бульдозерную выставку" и принимает участие в интервью иностранным журналистам. В 1975 году Г. Сапгир экспонирует свои "сонеты на рубашках" на выставке художников-нонконформистов в Павильоне Пчеловодства на ВДНХ. В 1979 году принимает участие в литературно-художественном альманахе "Метрополь", со всеми вытекающими отсюда негативными последствиями для участников. За рубежом публикуется с начала 70-х годов. Первая отечественная публикация в журнале "Новый Мир" в 1989 году, далее - в журналах "Знамя", "Октябрь", "Дружба народов", "Стрелец", "Континент" и других периодических изданиях в России и за границей. В списке основных изданий: "Сонеты на рубашках" (Третья волна, Париж-Нью-Йорк, 1976 г.), "Четыре конверта" (Детгиз, Москва, 1976 г.), "Московские мифы" (Прометей, Москва, 1989 г.), "Черновики Пушкина" (Раритет, Москва, 1992 г.), "Избранное" (Третья волна, Москва, 1993 г.), "Смеяницы" (ПИК, Москва, 1995 г.) и др. Среди основных выставок визуального искусства: Выставка художников-нонконформистов в Павильоне Пчеловодства (ВДНХ, Москва, 1975 г.), серия квартирных выставок (Москва, 1976 г.), Выставка Лианозово в Германии (1988 г.), Выставка серийного искусства. Галерея на ул. Мильонщика (Москва, 1996 г.). Генрих Сапгир живет и работает в Москве (Россия).

Генрих Сапгир

СХІДНІ - ГРУПИ ВІД ПЛЯ-
ДОВІ НА ЗМІСТІ

କାନ୍ଦିର ପାଇଁ ଏହା କିମ୍ବା କିମ୍ବା
କାନ୍ଦିର ପାଇଁ ଏହା କିମ୍ବା କିମ୍ବା
କାନ୍ଦିର ପାଇଁ ଏହା କିମ୍ବା କିମ୍ବା

Лист из серии “Стихи на незнакомом языке”.
Бумага, фломастер, 29,7x21

⊗ онъялъ

Лирический
рассказ о
девушке
из деревни
с ее любовью
и ее отцом
и ее сестрой
и ее братом
и ее матери
и ее отце

и ее
братом

и ее
матерью

Лист из серии “Стихи на незнакомом языке”.
Бумага, фломастер, 29,7x21

Саренко, Италия (Исаия Мабеллин, р. 1945 г., Вобарно, Италия)
Sarenco, Italy

поэт, режиссер, издатель, организатор выставок.

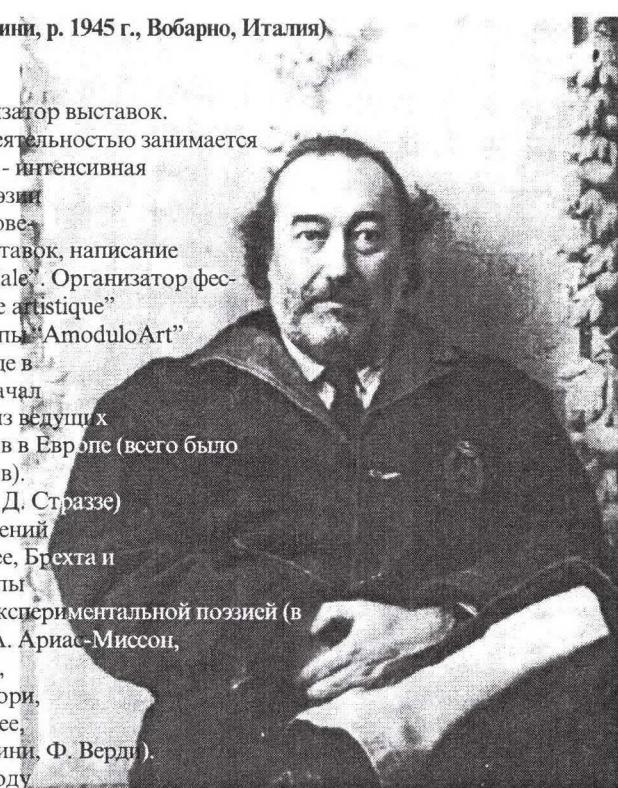
Литературно-художественной деятельностью занимается с 1963 года. С 1963 по 1967 годы - интенсивная работа в области визуальной поэзии (poesia visiva), организация и проведение первых персональных выставок, написание манифеста "multipli 67 - Arte Seriale". Организатор фестиваля "Un village + l'avant-garde artistique" (Анфо, 1968 г.). Основатель группы "AmoduloArt" и одноименного издательства, где в 1975 г. совместно с П. Де Вреем начал издавать "Lotta Poetica" - один из ведущих визуально-поэтических журналов в Европе (всего было издано более семидесяти номеров).

С 1978 г. - издатель (совместно с Д. Страззе) серии "Factotum Art" - произведений Армана, Споеорри, Бойса, Де Врея, Брехта и др. Один из организаторов группы

"Logomotives", занимающейся экспериментальной поэзией (в группе: А. Ариас-Миссон, Ж. Блэн, Ж.-Ф. Бори, П. Де Врея, Э. Миччини, Ф. Верди). В 1984 году

снял свой первый полнометражный экспериментально-поэтический фильм "Collages" (премьера на Венецианском Кинофестивале, 1985 г.). Автор пяти короткометражных и шести полнометражных фильмов: "En Attendant la Troisième Guerre Mondiale" (1986 г.), "Bienvenue Au Grand Cinema" (1987 г.), "Pagana" (1988 г.), "Safari" (1990 г.), "Performance" (1993 г.). Автор более двадцати книг, в том числе "Le mois thermographique" (1970 г.), "Political Art" (1970 г.), "Sarenco à Verone" (1987 г.) и др. Автор более пятидесяти персональных и участник более двухсот коллективных выставок визуальной поэзии в разных странах мира. В различные годы выставлялся на Венецианской биеннале (1972 г.), Документе V (Кассель, 1972 г.), биеннале современной графики (Флоренция, 1979 г.). Фильмы демонстрировались на XLII и XLIII Венецианском Фестивале, III Фестивале кино в Когольене, а также ретроспективные показы - в Национальном музее современного искусства (Центр им. Ж. Помпиду, Париж, 1994 г.) и Центре современной поэзии (Марсель, 1995 г.). Автор семи дисков сонорной поэзии, среди них "Armaniana", "Vive le futurisme" (1983 г.), "Es lebe dada" (1985 г.) и др.; принимал участие в фестивале сонорной поэзии "Polyphonix" (Музей современного искусства, Нью-Йорк, 1984 г.). О творчестве Саренко выпущено несколько книг, в том числе "Sarenco: Le Triptyque Du Cinema Mobile 1983-1987" (Ф. Гваттари, Э. Миччини, Л. Серавалли, Париж, 1988 г.). Живет и работает в Вероне (Италия).

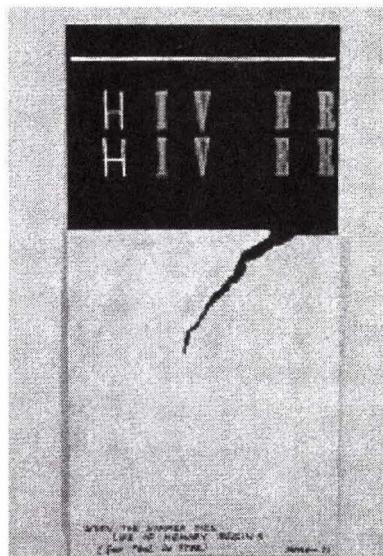
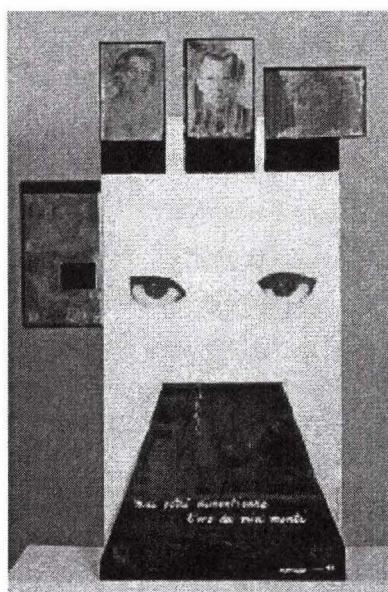
Sarenco



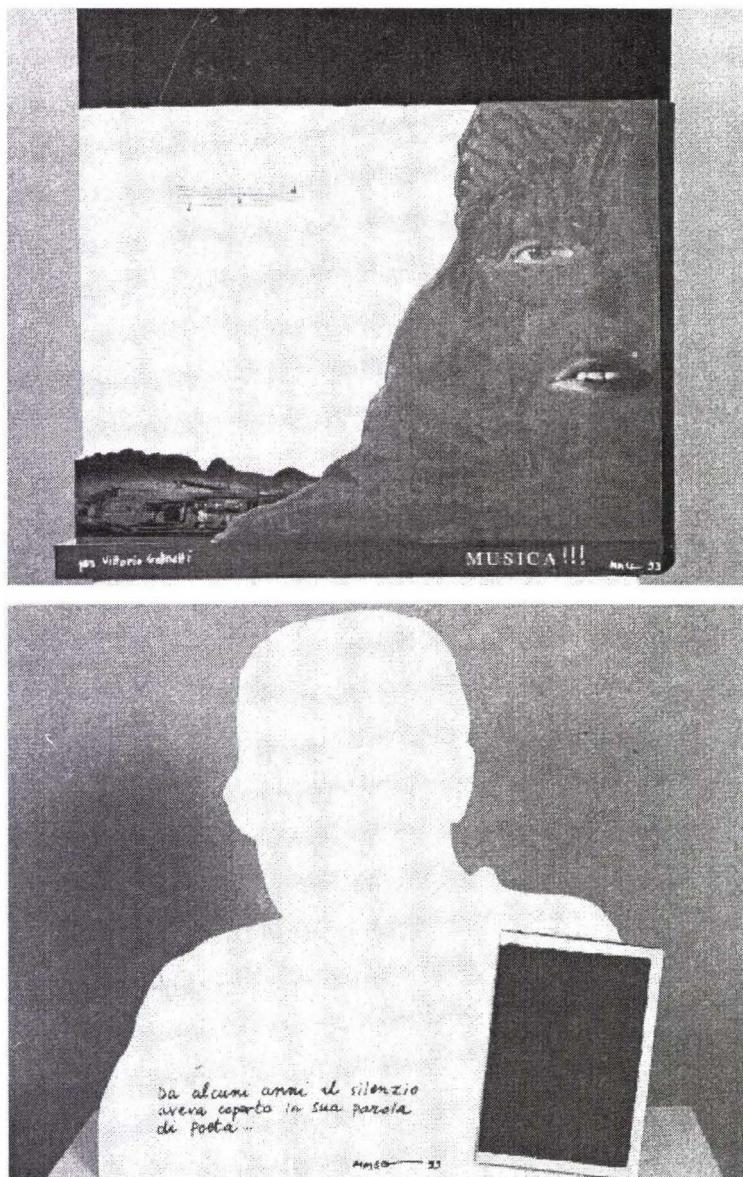


*ho rimosso l'immagine;
ho ascoltato la performance
della vita...*

Dmitry - 93



Поэмы из серии “Поэтически-кинематографические объекты”. 1993 г., смешанная техника.



Музыка!!! Объектная поэма. 1993 г., смешанная техника.

Сергей Сигей, Россия (Сергей Все́володович Сигов, р. 1947 г., Мурманск, Россия)
Serge Segay, Russia

поэт, художник, эссеист, издатель. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1962 года. Тогда же создал свои первые заумные и абстрактные стихи. Организатор Анархо-футуристической группы (Вологда, 1962-64 г.г.), член "Уктусской школы" (Свердловск, 1965-74 г.г.), издатель (совместно с Ры Никоновой) рукописного журнала "Номер" (1965-75 г.г., 35 выпусков). В 1969 г. изготовил первые вербальные картины и визуальные поэмы, многие из которых были опубликованы в журналах "Lost & Found Times", "Score", "Taproot", "Arte Postale!", "Offerta Speciale", "Doc(k)s", "Wohnzimmer", "Vast", "Teraz Movie", "Spinne", "Novoid" и многих других. С 1979 по 1986 год написал множество статей по визуальной и экспериментальной поэзии для журнала "Транспонанс". Опубликовал большое количество статей по истории Русского Поэтического Авангарда в литературоведческих журналах Голландии, Швейцарии, Италии, России.

Организатор 1 Международной выставки

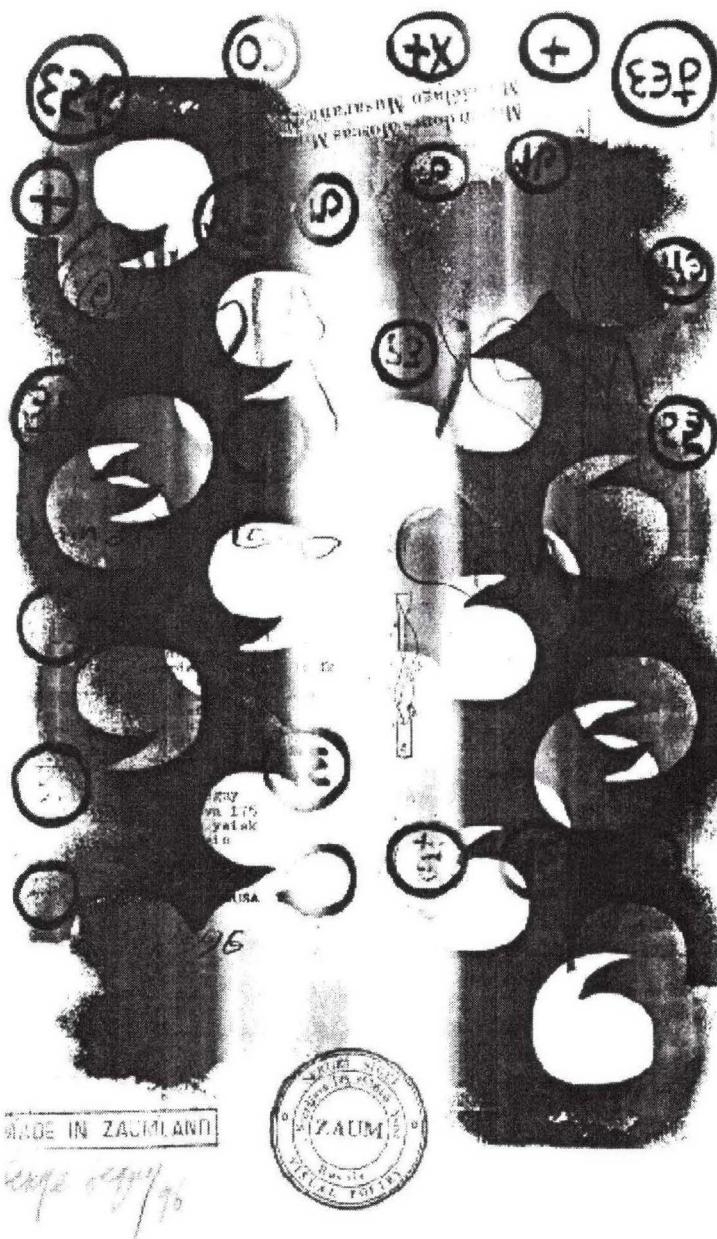
мэйл-арта в СССР (Ейский историко-краеведческий музей, 1989 г.), также опубликовал первую в СССР статью о мэйл-арте ("Искусство, 10 / 1989 г.). Организатор 1 Международной выставки визуальной поэзии в СССР (Ейский историко-краеведческий музей, 1990 г.). Автор книг: "Стихи для балерин Большого Театра" (вступл. проф. д-р К. Беллоли), "Russian Game with letters" (1990 г.), "Made in Zaumland" (1993 г.), "Blut Poesie" (с рисунками Й. Глава, 1992 г.), "Iliazdic Zaumail" (совместно с Ры Никоновой и В. Барони, 1995 г.), "Flaccid" (совместно с Д. М. Беннеттом, 1994 г.), "Crayon Picture Book" (совместно с Д. М. Беннеттом, 1995 г.) и мн. др. В 1992 году опубликовал в Университете Тренто (Италия) книгу стихов Василиска Гнедова с комментариями и вступлением. С этого же года - автор многочисленных коллаборационных визуально-поэтических проектов-книг с П. Гарнье, Д. М. Беннеттом, В. Барони, Р. Крозирем, Л. Фиренсом и др. После публикации в одной из московских газет статьи "Плюс латинизация русского языка" реализовал эти идеи в журнале "Urbi" (С.-Петербург, 1996 г.), среди других публикаций в России - журналы и альманахи "Кредо", "Волга", "Ковчег", а также публикации в книгах: "Индекс-2", "Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма". С 1985 года активный участник различных международных мэйл-арт проектов и выставок визуальной и экспериментальной поэзии во многих странах мира. Принимал участие в Международных фестивалях экспериментальной поэзии "Bobeobi" (Берлин, 1994 г.), "Polyphonix" (Будапешт, 1994 г.) Живет и работает в Ейске (Россия).

Сергей Сигей

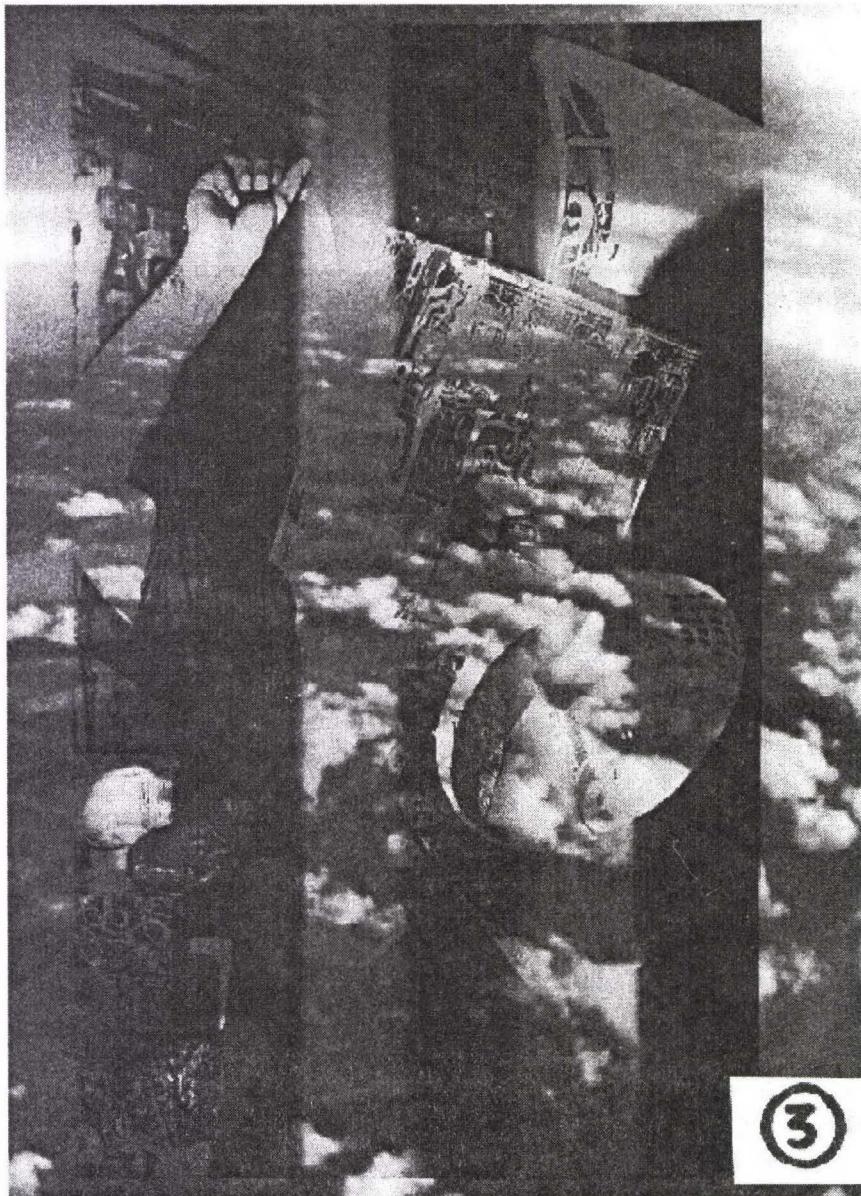




Вариация четырех. 1993 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, оттиски печатей, 26,3x19,8



Поэма мембран и запятых, с уважением к Джону М. Беннетту. Лист 1. 1996 г., бумага, ксерокс-коллаж, оттиски печатей, 29,7x21



Посвящение Луиджи Руссоло. Документация аудиозаписи шумовой поэмы. Лист 3.
1996 г., бумага, ксерокс-коллаж на офсетной основе, 28,7x21,4

Пит Спенс, Австралия (р. 1946 г., Мельбурн, Австралия)

Pete Spence, Australia

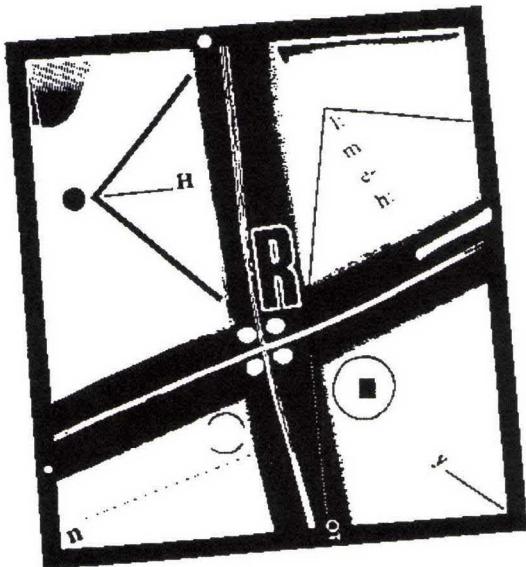
поэт, издатель, организатор выставок. Художественной деятельностью занимается с середины семидесятых годов. С 1984 года - редактор и издатель серии брошюр "Post Neo Publications", посвященных теории и практике международной визуальной поэзии и мэйл-арта. В 1986-87 годах совместно с Д. Поувелом наладил выпуск журнала "Ligne", наряду с произведениями конкрет- и визуальной поэзии, главным образом уделявшего внимание наиболее радикальным направлениям в современном искусстве (Noism, Art Strike и т.д.). С 1989 года - издатель журнала "Polartis ETZ", более радикальной версии предыдущего журнала с акцентом на мэйл-арт движении, сетевых информационных сообщениях, коллаже и визуальной поэзии.

Всего "Polartis ETZ" было выпущено более тридцати номеров. С 1987 года - куратор

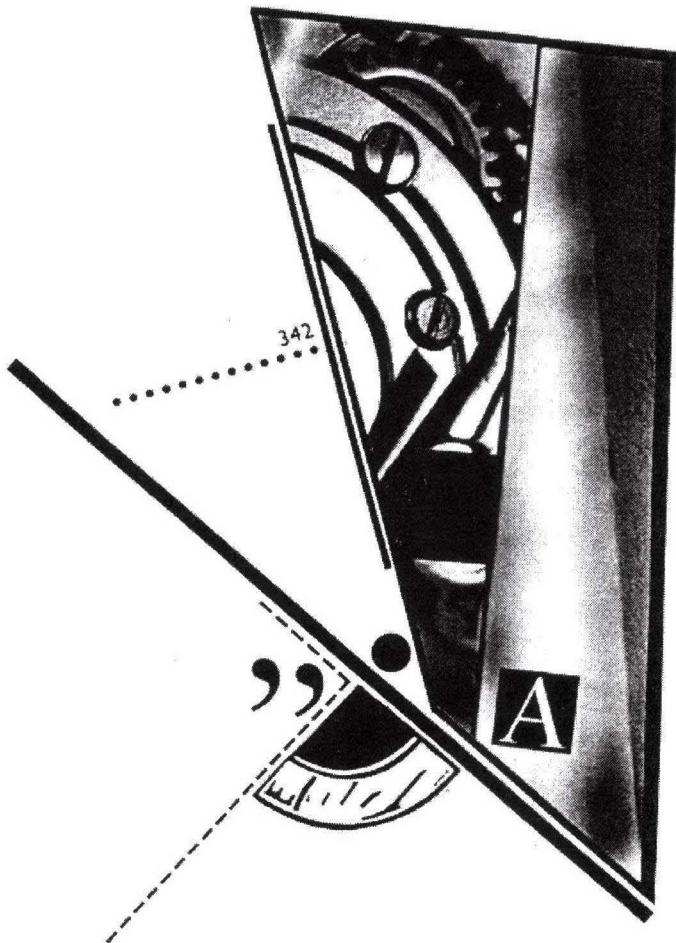
различных международных выставок визуальной поэзии, в том числе: серии международных выставок в Victorian Writers Centre, The Lounge, Linden Gallery, а также - в рамках ежегодного St. Kilda Writers Festival. Совместно с А. Фигалло издает периодический бюллетень "Axle" (более сорока номеров), специализирующийся на анализе современных тенденций в международной конкретной, визуальной, акционной и сонорной поэзии. Автор 18 визуально-поэтических анимационных фильмов, персональных художественных книг (серия "Look! Poetry!") визуальной поэзии, в том числе и "Abregement an Essay" (Мельбурн, 1996 г.), а также коллаборационных поэтических книг (последняя за 1996 год - "Beyond the Circle" no.7 / vol.1, совместно с К. Накамурой). Участник многочисленных коллективных выставок визуальной поэзии в Австралии, США, Португалии, Италии, Мексике, России и т.д. Публикации в журналах, каталогах, альманахах и антологиях современной экспериментальной поэзии в Италии, Франции, Англии, США, Бразилии, Германии, Югославии. Живет и работает в Ст. Килда (Виктория, Австралия).

Pete Spence

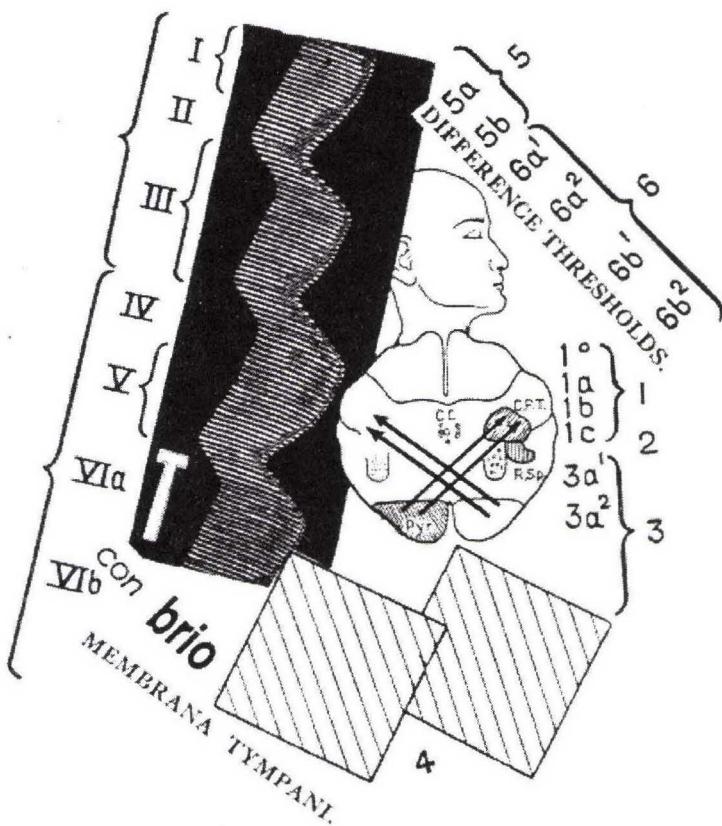




Без названия. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Без названия. 1995 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Без названия. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21

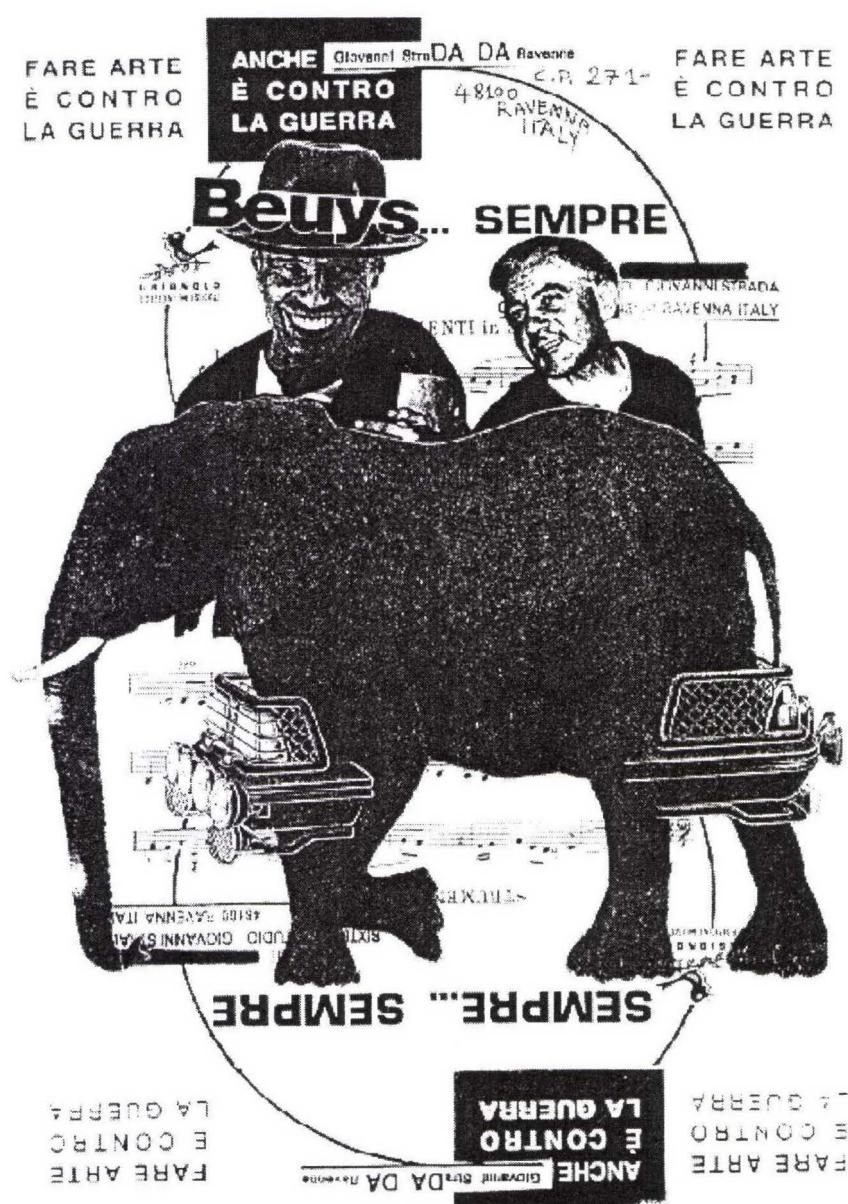
Джованни Странда, Италия (р. 1939 г., Равенна, Италия)
Giovanni Strada, Italy

С поэт, перформер, мэйл-артист. Литературной и художественной деятельностью начал заниматься в 1975 году, после окончания Национальной Академии Дипломатии. От работы в области литературы живописи и графики постепенно перешел к непосредственному перформансу, участию в мультимедиальных проектах, к участию в различных проектах визуальной и экспериментальной поэзии. Характерные коллажные визуально-поэтические работы, выполненные на основе музыкальных партитур итальянских композиторов 18-19 веков, заставляют говорить современных искусствоведов о творчестве Д. Странда, как "квинтесценции визуально-музыкального поэтического авангарда" (Р. Барилли). О работах Д. Странда опубликовано множество статей в различных арт-журналах мира, в том числе в: "Le Arti", "D'Art", "Il Giornale Dell'Arte", "Flash Art", "Art of Today", "Around The World" и др. Автор большого числа персональных выставок в Италии



Джованни Странда

и за рубежом, в том числе в Академии искусств Касселя (1984 г.), Galleria Dell' Occhio (Нью-Йорк, 1985 г.), Galleria la Bottega (Равенна, 1986 г.) и др. Участник многочисленных коллективных выставок визуальной поэзии и мэйл-арта в различных странах мира, среди них: "Roger Radio's Business" (Кент, 1982 г.), "Mostra Internazionale - Centro Culturale P. Whistler" (Наполи, 1983 г.), "Seibu Department Stories" (Токио, 1987 г.), "Paco das Artes" (Сан-Паулу, 1988 г.), "Homage to Fluxus" (Хомбек, 1989 г.), "Encuentro Bienal Alternativo de Arte" (Розарио, 1990 г.), "Визуальная поэзия" (Ейск, 1990 г.), "Reparation de Poesie" (Квебек, 1992 г.), "Fearless - Senzapaura" (Брисбен, 1993 г.) "V Bienal Internacional de Poesia Visual" (Мехико, 1996 г.) и др. Последние пять лет (совместно с Р. Странда) активно выступает с перформ-программами на различных фестивалях и выставках современного искусства в т.ч. в King St. Stephen Museum (Венгрия, 1994 г.), "Art and Absence of Clothes" (Франция, 1995 г.), ежегодном фестивале "AU International" Tokyo Metropolitan Museum (Япония, 1995 г.) и мн. др. Автор многочисленных визуально-поэтических публикаций в журналах и портфолио, альманахах, каталогах и антологиях современного искусства в Италии и за рубежом. Визуально-поэтические работы Джованни Странда находятся в различных частных и государственных коллекциях Италии, Франции, США, Мексики, Германии, России, Канады и т.д. Живет и работает в Равенне (Италия).



Без названия. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Без названия. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Без названия. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21

Патриция Тавенер, США
Patricia Tavener, USA

художник, мэйл-артист, издатель. Началом своей художественной деятельности считает персональную выставку "Collages and assamblages" в 1962 году. Авторские эксперименты в конце 60-х годов с техниками коллажа, ксерокс-коллажа, использованием резиновых печатей и штампов приводят к решению издавать сетевой журнал "Mail Order Art" (1970-73 г.г., впоследствии оказавшийся одним из первых мэйл-арт изданий), сплотивший уже позднее вокруг себя поэтов и художников концептуального толка, культивировавших идеи флаксуса и неодада. Автор многочисленных персональных выставок в США, Франции, Голландии и др., в том числе в Herbert F. Johnson Museum of Art (Итака, Нью-Йорк), Institute de

L'Environment

(Париж), Los Angeles

County Museum of Art (Лос-

Анжелес, Калифорния), Museum

of Contempora-

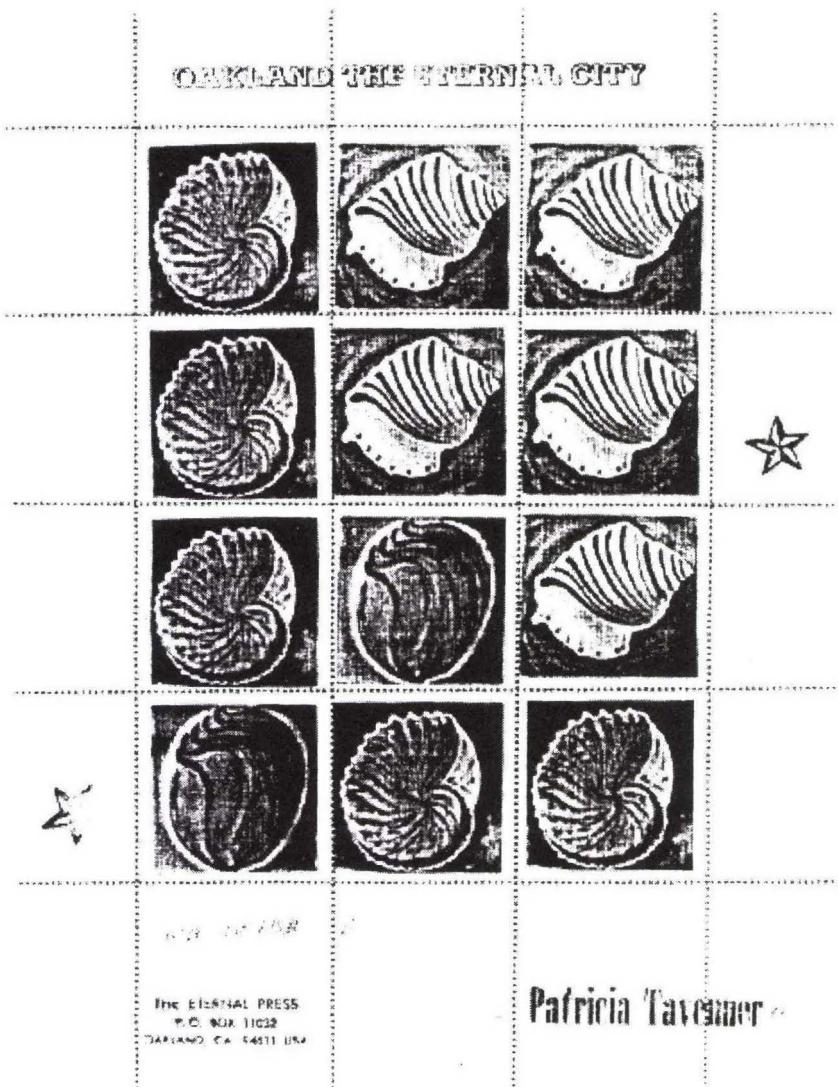
ту Arts (Чикаго,

Илинойс), Mu-

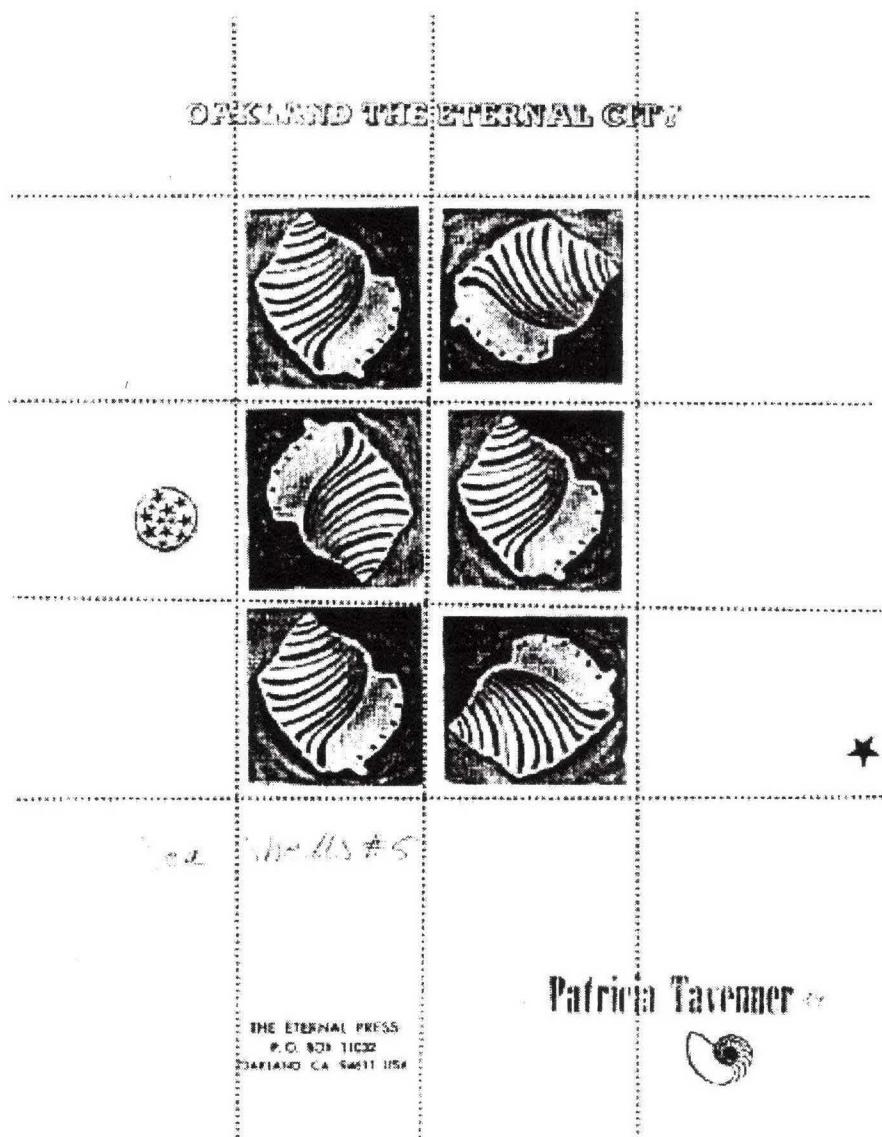
seum of Contemporary Crafts (Нью-Йорк), San Francisco Museum of Modern Art (Сан-Франциско, Калифорния) и т.д. В различные годы преподавала в California State University, San Francisco Art Institute, University of California at Berkely Extension и др. В качестве приглашенного профессора читала курсы лекций в различных Университетах США и Японии. Автор нескольких книг, в т.ч. "Paper Painting. A book of Montages" (1972 г.), "Four Years and More" (1979 г.), "Sea Shells" (1996 г.) и других. О творчестве художника опубликованы многочисленные статьи в журналах, обозрениях и книгах по искусству, среди которых: "Art et Communication Marginale" (Х. Фишер, 1974 г.), "Women See Women" (И. Кламус и др., 1976 г.), "Collage" (Г. Бромер, 1994 г.), "Collaging With Paper" (Г. Бромер, 1978 г.), "Art in the San Francisco Bay Area" (Т. Олбрайт, 1985 г.) и др., а также в антологиях: "Who's Who in American Art" (1976-92 г.г.), "Who's Who of American West" (1978-92 г.г.), "Who's Who of American Women" (1984-92 г.г.). Участник более трехсот восьмидесяти коллективных выставок в двадцати двух странах мира. Работы хранятся в многочисленных государственных и частных архивах, в том числе в Museum of Modern Art (Нью-Йорк), Royal Collection of Belgium (Антверпен), San Francisco Museum of Modern Art (Сан-Франциско) и других. Живет и работает в Окленде (Калифорния, США).



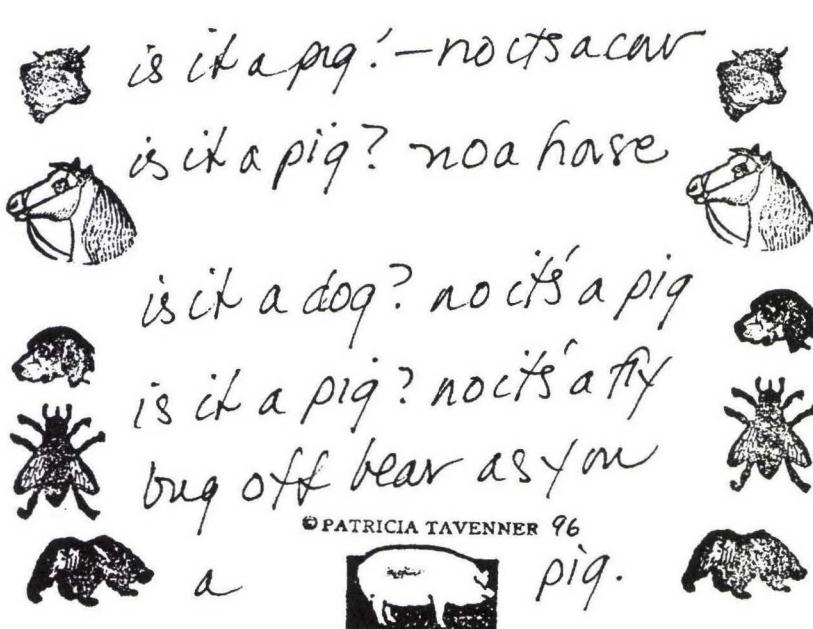
Патриция Тавенер
 Patricia Tavener



Морские раковины. Лист 5. Марочная поэма. 1994 г.,
бумага, офсет. печать, перфорация, оттиски печатей, 29,7x21



Морские раковины. Лист 6. Марочная поэма. 1994 г.,
бумага, офсет. печать, перфорация, оттиски печатей, 29,7x21



Хироchi Таnабу, Япония (р. 1938 г., Хатироchi Таnабу)
Hiroshi Tanabu, Japan

поэт, художник. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в конце пятидесятых годов. От занятий традиционной японской каллиграфией перешел к практике создания произведений конкрет- и визуально-поэтического плана. Автор многочисленных персональных выставок экспериментальной поэзии в Японии и за рубежом. Участник большого числа коллективных проектов, среди них - крупнейшие:

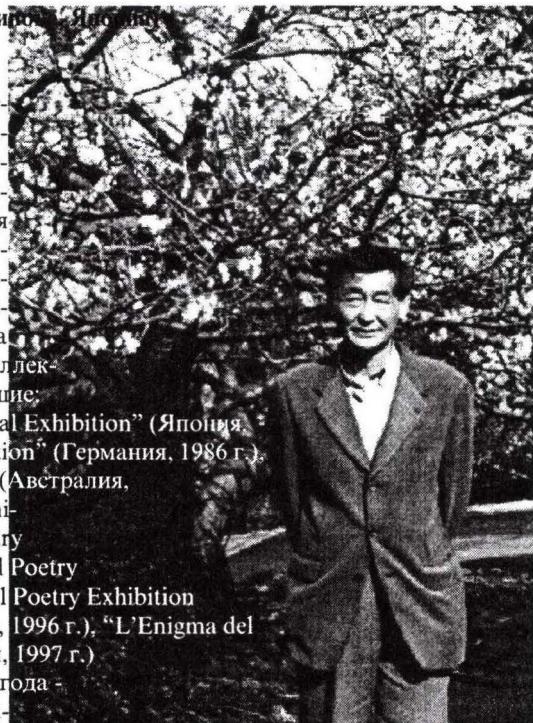
“Spatialisme Concrete Poetry International Exhibition” (Япония, 1971 г.), “Japanese Visual Poetry Exhibition” (Германия, 1986 г.), “International Visual Poetry Exhibition” (Австралия, 1991 г.), “Japanase Letter and Image Exhibition” (Германия, 1993 г.), “Visual Poetry Exhibition - I” (Япония, 1993 г.), “Visual Poetry Exhibition - II” (Япония, 1994 г.), “Visual Poetry Exhibition

III, IV” (Япония, 1996 г.), “L’Enigma del Tempo” (Италия, 1997 г.)

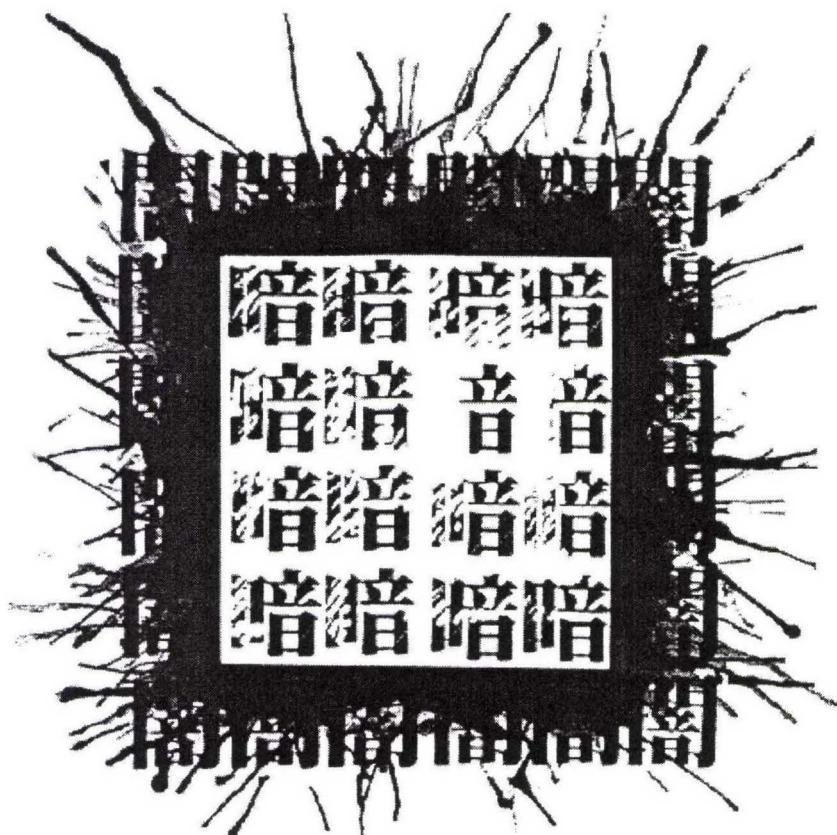
и мн. др. С 1977 года -

редактор и изда-

тель журнала “Shi Shi”, уделяющего внимание вопросам теории и практики современной визуальной поэзии (издано девятнадцать тематических номеров). В 1994 году в рамках “Shi Shi”-проекта был организован визуально-поэтический тур (совместно с А. Лора-Тотино, Б. Коббингом, П. Гарнье и В. Кейтом): Турин - Амьен - Лондон - Токио - Нью-Йорк. Многочисленные визуально-поэтические публикации в различных журналах, каталогах, сборниках и альманахах международной экспериментальной поэзии, среди них принципиально важными считает публикации в антологиях “Post-War Japanese Poetry” (Англия, 1972 г.), “Japanische Kontext und Visuelle Poesie heute” (Германия, 1984 г.), “NIL - Visuelle Litteratur I” (Германия, 1989 г.) и т.д. На протяжении многих лет публиковал свои произведения в визуально-поэтических обозрениях “Kaldron” (США), “Offerta Speciale” (Италия), “Vivid Sound of Light” (Англия), “Geiger” (Италия) и мн. др. В 1996 году в рамках серии “Experimentelle Texte” (Зиген, Германия) вышла антология “Ersichtlichkeiten. Internationale visuelle texte der 90 er” с обзором Х. Камимуры японской школы конкрет- и визуальной поэзии, где были представлены произведения Хирочи Таnабу. Работы поэта и художника находятся в частных и государственных коллекциях Японии, Германии, США, Австралии, Франции и др. Автор живет и работает в Сайтама (Япония).



Хироchi Таnабу



暗闇から音がする - sound in the darkness - звук в темноте

音 - sound - звук

暗闇 - darkness - темнота

闇 - darkness - темнота

Звук в темноте. 1994 г., бумага, тушь, 21,3x30,1



闇に閃く - flash in the darkness - вспышка в темноте

闇 - darkness - темнота

閃 - flash - вспышка

Вспышка в темноте. 1997 г., бумага, ксерокс-коллаж, 21,3x30,1

光



過ぎてゆく - pass a way - исчезни

光 - light - свет

陰 - shade - тень

光陰 - time flies - время бежит

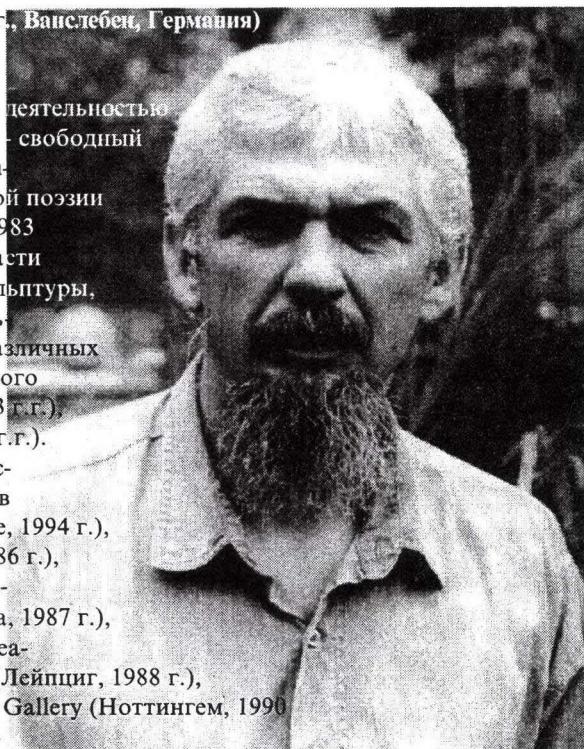
Исчезни. 1997 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21

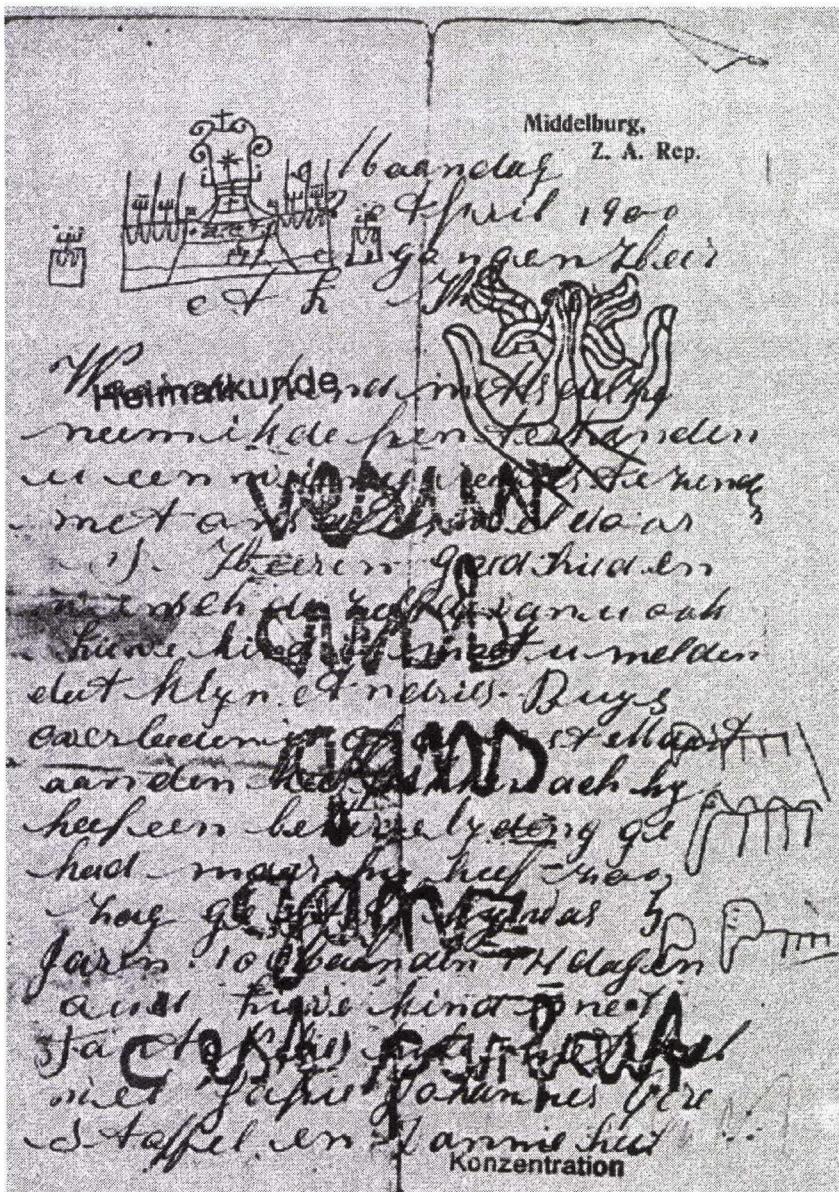
Ульрих Тарлат, Германия (р. 1952 г., Ванслебен, Германия)
Ulrich Tarlatt, Germany

художник, поэт. Художественной деятельностью занимается с 1975 года. С 1981 г. - свободный художник. Редактор и изатель "Aigenweide" журнала по визуальной поэзии (совместно с Й. Ковальски). С 1983 года - интенсивная работа в области графики, визуальной поэзии, скульптуры, иллюстрации, инсталляции и обьекта. С 1983 года - обладатель различных грантов, стипендий для творческого пребывания во Франции (1992-93 г.г.), Италии (1994 г.), США (1996-97 г.г.). Автор тридцати персональных выставок в Германии и за рубежом, в том числе в Kunst der Zeit (Халле, 1994 г.), Galerie Cotta (Рудольфштадт, 1986 г.), Universidad Nacional de la Plata (совместно с Г. Дайслером, Ла-Плата, 1987 г.),

Gallerie Theaterpassage (Лейпциг, 1988 г.), Old Knows Gallery (Ноттингем, 1990 г.), Schlossmuseum (Бернбург, 1990 г.), East-West Gallery (Лондон, 1990 г.), Off-Centre Gallery (Бристоль, 1993 г.), Galerie Sunf Sinne (Халле, 1996 г.). Работы находятся в частных и государственных собраниях, в том числе Deutsche Bibliothek (Франкфурт-на-Майне), Museum fur Buch und Schriftkunst (Лейпциг), Sachsische Landesbibliothek (Дрезден), Bibliotheque National (Париж), Musee National d'Art Moderne Centre Pompidou (Париж), Victoria and Albert Museum (Лондон), Public Library (Нью-Йорк), Museum of Contemporary Art (Сан-Паулу) и др. Участник более двухсот коллективных выставок в Германии и за рубежом, включая выставки печатной графики в Барселоне, Бристоле, Дублине, Канагаве, Маастрихте, Сан-Паулу, Токио, Вакаяме, а также выставки книжной графики и рукодельных книг в Париже, Франкфурте, Базеле, Лейпциге, Лондоне, Торонто. Автор многочисленных визуально- и экспериментально-поэтических публикаций в журналах, каталогах, книгах, альбомах и антологиях современного искусства. Работы Ульриха Тарлата опубликованы и в двух принципиально важных для поэта и художника антологиях изобразительного искусства: "100 ausgewahlte Grafiken der DDR 1987 - 1990" и "wortBILD - visuelle Poesie in der DDR". Автор живет и работает в Бернбурге (Германия).

Ulrich Tarlatt





Концентрация. 1996 г., тонированная бумага, тушь, оттиски печатей и резиновых штампов, 21,3x15,1



Хозяйственный пакет. 1996 г., тонированная бумага, тушь, оттиски печатей и резиновых штампов, 21,3x15,1

POETRY

DIE FLIEGEN ABZUWEHREN, DAS IST
KUNFTIG UNSRE ARBEIT UND ZU NAGEN
AN DEN DINGEN DER WELT, WIE KINDER
für die wir nicht mehr sorgen
MÜDEN DOPPEN EIGENWURZEN, DAS
IST UNDEUTLICH UNSRE FREUDE.

46, 11 *Verdeutlichte*
NIEDER VERSEUCHTEN IHR
TANNIGE AUF DICHEN GRIFFE ZU
Die vier Säulen der Freiheit
LEGEN, DABEI EIN EIGENGLÜCK
"ICH NEHME ALLES, DAS MIR
NEIGKREISSEN, UND GIBE ZU
SIE UND MIR."
Die vier Säulen der Freiheit
coll
dann SIE HIELEN INNE, DABEI EINE
SONNE NACH UND HILFTE
SITTENUM, DABEI EINE
GEADERTER KARIZIR LANDE.
53, i *Verdeutlichte*
VERFEURT ISCH VOR NE
AUF DICKE S.

64, 1-2 *Verdeutlichte*
DIE GLOCKE ÖFFNET IHREN SCHLUG, DABEI
DREIVIERTELSTUNDEN *Verdeutlichte*

55, i *Verdeutlichte*
auf dem BETT HERABEN SIE
BETRACHTEN SCHNERNDEN
SCHENKENDEN STALT. *Verdeutlichte*
51, 12 *Verdeutlichte*
galt. *Verdeutlichte* *Verdeutlichte*
45, 9 *Verdeutlichte* *Verdeutlichte*
ER BLICKTE SEHR ENTTAUSCHT DREIN.

STE WUNDERTE SICH ÜBER DIESES
UNVERNÖGEN BEI ETNEN MANN
DER VIELEN BERICHEN ZUOLLE
FLOSSIG OBER POLITICAL THEMEN
MATTE SPRECHEN KINDELN DOCH SE
WAR ETNEN LINNEN

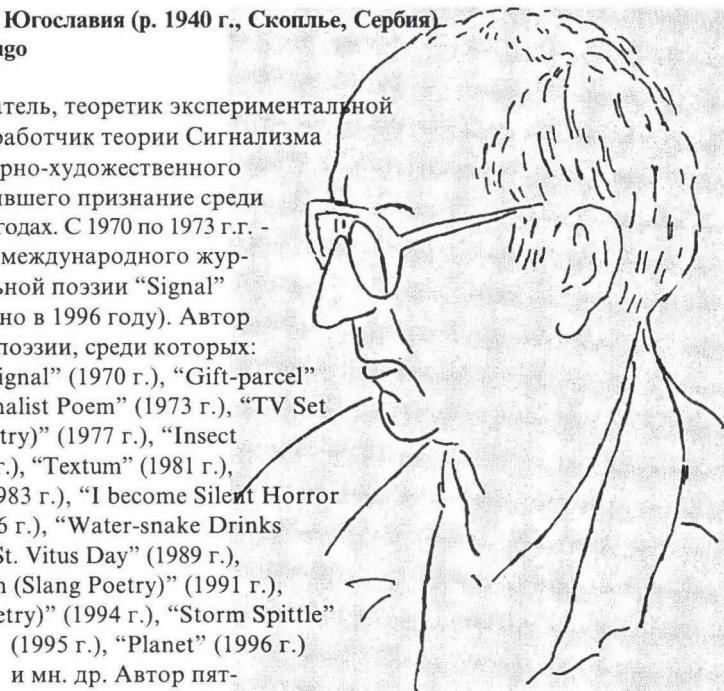
DA KAM ER DABEI
Gedanke.
DOCH ALS SIE SICH DEM KLEINEN
HOLZHAUS NÄHerte, Horte Sie

Миролюб Тодорович, Югославия (р. 1940 г., Скопье, Сербия)
Miroslav Todorovic, Yugoslavia

поэт, художник, издатель, теоретик экспериментальной поэзии. Автор и разработчик теории Сигнализма (Signalism), литературно-художественного направления, получившего признание среди сетевых поэтов в 70-х годах. С 1970 по 1973 г.г. - редактор и издатель международного журнала экспериментальной поэзии "Signal" (издание возобновлено в 1996 году). Автор тридцати пяти книг поэзии, среди которых: "Planet" (1965 г.), "Signal" (1970 г.), "Gift-parcel" (1972 г.), "Thirty Signalist Poem" (1973 г.), "TV Set to Stare at (Slang Poetry)" (1977 г.), "Insect on the Temple" (1978 г.), "Textum" (1981 г.), "Chinese Erotism" (1983 г.), "I become Silent Horror Language Core" (1986 г.), "Water-snake Drinks Raiwater" (1988 г.), "St. Vitus Day" (1989 г.), "Ambassador Dustbin (Slang Poetry)" (1991 г.), "Striptease (Slang Poetry)" (1994 г.), "Storm Spittle" (1995 г.), "Planet" (1996 г.)

и мн. др. Автор пятнадцати книг прозы, эссе, полемических заметок, в том числе: "Signalism" (1979 г.), "Stich for Morons (Settlement with False Avant-garde)" (1984 г.), "Diary of Avant-garde" (1990 г.), "Liberated Language" (1992 г.), "Planetary Culture" (1995 г.). Автор-составитель и издатель двух антологий: "Concrete, Visual and Signalist Poetry" (1975 г.), "Mail Art - Mail Poetry" (1980 г.). Провел более десятка персональных выставок визуальной и экспериментальной поэзии, среди которых: "Trip to Astroland" (1969 г.), "Kiberno" (1969 г.), "Drawings, Signalist and Computer Poetry" (1969 г.), "Signalist explorations 1. (Communication, Eye)" (1973 г.), "Mail Art" (1981 г.), "Think about Signalism" (1983 г.), "Signalist Research, Visual Poetry, Mail Art" (1983 г.), "Signal Art" (1984 г.), "Conquered Space" (1994-95 г.г.) и др. М. Тодорович принял участие в более чем пятистах международных коллективных выставках визуальной поэзии, концептуального искусства и мэйл-арта. Автор многочисленных публикаций в журналах, каталогах, книгах и антологиях визуальной поэзии в Югославии и за рубежом. В разных странах о творчестве поэта и художника опубликовано более тысячи статей. Произведения находятся в частных и государственных коллекциях Югославии, Германии, Венгрии, Франции, Великобритании, США и мн. др. Живет и работает в Белграде (Югославия).

Миролюб Тодорович

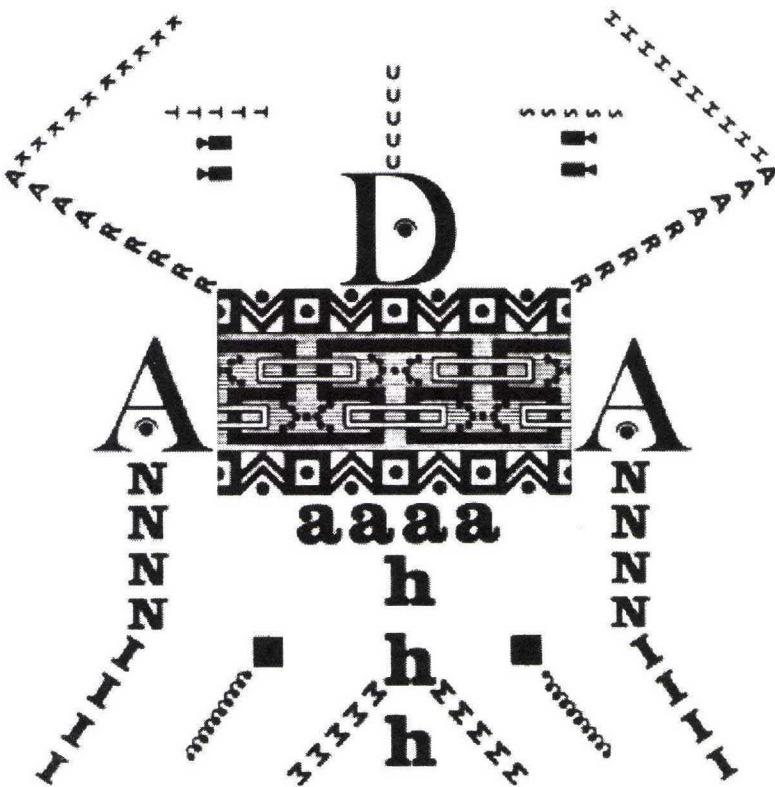




Поэзия сигнализма I. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 30,1x21,4



Поэзия сигнализма II. 1996 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 30,1x21,4



Без названия.

Бумага, офсетная печать, 9,2x14,1

Бартоломе Феррандо, Испания (р. 1951 г., Валенсия, Испания)
Bartolome Ferrando, Spain

поэт, перформер. Редактор и издатель визуально-поэтического журнала “Texto Poetico” (1977-89 г.), приглашенный редактор тематического выпуска журнала “la Taverna di Auerbach i Inter”. Соорганизатор пяти международных фестивалей экспериментальной поэзии: “Poesia Experimental, ARA” (Валенсия, 1982 г.), “Tramesa D’Art (Валенсия, 1987 г.), “Festival Internacional De Performance i Poesia D’Accio” (1989 г., 1991 г., 1992 г.). Автор девяти персональных выставок визуальной поэзии и инсталляций в Испании и Италии. С 1982 года осуществил более ста поэтических перформансов на различных фестивалях и коллоквиумах экспериментальной поэзии в Испании, Португалии, Италии, Канаде, Польше, Японии, Чехословакии, Швейцарии, Германии, Мексике и Румынии, в том числе: “I Festival International De Poesia Viva” (Фигейра-да-Фош, 1987 г.),

“Polyphonix” (Париж, 1987 г.), “I Festival Internazionale di Poesia Performativa” (Рим, 1988 г.), “IX Rencontres Internationales De Poesie Contemporaine” (Тараскон, 1992 г.),

“NIPAF’93” (Нагано, 1993 г.), “II Festival del Performance ciudad de Mexico” (Мехико, 1993 г.), “II Festival de Polipoesia” (Барселона, 1994 г.) и мн. др. В составе трех музыкальных коллективов “Flatus Vocis Trio” (фонетическая поэзия), “Taller de Musica Mundana” (объектная поэзия), “Rojo” (фри-джаз и перформанс) провел около пятидесяти выступлений на различных фестивалях экспериментальной поэзии, записал три компакт-диска и несколько аудиокассет фонетической поэзии (диски: “Vooxing Poooentre”, 1982 г.; “Spagna, Messico, Italia”, 1988 г.; “Grosso Modo”, 1989 г.). Автор двух видеофильмов: “Videor” (Рим, 1990 г.), “Fragmentos” (Валенсия, 1993 г.) и многочисленных выступлений на Испанском национальном радио (Мадрид). Соорганизатор “L’Asociacion de Nuevos Comportamientos Artisticos” (A.N.C.A.), с 1982 г. преподает курс Интермедиа и искусства перформанса на факультете изящных искусств Университета Валенсии (Испания). С 1979 года участник более двухсот коллективных выставок визуальной и экспериментальной поэзии в различных странах мира. Многочисленные публикации в Испании и за рубежом. Лауреат различных премий, в том числе общеиспанской премии искусствоведения “Espais” (1995 г.). Живет и работает в Валенсии (Испания).

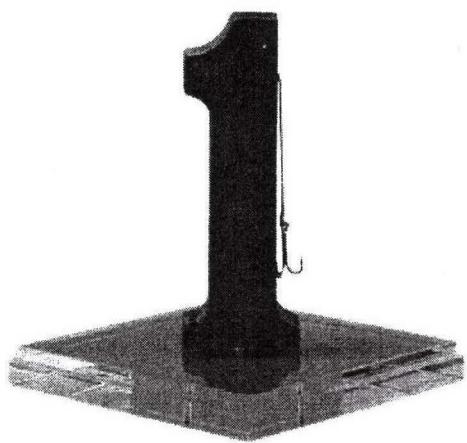
Бартоломе Феррандо
 Bartolome Ferrando



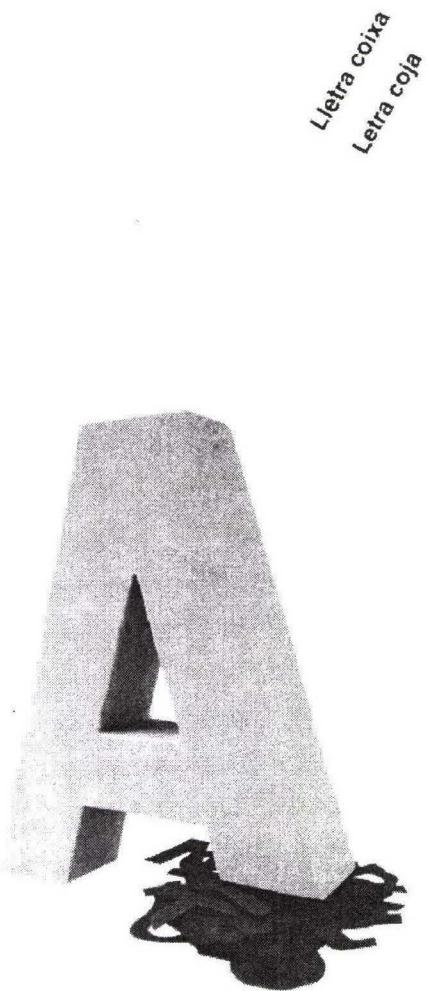
Niu
Opi



Гнездо. Объектная поэма. 1996 г.,
смешанная техника, 12x4,5x12



1+.... Объектная поэма. 1996 г.,
plexiglas, дерево, нить, сталь, 6,5x16x3,4



Letra coixa
Letra coja

Хромая буква. 1996 г.,
дерево, картон, 19,2x20x13

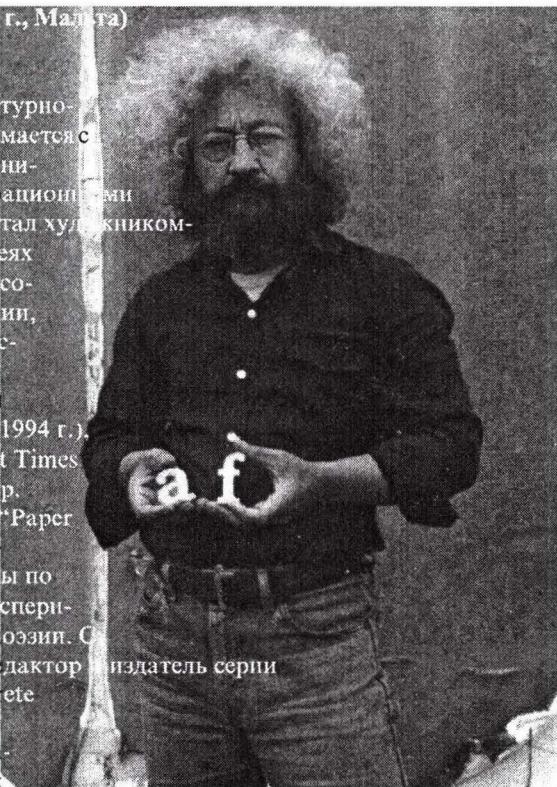
Энтони Фигалло, Австралия (р. 1946 г., Мельбурн)
Anthony Figallo, Australia

поэт, художник, фотограф. Литературно-художественной деятельностью занимается с начала 70-х годов. Параллельно занимался оформительскими и иллюстраторскими работами. С 1965 по 1989 год работал художником-экспозиционером в различных музеях Австралии. Автор пятнадцати персональных выставок визуальной поэзии, объектов и рукодельных книг в Австралии, Германии, Японии. Автор семи книг визуальной поэзии, в том числе: "Doom and Gloom", "The" (1994 г.), "Words of the Street" (1995 г.), "10 p. Times (normal)", "Last Words" (1997 г.) и др.

В 1982 году основал издательство "Paper Virus Press", в рамках которого начал выпуск различной литературы по теории и практике визуальной и экспериментальной поэзии. С 1993 года - редактор издатель серии "Mixed Concrete Poetry", ежегодных коллаборационных

визуально-поэтических проектов. Совместно с П. Спенсом издает периодический бюллетень "Axlle" (выпущено более сорока номеров), специализирующийся на анализе современных тенденций в конкретной, визуальной, акционной и сонорной международной поэзии. С 1973 года активно участвует в коллективных выставках экспериментальной визуальной поэзии в различных странах мира, в том числе в Голландии, Англии, Испании, Швеции, США, Италии, России, Мексике, Бразилии и т.д. С 1994 года - постоянный участник Международных выставок визуальной поэзии (в рамках St. Kilda Writers Festival, Мельбурн). Автор многочисленных публикаций в журналах, альманахах, книгах и антологиях экспериментальной поэзии, включая "Антологию конкретной поэзии Австралии" (1982 г.), "Энциклопедию поэтов и художников Австралии" (1989 г.) и др. Визуально-поэтические работы хранятся в частных и государственных коллекциях, включая Музей современного искусства (Голландия), Политехнический Музей (Англия), Австралийский Центр Современной Фотографии, Государственную галерею Маклиланд (Австралия), С.I.T.R.I (Австралия), Национальную Библиотеку Австралии и мн. др. Живет и работает в Ричмонде (Виктория, Австралия).

Энтони Фигалло
 Anthony Figallo



DRAWING 1. INSTRUMENTS AND THEIR USE

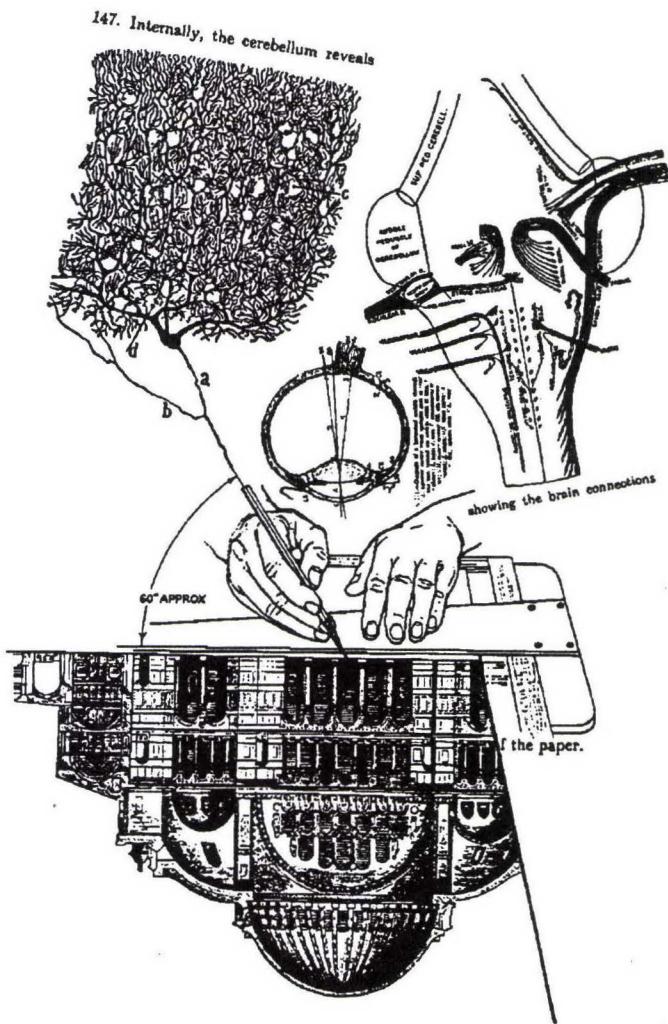
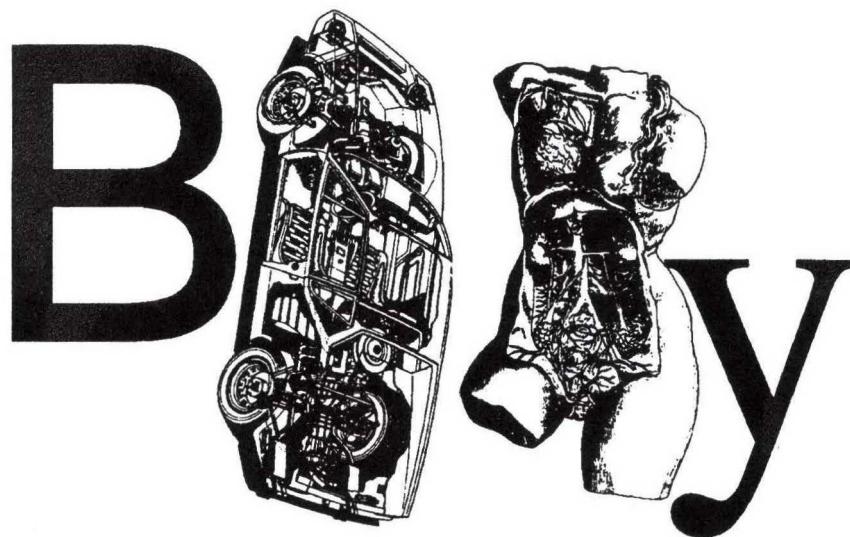
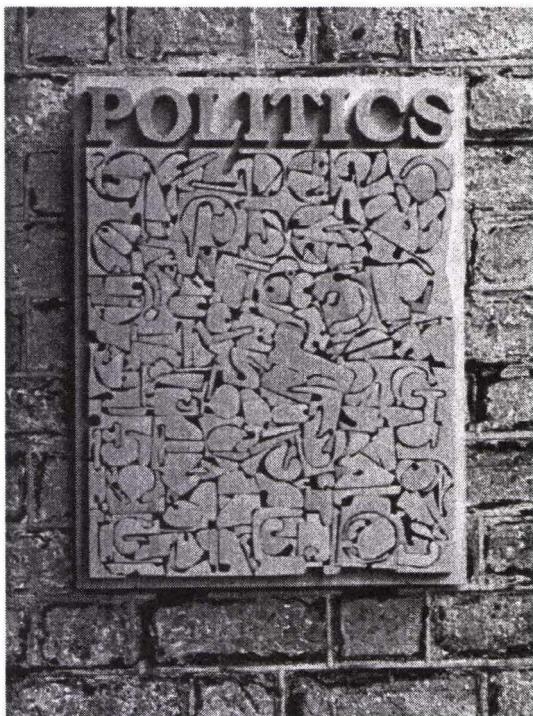


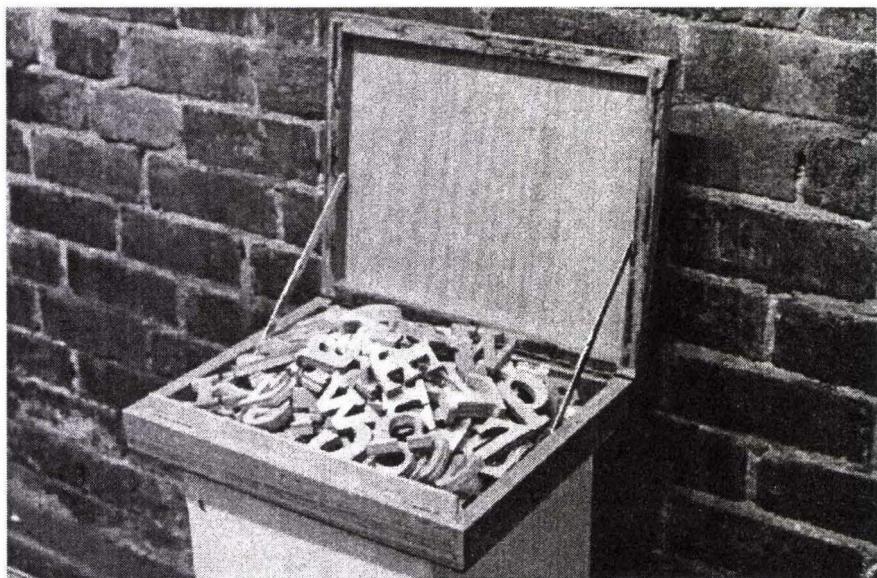
Рисунок 1. Инструменты и их использование. 1995 г.,
бумага, струйный принтер, 29,7x21



Тело. 1993 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Политика. Объектная поэма.
1997 г., двп, клей.



Открытое письмо. Объектная поэма.
1996 г., двп, клей, 40x32x70

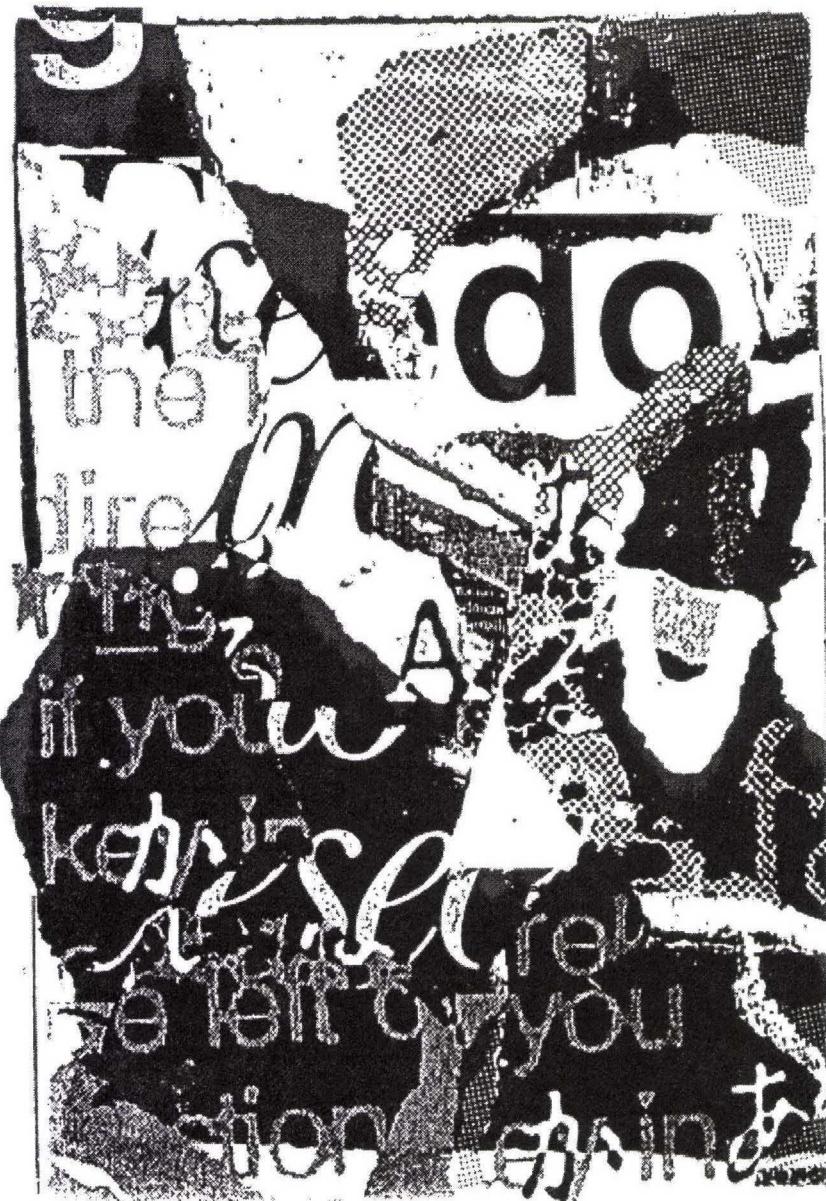
**Цезарь Фигуредо, Португалия (р. 1954 г.,
Порту, Португалия)**
Cesar Figueiredo, Portugal

поэт, художник, перформер. Принимал участие в большом количестве международных выставок конкретно-визуальной поэзии в Португалии и за рубежом. Автор нескольких сотен экспериментально-поэтических публикаций в журналах, каталогах, альманахах и антологиях нетрадиционной литературы. До сих пор еще придерживается навязчивой идеи о том, что он является реинкарнацией добро-сердечной и красноречивой монахини, сестры Марианны до Фохо, которая жила в конце XIV - начале XV веков. По воспоминаниям очевидцев, однажды, после полудня, когда она терпеливо заостряла деревянную палочку, смиленно сидя под апельсиновым деревом, ей был ниспослан божественный дар поэзии. После нее остались многочисленные рукописи поэтических исповедей и три драматических акта. Еще при жизни она приобрела весьма дурную славу своими

трудами и философскими размышлениями "Теннис - моя игра, эти духи - моя любовь", "Творение, эволюция, мастурбация или является ли Бог костью?", "Башмаки Брехта в Берлине ценятся больше, нежели Вайль на Бродвее", "XXIV cartas comerciais tipo", а также обширными АНАлитическими стихами и другими странными текстами. Согласно данным второстепенных историков и археологов, сестра Марианна до Фохо сошла в могилу в одна тысяча шестьсот двадцать первом году, но ее тело (компрометирующий факт) до сих пор не обнаружено. Что же до ее теперешней реинкарнации... Эта история не стоит того, чтобы о ней здесь говорили в подробностях.

Цезарь Фигуредо
Cesar Figueiredo





Без названия. 1993 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Без названия. 1993 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21



Без названия. 1993 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 29,7x21

Альфиро Фиорентино, Италия (р. 1934 г., Катания, Италия)
Alfio Fiorentino, Italy

поэт, перформер. Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в середине шестидесятых годов. Автор книг визуальной поэзии: "Simbalica" (1973 г.), "Secondo Strato" (1977 г.), "fonAZONE" (1979 г.), "Leviatan" (1981 г.), "I Veleri" (1987 г.) и т.д. Принимал участие в многочисленных проектах и выставках визуальной и экспериментальной поэзии в различных странах мира, включая два антологических выпуска "Visual and Alternative poetry Biennial" (Мехико). В разное время опубликовал работы из ключевых визуально-поэтических серий: "Graffiti" (1977-78 г.г.), "Photalphabet" (1980 г.), "Jazzgrafie" (1981 г.), "Le crudelta' della scrittura" (1993 г.) и др.

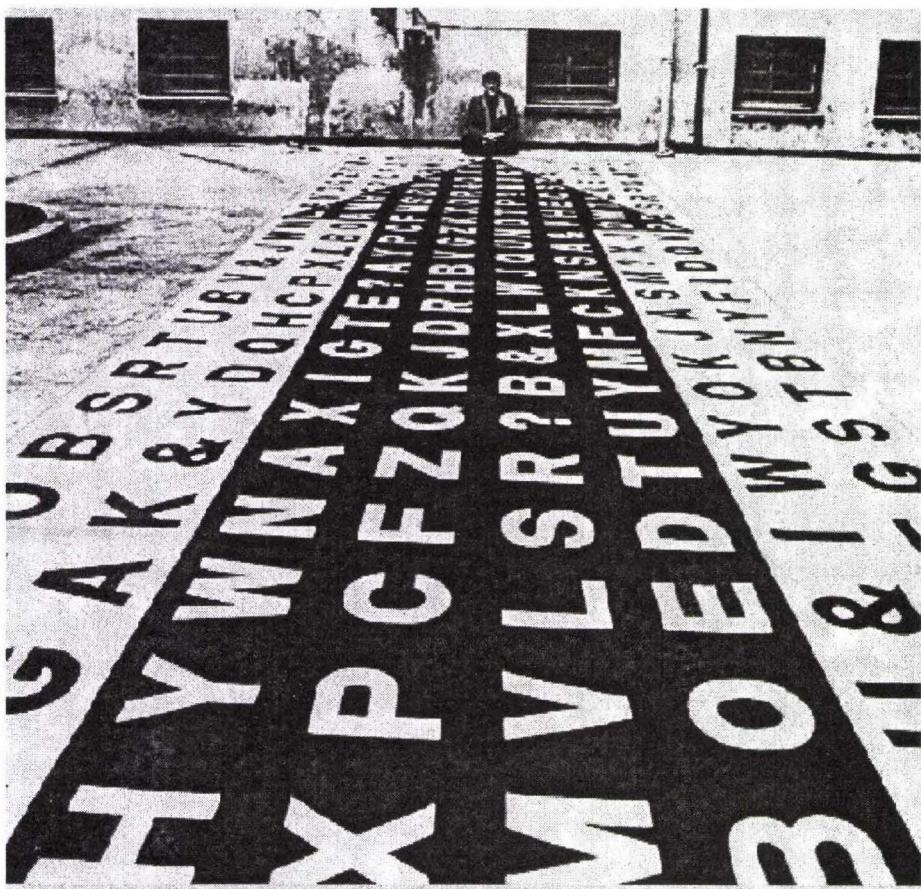
В конце семидесятых годов начал

работу в системе mail-арта, ежегодно принимая участие в нескольких десятках международных проектов,

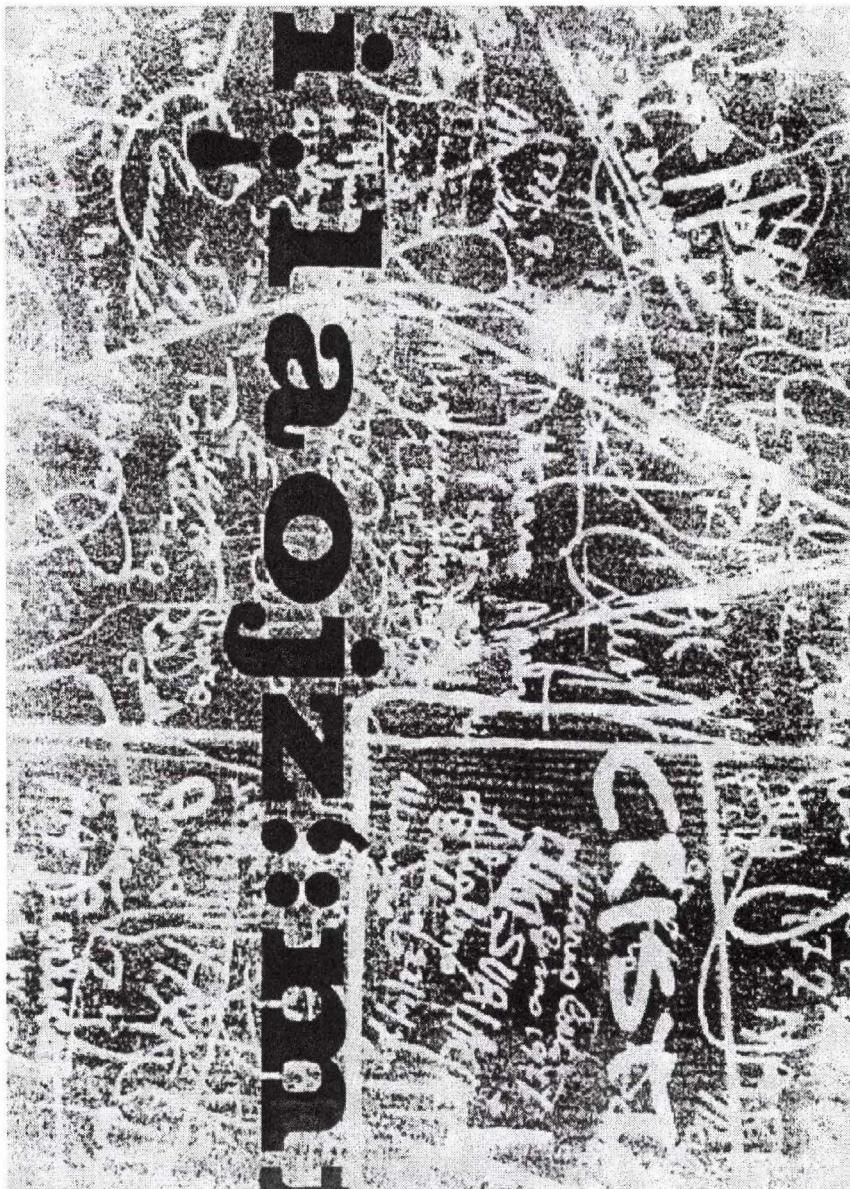
среди важнейших: "Biennale Internazionale di S. Paolo del Brasile - 1 nucleo-mail-art" (1981 г.), "Madonna Mail Art" на 42 Венецианской биеннале (1986 г.), "La Posta in Gioco" (Galleria degli Uffizi, Флоренция, 1990 г.) и мн. др. Автор ряда сетевых экспериментально-поэтических проектов: "Two Signs" (1980 г.), "Rimbaud !??" (1980 г.), "Follow me" (1981 г.), "Kafka" (1988 г.), "Selfportrait" (1988 г.), "Self-museum" (1989 г.), "Bear's Track" (1995 г.), "Krowten" (1995 г.) и др. В разное время реализовал более сотни перформансов, акций и выступлений в разных странах мира, его произведения представлены во многих антологиях визуальной поэзии, в т.ч. "Le Proporzioni Poetiche" (Laboratorio delle Arti Ed., 1976 г.), "Poesia Italiana Oggi" (Newton Compton Ed., 1981 г.), "Antologia Operativa" (Ed. Zanichelli, 1983 г.), "Nuovi Segnali" (Maggioli Ed., 1984 г.), "Una rosa e una rosa e una rosa" (Factotum Book Ed., 1980 г.), "Poesis" (Instituto Statale d'Arte Ed., 1986 г.), "Il nuovo in Poesia" (Campanotto Ed., 1986 г.), "Poeti della Sicilia" (Forum Ed., 1981 г.), "Figure Scritture" (Campanotto Ed., 1987 г.), "Antologia Poeti delle Tre Venezie" (Plusart Ed., 1979 г.), "La conserrazione dell'oggetto poetico" (Laboratorio delle Arti Ed., 1993 г.) и др. Многочисленные публикации в журналах, сборниках и альманахах визуальной поэзии в Италии и за рубежом, среди них "Carte Segrete", "Testuale", "Lettera", "Zeta", "Offerta Speciale", "Estuario", "Fermenti", "Barbablu" и др. Живет и работает в Венеции (Италия).

Альфиро Фиорентино
 Alfio Fiorentino



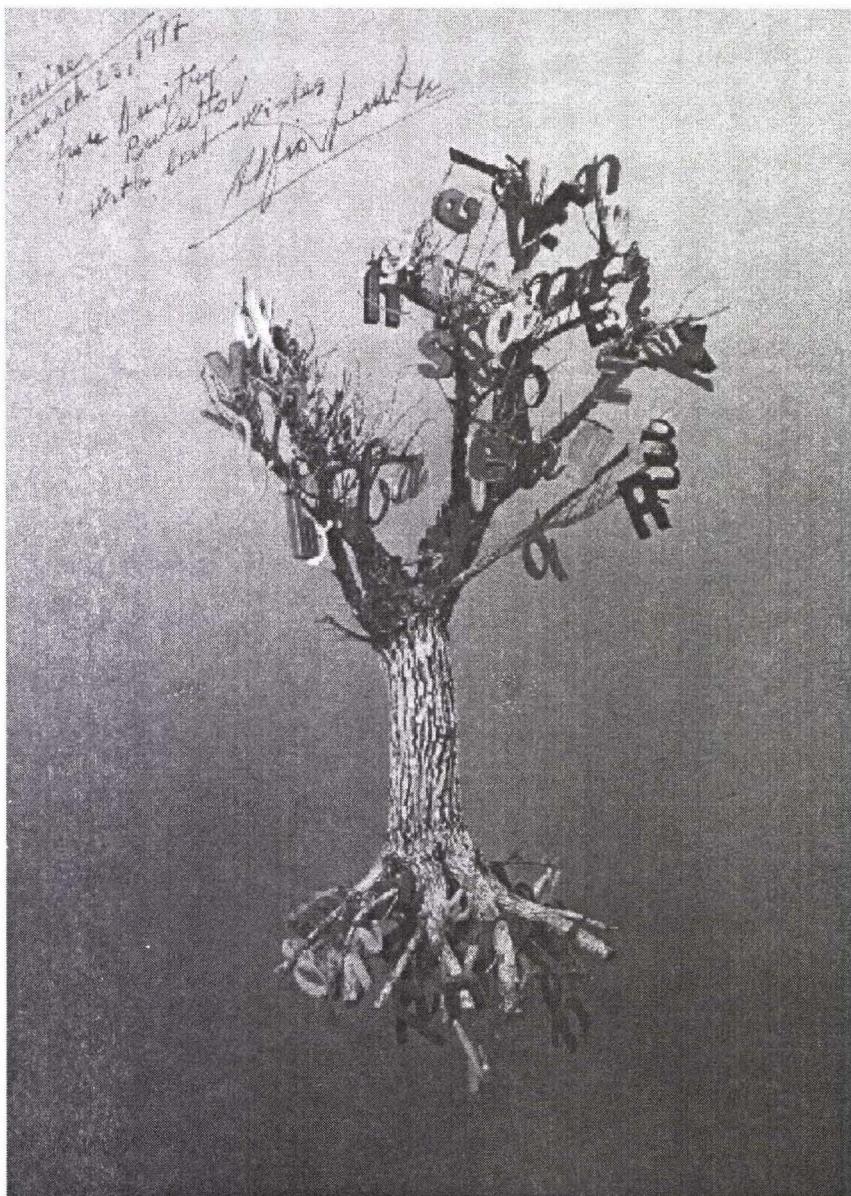


Следуй за мной. Акционная поэма. Венеция.



Граффити #5.

Бумага, ксерокс-коллаж, 28,3x21,3



Поэтическое дерево. Серия “Письма японским друзьям”. Объектная поэма. 1990 г., корень, пластмассовые литеры.

Люк Фиренс, Бельгия (р. 1961 г., Мехелен, Бельгия)
Luce Fierens, Belgium

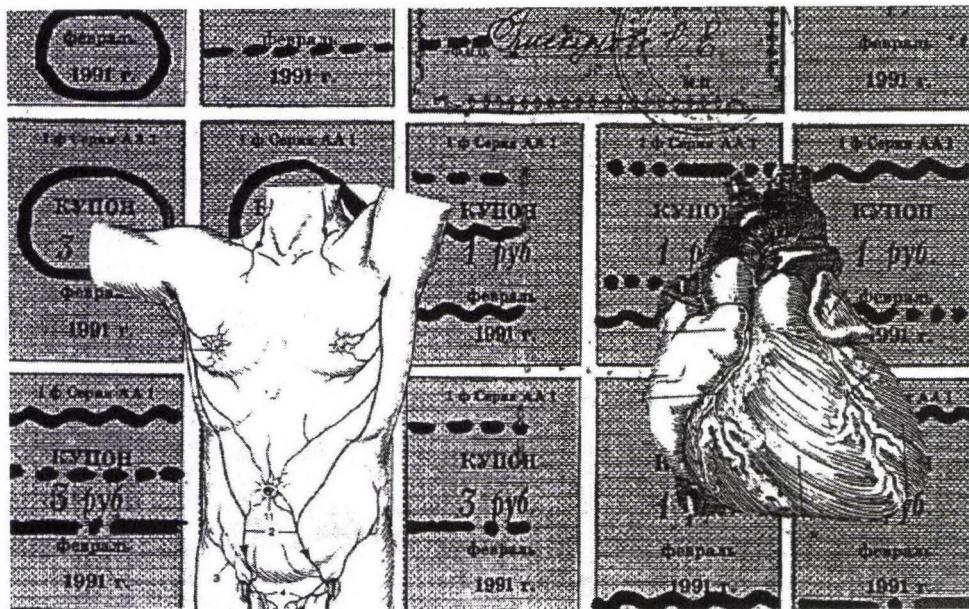
поэт, саунд- и видеоартист, мэйл-артист, издатель. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1977 года. В 1982 году организовал литературно-поэтический журнал “Parallel”, с 1984 года работает в различных областях Международной сетевой культуры. После знакомства с визуально-поэтическим творчеством Де Вреे, Саренко и т.д., а также сетевым искусством Кавеллини и Джонсона (в течение нескольких лет являлся дистрибутером журнала “Lotta Poetica” в Бельгии) начал использовать в своих работах элементы коллажа, мэйл-арт произведений и каллиграфические включения. С 1987 года - редактор и издатель “Postfluxpostbooklet”, периодического сетевого издания (более сорока номеров), специализирующегося на коллаборационном визуально-поэтическом творчестве. Среди соавторов “Postfluxpostbooklet”: К. Фридман

(США), Ч. Вельч (США), Г. Блеюс (Бельгия), Ю. Ольбрих (Германия), П. Спенс (Австралия), Р. Крозир (Англия), С. Сигей (Россия), Ж. Лашло (Франция) и мн.др. “Postfluxpostbooklet” находится в многочисленных частных и государственных собраниях, в том числе: Mo-Ma Library (Нью-Йорк), University of Iowa City (Айова), University at Buffalo (Нью-Йорк), The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry (Майами), Lund Art Pressarchive (Лунд) и других. Автор многочисленных визуально-поэтических публикаций в журналах, каталогах, альбомах, альманахах, в том числе “Doc(k)s” (Франция), “Score” (США), “Дубль” (Россия), “Skyviews” (США), “Teraz Movie” (Германия) и т.д. С 1985 года участник более двухсот коллективных выставок визуальной поэзии и мэйл-арта, среди них “Art & Technology” (Нова Ск., 1985 г.), “1 Bienal of Visual Poetry” (Мехико, 1985 г.), “1 International Visual Poetry Exhibition” (Сан-Паулу, 1988 г.), “SVEP 1” (Пловдив, 1990 г.), “Визуальная поэзия” (Ейск, 1990 г.), “Reparation de Poesie” (Квебек, 1992 г.), “Word Theatre” (Кенигсберг, 1995 г.), “V International Biennial of Visual / Experimental Poetry” (Мехико, 1996 г.), “Erste Eschatologische Internationale” (Берлин, 1996 г.) и т.д. В 1996 году состоялась ретроспективная выставка “Postfluxpostbooklet” в Хасселте (Бельгия), где были представлены работы 1987-96 годов. Люк Фиренс - участник различных международных фестивалей экспериментальной поэзии в Канаде, Югославии, Японии, Румынии. Живет и работает в Мехелене (Бельгия).

Люк Фиренс
 Luce Fierens



037 0113695 10 12.08.96



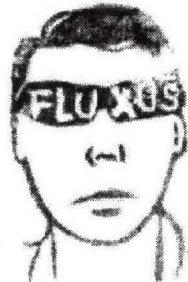
Без названия. Коллаборационная поэма, совм. с С. Сигеем. 1991 г.,
бумага, ксерокс-коллаж, 12,3x19,2

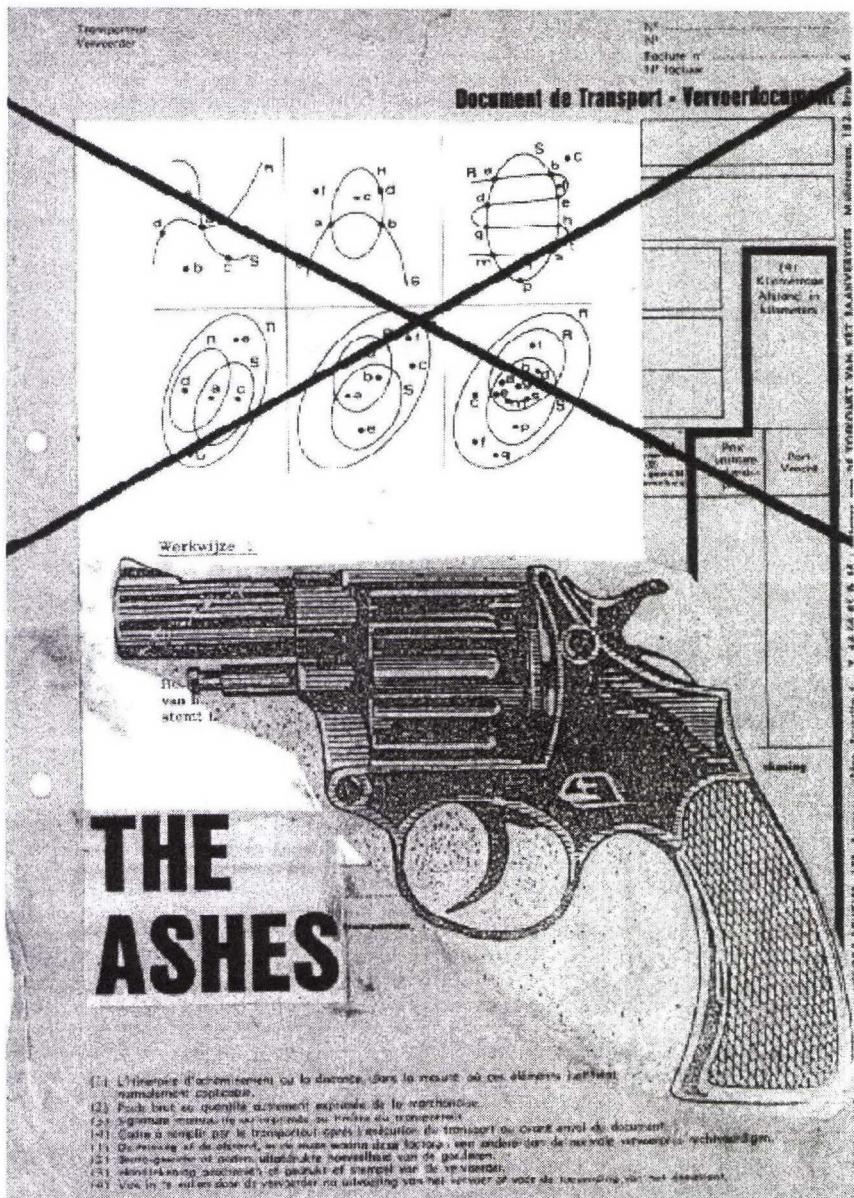
1 INCH = 2.54 CENTIMETERS
1 FOOT = 0.3048 METER
1 YARD = 0.9144 METER
1 MILE = 1,6093 KILOMETER

The Belgians drink too much beer.

3,2808 FEET = 1 METER
0,62137 MILE = 1 KILOMETER

That girl lies too much.





Пепел. 1997 г., бумага, лазерный принтер
по оригинал-матрице конца 80-х годов, 29,7x21

**Джованни Фонтана, Италия (р. 1946 г., Фрозиноне, Италия)
Giovanni Fontana, Italy**

поэт, художник, издатель. Имеет докторскую степень. Литературно-художественной деятельностью занимается с 1959 года. Первая персональная выставка состоялась в 1965 году. С 1972 года по 1984 год - редактор и издатель "Dimisura" - одного из классических журналов экспериментальной литературы, игравшего видную роль на европейской культурной сцене 70-х годов. В 1987 г. наладил выпуск международного поэтического журнала "La Taverna di Auerbach", являющегося на сегодняшний день одним из самых презентативных периодических изданий, посвященных вопросам современной экспериментальной литературы. Д. Фонтана активно занимается исследованием интермедиальных направлений фоно-визуальной поэзии. Автор более ста сонорных выступлений на фестивалях Европы и Америки, в том числе на "Polyphonix" (Центр им. Ж. Помпиду,

Париж), "International Biennial of Visual / Experimental Poetry" (Мехико), фестивалях "Interzona" (Квебек), "Milano-poesia" (Милан), "Perforum" (Будапешт), "Le Refuge" (Марсель), а также "Festival de la Batié" (Женева), "International Performance Art" (Дрезден), "NIPAF" (Токио), "Fondation Danae" (Париж) и мн. мн. др. Автор оперной партитуры "Radio / Dramma" (1977 г.), многочисленных книг по визуальной поэзии, в т.ч. "Le lame del labirinto" (1981 г.), "L'uomo delle pulizie" (1984 г.) и пр., авторской антологии стихов 1965-75 гг. "Scrittura Lineari" (1986 г.), "Homaly Altrove" (1990 г.), книги сонорных романсов "Tarocco Meccanico" (1990 г.) и др. Автор более двухсот публикаций, произведения представлены в более двадцати антологиях современной поэзии, в т.ч.: "Italian Poetry 1960-1980: from Neo to Post Avant-Garde" (Сан-Франциско, 1982 г.), "Nuovi Segnali" (Римини, 1983 г.), "Sine Aesthetica Sinestetica" (Рим, 1990 г.), "Poesia Sonora" (Сан-Паулу, 1992 г.) и др. Принимал участие в более чем пятистах коллективных выставках экспериментальной и визуальной поэзии в Европе, Северной и Южной Америках, Австралии и Японии, включая XVI биеннале в Сан-Паулу и XI квадриеннале в Риме (1986 г.). Автор более тридцати дисков и кассет сонорной поэзии, многие из которых неоднократно исполнялись на различных радиоканалах, в т.ч. RAI (Рим), BRT (Брюссель), BBC (Лондон) и пр. В качестве куратора провел более пятнадцати выставок визуальной поэзии в различных городах Италии. Редактор сонорно-поэтического журнала "MOMO" и один из соредакторов аудиожурнала "Baobab". Живет и работает в Аллатри (Италия).

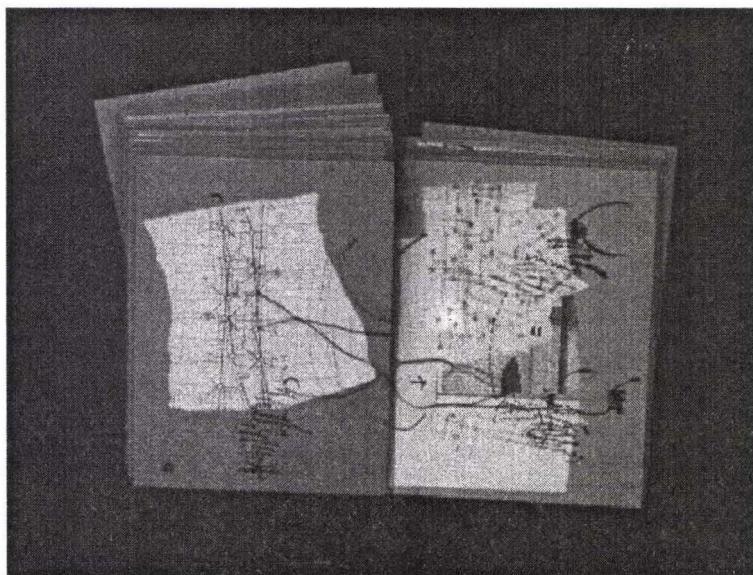
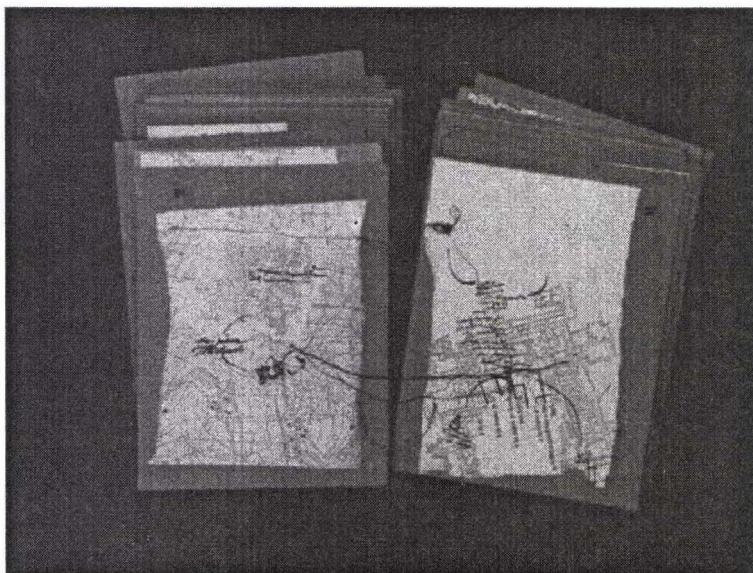
Джованни Фонтана





Звуковая поэма. 1996 г.,
бумага, тушь, летрасет, коллаж, 30x21,3

... и в этом же году я написал письмо к президенту Италии, в котором просил оказать поддержку моим идеям. Я также обратился к министру культуры и спорта, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда поддержки культуры. Я также обратился к министру здравоохранения, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда здравоохранения. Я также обратился к министру образования, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда образования. Я также обратился к министру труда, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда труда. Я также обратился к министру инфраструктуры, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда инфраструктуры. Я также обратился к министру сельского хозяйства, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда сельского хозяйства. Я также обратился к министру промышленности, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда промышленности. Я также обратился к министру торговли, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда торговли. Я также обратился к министру инноваций, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда инноваций. Я также обратился к министру культуры и спорта, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда культуры и спорта. Я также обратился к министру здравоохранения, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда здравоохранения. Я также обратился к министру образования, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда образования. Я также обратился к министру труда, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда труда. Я также обратился к министру инфраструктуры, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда инфраструктуры. Я также обратился к министру сельского хозяйства, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда сельского хозяйства. Я также обратился к министру промышленности, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда промышленности. Я также обратился к министру торговли, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда торговли. Я также обратился к министру инноваций, чтобы он поддержал мое предложение о создании в Италии национального фонда инноваций.



Книга-объект.

Бумага, тушь, картон, коллаж, веревка.

Джон Фурнивилл, Англия (р. 1933 г., Лондон, Англия)
John Furnivall, England

поэт, художник, дизайнер, устроитель выставок. Одна из ключевых фигур английской школы конкрет- и визуальной поэзии 60-70-х годов (среди представителей направления: Дом С. Годар, Ян. Г. Финли, Э. Морган, Д. Шаркей, П. Майер, Т. Филиппс и др.). Литературно-художественной деятельностью начал заниматься в середине пятидесятых годов. После окончания Royal College of Art, читал лекции по искусству и преподавал в Gloucestershire College of Art (1960-65 г.г.). С 1959 г. - автор многочисленных персональных и участник коллективных выставок конкретной поэзии в Англии, США, Испании, Франции, Японии, Бельгии, Польше и т.д., в том числе: "2nd International Exhibition of Experimental Poetry" (Оксфорд, 1965 г.), "L'oeil ecoute" (совм. с Берни, Криветом, Годаром, Шопеном; Лион, 1965 г.), "Between Poetry and Painting" (Лондон, 1965 г.), "Premier Inventaire Intern. de la Poesie Elementaire"

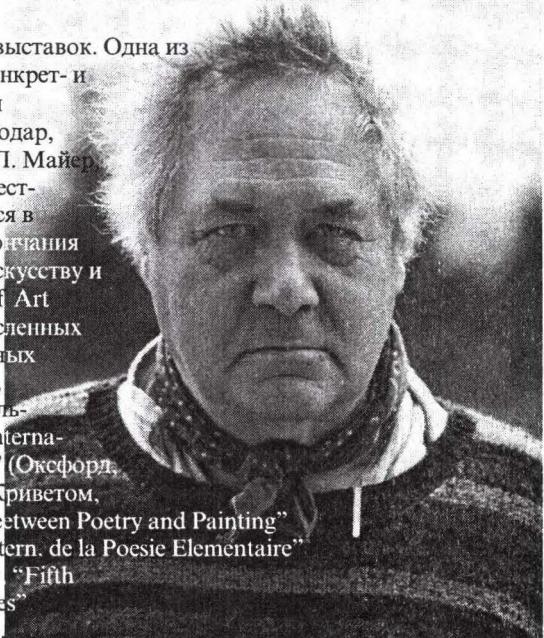
(Париж, 1966 г.) "Fifth

Biennale de Jeunes"

(Париж, 1967 г.)

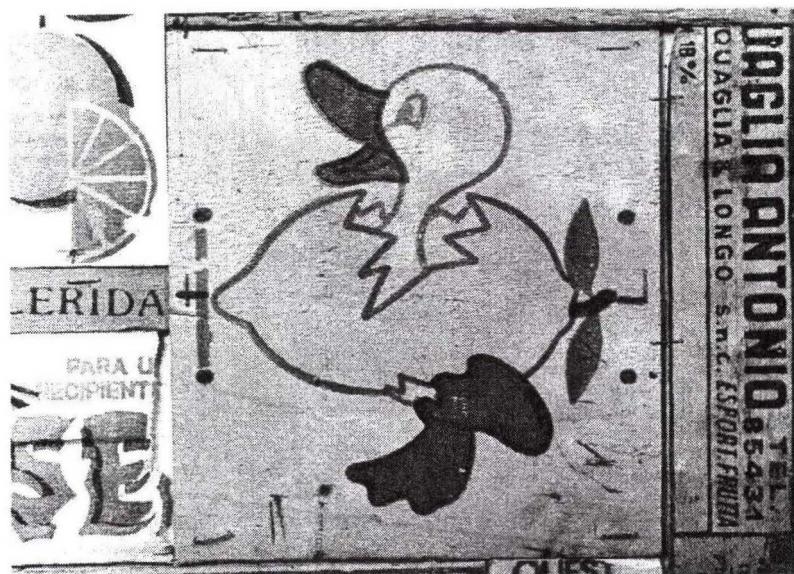
"Young Britain - The New Scene" (Чикаго, 1967 г.), "Experimental Poetry" (Эдинбург, 1969 г.), "The Word as Image" (Нью-Йорк, 1970 г.), "Concrete poetry" (Амстердам, 1970-71 г.г.) и мн. др. Среди выставок последних лет: "International Exhibition of Visual Poetry" (Сан-Паулу, 1989 г.), "The Contemporary Illustrated Book" (Нью-Йорк, 1990 г.), "Poezja Konkretna" (Варшава, 1993 г.), "Poet and Artist - Contemporary Interactions" (Лондон, 1994 г.), "Visual Poetry 1985-1995" (Кестхей, 1995 г.) и мн. др. Организатор большого числа выставок современной живописи, графики, конкрет-визуальной поэзии, в т.ч.: "The Golden Mile" (совм. с Дом С. Годаром, К. Коксом, Agnolfini Gallery, Бристоль, 1966 г.), "Freewheel" (совм. с Дом С. Годаром, Midlands Group Gallery, Ноттингем, 1967 г.), "Scrambled Ego" (Folkstone Arts Centre, 1967 г.) и т.д. Визуально-поэтические работы Д. Фурнивала опубликованы во многих журналах и антологиях экспериментальной поэзии, среди них: "Concrete Poetry" (Лондон, 1967 г.), "Experimentalni Poezie" (Прага, 1967 г.), "Anthology of Concrete Poetry" (Чикаго, 1967 г.), "Concrete Poetry: A World View" (Индиана, 1968 г.), "Once Again" (1968 г.), "Der Kunstliche Baum" (Берлин, 1969 г.), "The Word as Image" (1970 г.), "Imaged Words and Worded Images" (Нью-Йорк, 1970 г.), "OU / Cinquieme Saison (N 22, 26/27, 30/31) и др. Произведения находятся в собраниях The Arts Council of Great Britain, The British Council, The Tate Gallery, The Paul Getty Foundation, The Roswell Museum (Нью-Мексико), The Sackner Archive (Майами), Staatsgalerie (Мюнхен), Staatsgalerie (Штутгарт) и др. Имеет докторскую степень, с 1965 года - профессор Bath College of Higher Education. Живет и работает в Глостере (Англия).

Джон Фурнивилл
 John Furnivall





Все цвета Рэмбо. Объектная поэма. 1997 г.,
дерево, коллаж.

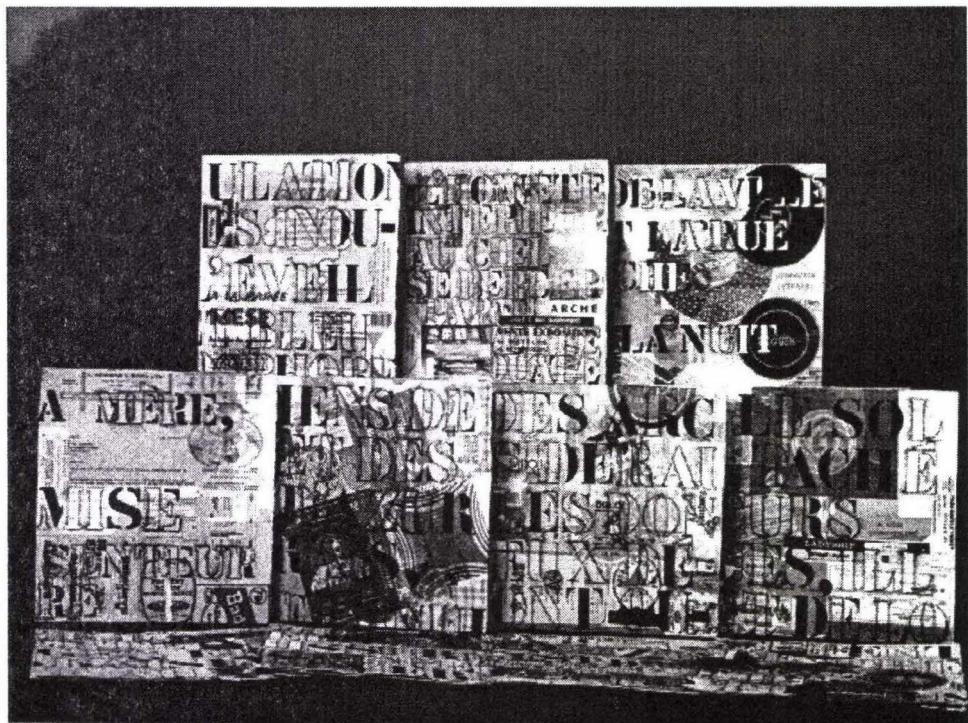


Все цвета Рэмбо. Объектная поэма. Фрагмент.

1997 г., дерево, коллаж.

Все цвета Рэмбо. Объектная поэма. Фрагмент. 1997 г.,

дерево, коллаж.



Все цвета Рэмбо. Объектная поэма. 1997 г.,
картон, трафаретная печать, коллаж.

Джон Хелд, мл., США (р. 1947 г., Нью-Йорк, США)

John Held, jr., USA

Х мультимедиа-художник, перформер, мэйл-артист.

Художественной деятельностью занимается с середины семидесятых

годов. Автор многочисленных персональных

выставок, в том числе “Rubber

Stampworks” (Амстердам, 1976 г.),

“Networking Fresco” (Милан, 1989 г.),

“International Cooperative Postage

Stamps” (Нови-Сад, 1989 г.),

“Джон Хелд и альтернативная

филателия” (Ейск, 1990 г.), “Artist

Postage Stamps” (Тарту, 1990 г.),

“Networking Post” (Монтеви-део, 1991 г.), “Networker Congress Stamp

Portfolio” (Нишиномия, 1993 г.), “Stampsheet

Portfolio” (Прага, 1994 г.), “Dallas Retrospective” (Даллас, 1995 г.) и др. Автор ряда книг, исследо-

вательских работ по Международной

Сетевой Культуре, среди наи-

более значительных: “International Artist Cooperation: Mail Art Shows, 1970-1985” (Dallas Public Library, 1986 г.), “A World Bibliography of Mail Art” (Dallas Public Library, 1989 г.),

“Mail Art: An Annotated Bibliography” (Scarecrow Press, 1991 г.), а также более двухсот

ессе-обзоров по вопросам истории, теории и практики мэйл-арта,

флаксус-движения, малой прессы и творчеству отдельных

художников. Автор более ста перформансов в различных странах

мира, некоторые из них: “Chanting Art Strike Mantra” (Лондон, 1989 г.),

“Letter Opening Event” (Нью-Йорк, 1990 г.), “Neoist Apartment Festival” (Ленинград, 1990 г.), “Texas Mail Art Tourism with Stanley

March 3” (Амарилло, 1991 г.), “Global Forum” (Итами, 1993 г.),

“String Piece” (Нью-Йорк, 1996 г.), “Fake Picabia Brothers: Mono-

chrome for Yves Klein by Ben” (Сан-Франциско, 1996 г.). С середины

восьмидесятых годов читает лекции по истории мэйл-арта в

различных музеях, университетах и библиотеках мира, в активе:

Хиросима, Белград, Тарту, Нью-Йорк, Монтевидео, Лондон,

Гавана и т.д. В качестве куратора провел более пятидесяти выставок

в различных музеях и выставочных залах США и зарубежья, с 1995

года - постоянный шеф-куратор The Stamp Art Gallery (Сан-Франциско). Участник более трехсот различных коллективных

выставок и сетевых проектов в различных странах мира. Среди

литературы о творчестве сетевого художника книги и антологии, в

т.ч. “Correspondence Art: The Source - book of Postal Art Activity”

(М. Крейн, 1985 г.), “Networking Currents: Contemporary Mail Art...”

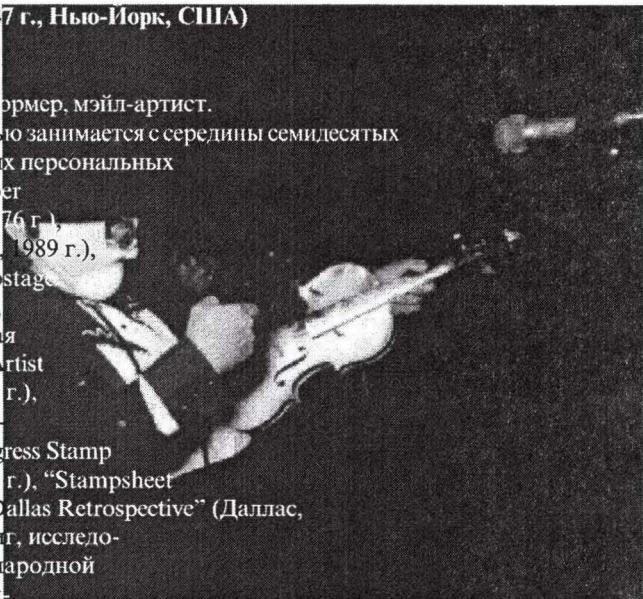
(Ч. Вельч, 1986 г.), “Who is Who in American Art” (18 издание) и мн.

др. Работы находятся в частных и государственных собраниях

Museum of Modern Art Library (Нью-Йорк), National Art Library (London), Musee de la Poste Library (Париж), National Gallery of

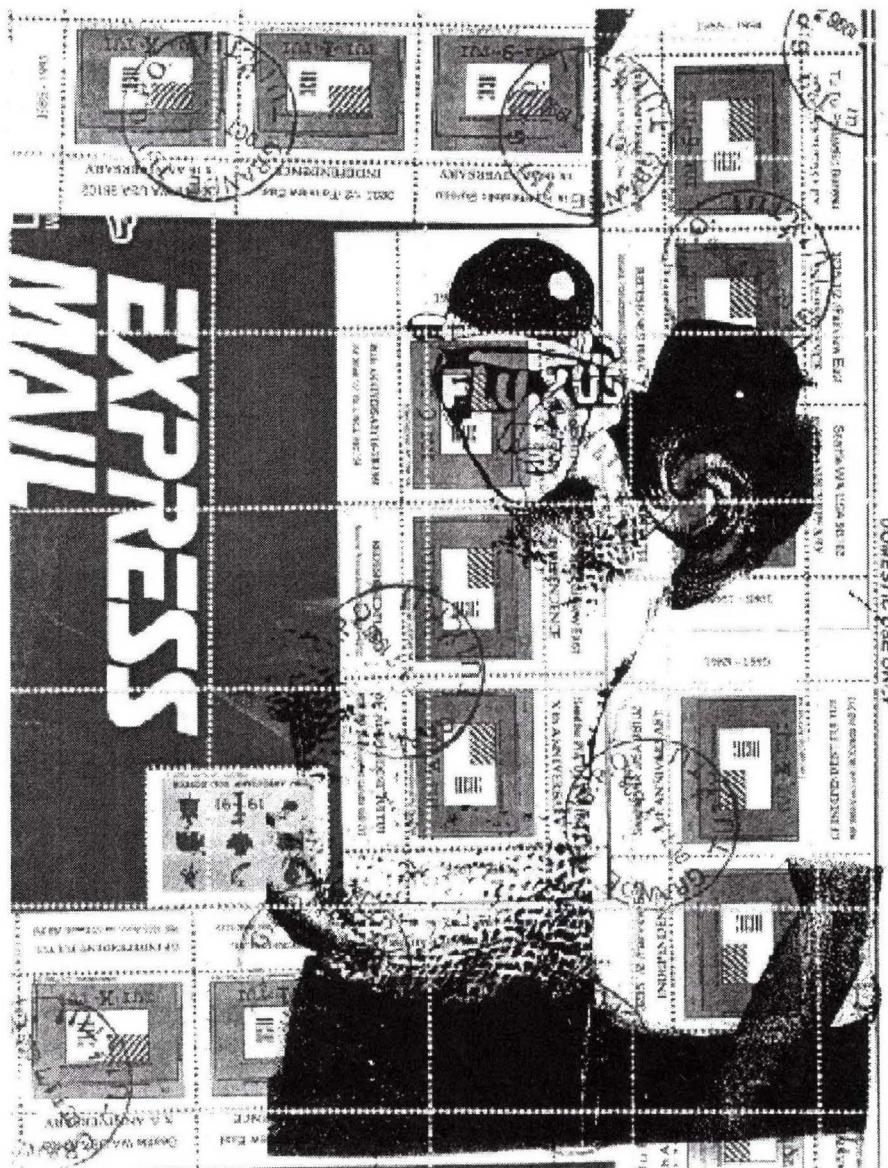
Art (Оttawa) и т.д. Живет и работает в Сан-Франциско (США).

Джон Хелд, мл.





Без названия. 1997 г.,
бумага, цв. ксерокс-коллаж, перфорация, 28,3x21,8



Без названия. 1997 г.,
бумага, цв. ксерокс-коллаж, перфорация, 28,3x21,8



Без названия. 1997 г.,
бумага, цв. ксерокс-коллаж, перфорация, 28,3x21,8

Дик Хиггинс, США (Ричард Картер Хиггинс, р. 1938 г., Кембридж, Англия)
Dick Higgins, USA

поэт, художник, организатор выставок, теоретик. Одна из ключевых фигур fluxus-движения 60-70-х годов. Активной художественной деятельностью занимается со второй половины пятидесятых годов. Автор более тридцати персональных выставок и участник более двухсот коллективных выставок в США и за рубежом. Основатель и директор (1967-73 г.г.) издательства "Something Else Press" и "Unpublished Edition" (1972-85 г.г.), сыгравших исключительную роль в распространении новых художественных идей в США и Европе, и Something Else Gallery, где в 1966-69 годах были проведены первые в США выставки конкрет- и визуальной поэзии. Автор пятидесяти книг поэзии, прозы, научных исследований по современному искусству, истории искусства, в том числе:

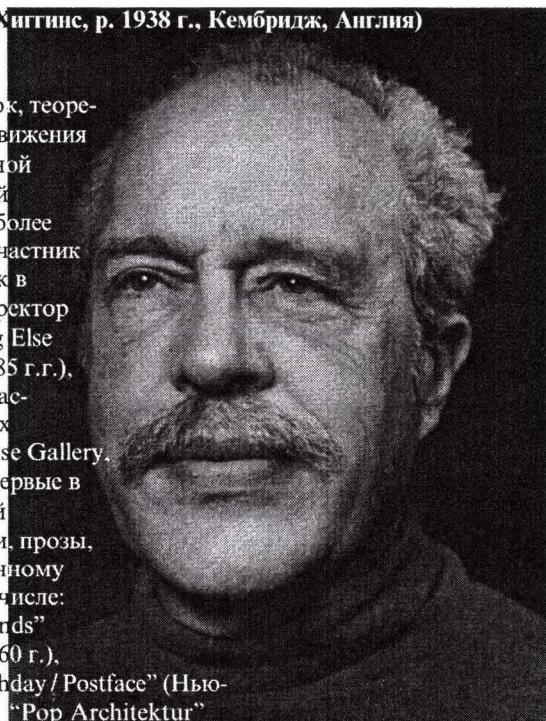
"What are Legends"

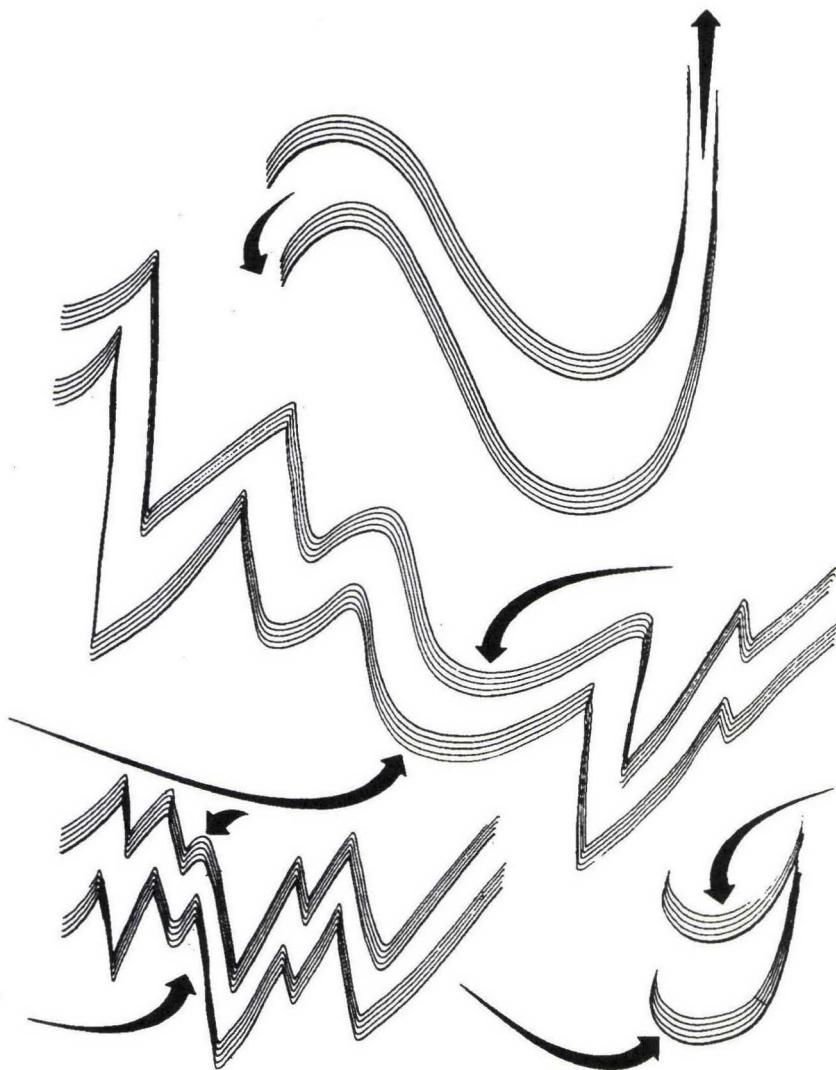
(Нью-Йорк, 1960 г.).

"Jefferson's Birthday / Postface" (Нью-Йорк, 1964 г.), "Pop Architektur"

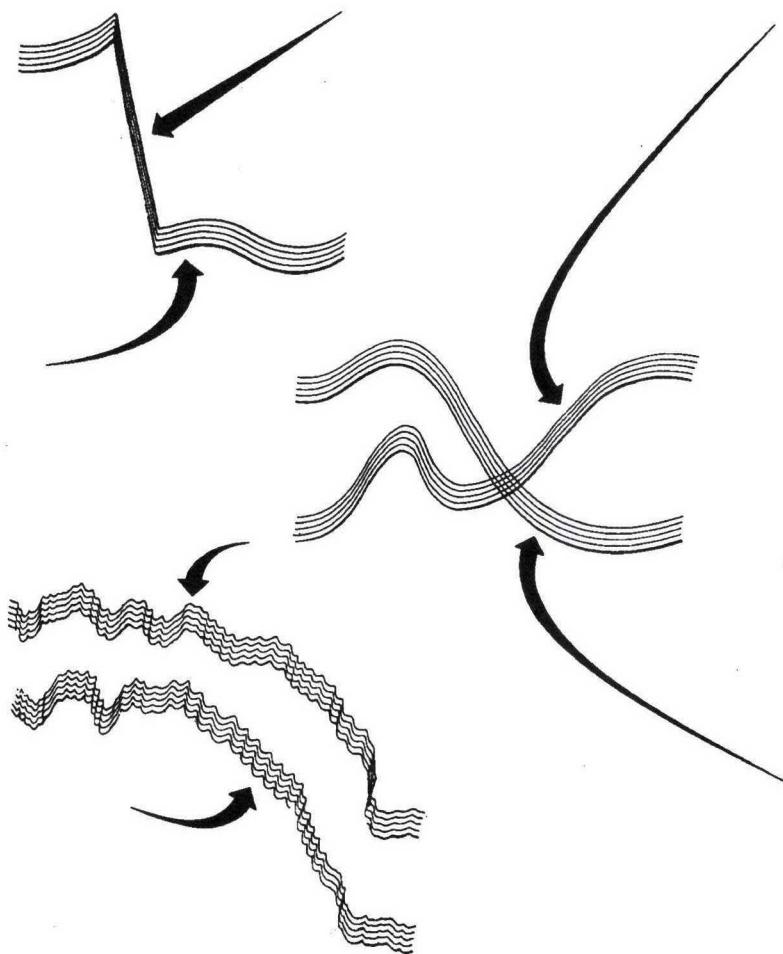
(Дюссельдорф, 1969 г.), "A book about Love & War & Death" (Нью-Йорк, 1972 г.), "A Dialectic of Centuries. Notes Towards a Theory of the New Arts" (Нью-Йорк, 1978 г.), "Horizons: the Poetics and Theory of Intermedia" (Карбондейл, 1983 г.), "Buster Keaton Enters Into Paradise" (Нью-Йорк, 1994 г.) и мн. др. Поэтические работы и статьи опубликованы в 158 журналах, альбомах, книгах и антологиях современного искусства, среди них: "the Beat Scene" (F. McDarrah Ed., 1959 г.), "An Anthology" (L. M. Young Ed., 1963 г.), "Harppenings" (W. Vostell, J. Becker Ed., 1966 г.), "The Young American Writers" (R. Kostelanetz Ed., 1967 г.) и мн. мн. др. Автор более двухсот перформансов, акций, хеппенингов в различных странах мира, двух десятков пластинок, компакт-дисков сонорной поэзии, а также восьми радиопьес (horspiels), в том числе: "Die Fabelhafte Getraume von Taifun - Willi" (1968 г.), "City with all the angels" (1972 г.), "Five professionals whom you can trust" (1988 г.), "Storm Riders" (1968-90 г.г.) и др. Произведения хранятся в частных и государственных коллекциях США, Италии, Германии, Франции, Австрии, Бразилии, Испании, Норвегии, Венгрии и мн. др., включая ведущие музеи современного искусства. С 1970 по 1996 год - вышло более трех сотен статей и обзоров по творчеству Дика Хиггинаса, а также несколько книг о нем, в т.ч. "Dick Higgins" (Henie-Onstad Art Center, Осло, 1995 г.), "Dick Higgins" (Archivio di Nuova Scrittura, Милан, 1995 г.) и др. О творчестве Д. Хиггинаса снято три полнометражных документальных фильма. С 1980 года Д. Хиггинс живет и работает в Барритауне (Нью-Йорк, США).

Dick Higgins





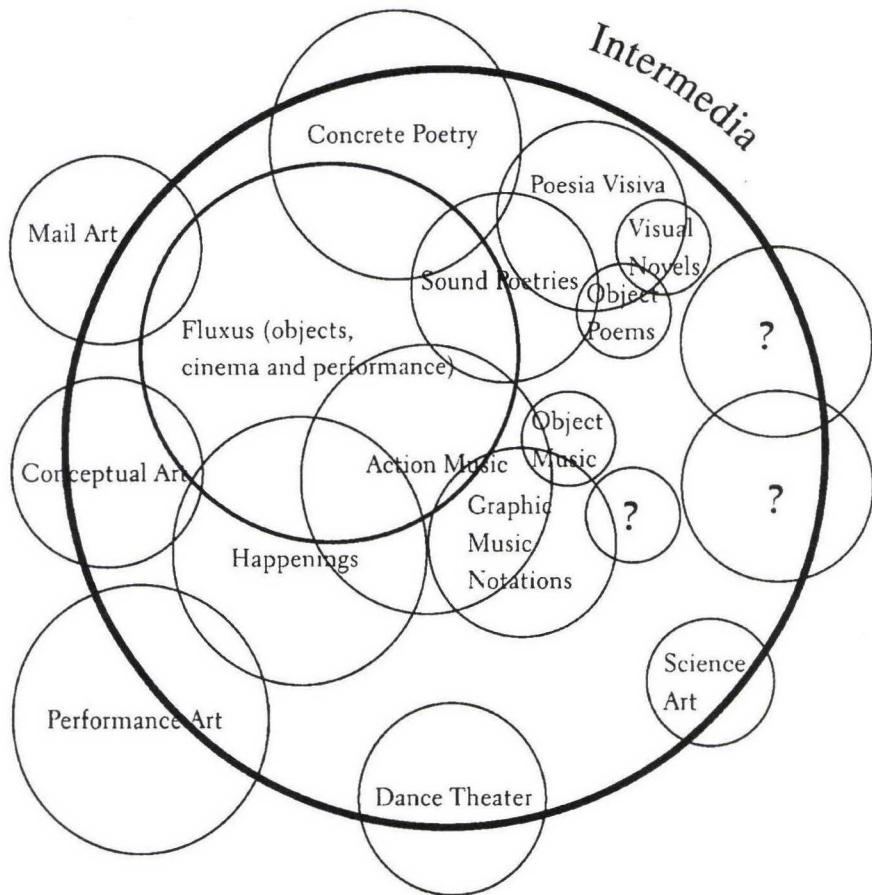
Лист из серии “Музыка для труб и деревьев”. 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 26x19,3



Лист из серии “Музыка для труб и деревьев”. 1993 г.,
бумага, офсет. печать, 26x19,3

Intermedia Chart

Dick Higgins



Интермедиа-чарт. Коммуникационная схема. 1997 г.
бумага, лазерный принтер, 29,7x21

Петер Хукгауф, Германия (р. 1940 г., Бад-Либенверда, Германия)
Peter Huckauf, Germany

поэт, художник, издатель. С 1982 года - редактор и издатель серии поэтических брошюрок "Ach sO / LALLschwAeLLe rumPhuts zwerchfAeLLe", посвященных визуальной, экспериментальной поэзии, различным литературным и культурным событиям, датам. Автор книг поэзии: "Unterschlupf fur Schmetterlinge" (1981 г.), "Lisch Aue" (1985 г.), "All-rapp" (1987 г.), "SchwaerZungen 1972-1987" (1992 г.), "Rosstauscherschicksal" (1994 г.), "Warschau - Meine Boschungen" (1996 г.), "Posener Assoziationen" (1997 г.), визуальной поэзии и прозы: "Lautraits" (1981 г.), "Quecksilben / Anagrammierungen" (1989 г.), "Floss & Wustung / Alphabet des Augenblicks" (1992 г.). Автор серии коллаж-буклетов:

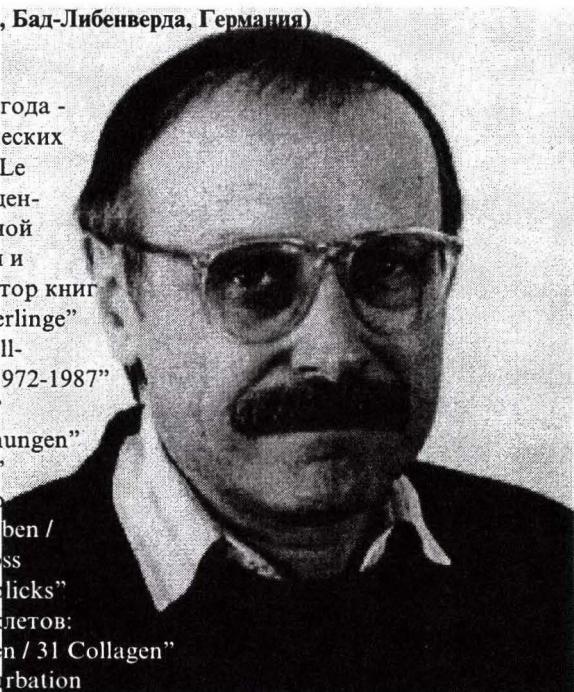
"Ach Stubben / 31 Collagen"

(1991 г.), "Turbation

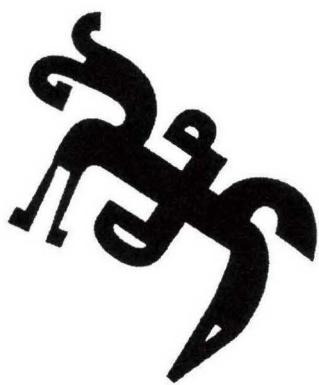
1 / 12 Collagen" (1994 г.), "Leidener Ellipsen / Collagen" (1994 г.),

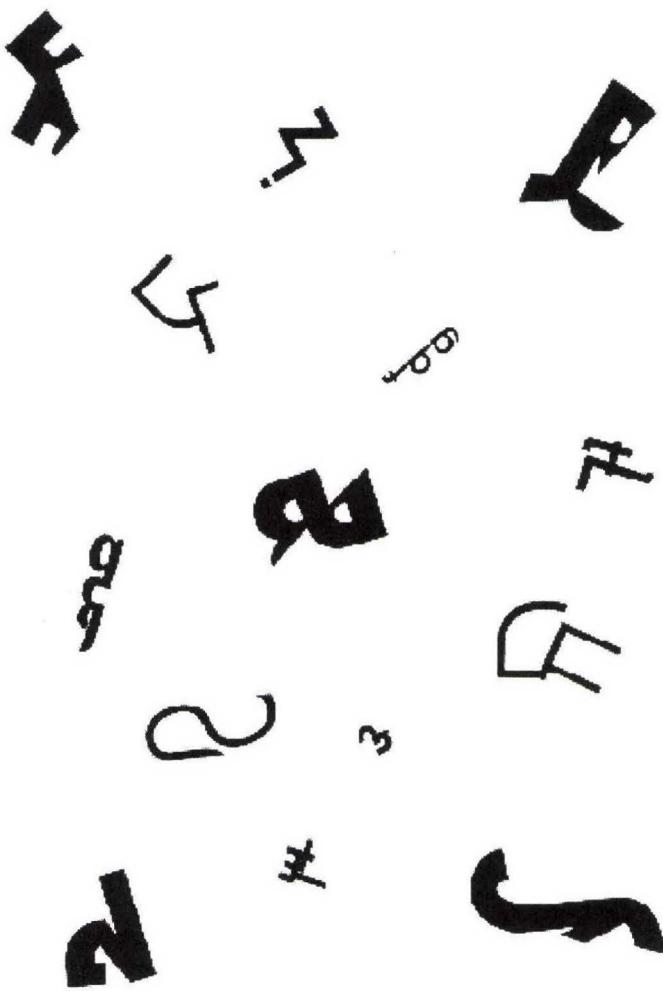
"Turbation II / 27 Collagen" (1995 г.), "Turbation III / 12 Collagen" (1996 г.). Издатель "Konkret russische visuelle Poesie" и организатор одноименной выставки визуальной поэзии из России в Galerie am Markt (Аниаберг, 1990 г.). Участник коллективных выставок конкретной и визуальной поэзии в Германии и за рубежом, в том числе: "Segel Der Zeit / Russischer Futurismus - 100. Geburtstag: Velimir Chlebnikov" (Альтенбург, 1985 г.), "Visuelle Poesie International" (Гота, 1990 г.), "Transfutur / Visuelle Poesie" (Кассель - Берлин, 1990 г.), "Wo / Visuelle Poesie in Berlin" (Берлин, 1992 г.), "Schriftbild-text" (Зальцведель, 1993 г.), "Word Theatre" (Кенигсберг, 1995 г.). Визуально- и конкретно-поэтические произведения находятся в различных государственных и частных коллекциях Германии и за рубежом. С 1964 года живет и работает в Берлине (Германия).

Peter Huckauf









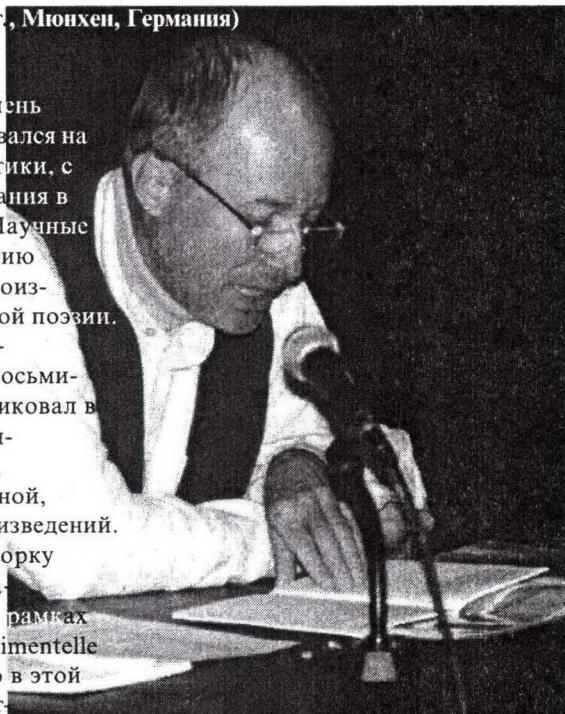
Кристофф Шварц, Германия (р. 1947 г., Мюнхен, Германия)
Christoph Schwarz, Germany

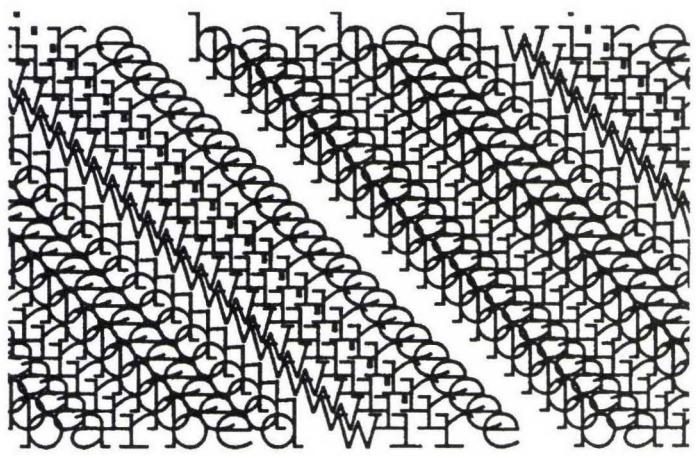
III поэт, эссеист. Имеет научную степень доктора филологии. Специализировался на изучении теоретической лингвистики, с 1979 года - интенсивные исследования в области цифровой лингвистики. Научные интересы способствовали появлению первых визуально-поэтических произведений и произведений конкретной поэзии. Литературно-художественной деятельностью занимается с начала восьми-десятых годов. За это время опубликовал в различных журналах нетрадиционной поэзии, каталогах, альбомах, альманахах и антологиях визуальной, конкретной поэзии около 250 произведений. Наиболее представительную подборку экспериментально-поэтических работ выпустил отдельной книгой в рамках

серии “Experimentelle Texte” (всего в этой серии осущест-

влено более сорока изданий, представляющих авторов различных экспериментально-поэтических школ мира): “das(s) / die wort’fetzen” (Experimentelle Texte Ed., Зиген, 1990 г.). В разных издательствах Австрии выпустил следующие книги визуальной, экспериментальной поэзии: “Geigerad” (с иллюстрациями К. Хубер, Das frohliche Wohnzimmer Ed., Вена, 1990 г.), “Jahres Zeiten” (Kollektion Scherr, Вена, 1992 г.), “Kindheit” (Das frohliche Wohnzimmer Ed., Вена, 1992 г.), “Geschlechtsverkehr” (Special: Wohnzimmer 11a, Das frohliche Wohnzimmer Ed., Вена, 1995 г.). Автор нескольких десятков литературно-художественных перформансов-чтений в сопровождении джазовых музыкантов и различных музыкальных групп, неоднократных выступлений с сонорно-поэтическими программами на радио Германии, Австрии. С 1986 года принимает участие в международных выставках экспериментальной и визуальной поэзии в различных странах мира. Автор серии научных статей по вопросам теоретической и цифровой лингвистики, статей на тему современной экспериментальной поэзии в Германии и за рубежом. Живет и работает в Мюнхене (Германия).

Christoph Schwarz
Кристофф Шварц





Колючая проволока. 1996 г.,
бумага, струйный принтер, 29,7x21

**brackets
(in brackets)**

(((((((((((((((0))))))))))))))
(((((((((((((0))))))))))))))
(((((((((((((0))))))))))))))
(((((((((((((0))))))))))))))
(((((((((((((0))))))))))))))
(((((((((((((0))))))))))))))
(((((((((((((0))))))))))))))
(((((((((((((0))))))))))))))
(((((((((((((0))))))))))))))
(((((((((((((0))))))))))))))

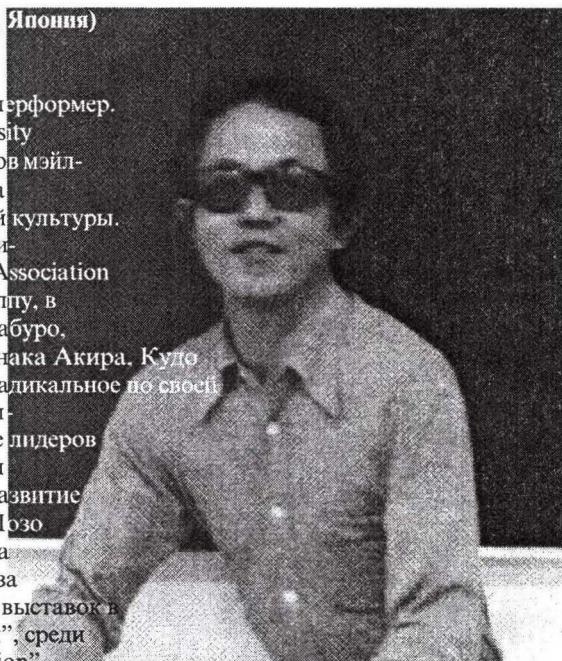
Шозо Шимамото, Япония (р. 1928 г., Япония)**Shozo Shimamoto, Japan**

Шизо Шимамото – мультимедиа-художник, скульптор, перформер. Профессор Kyoto Educational University (Киото). Один из пионеров и классиков мэйл-арта и боди-арта, ключевая фигура современной международной сетевой культуры. С 1947 по 1952 г. - ученик Ийро Йошихары. В 1954 году основал Gutai Art Association (gutai, яп., “гути” - конкретный), группу, в состав которой входили Мураками Сабуро, Шираха Казую, Танака Атсуко, Канака Акира, Кудо Тетсуми, Мотанага Садамаса и др. Радикальное по своей сути творчество членов “Гути” долгое время удерживало группу в числе лидеров японского авангардного движения и оказало значительное влияние на развитие современного искусства в целом. Шозо Шимамото - автор большого числа персональных выставок в Японии и за рубежом, участник многочисленных выставок в

составе “Гути”, среди них “Destruction”

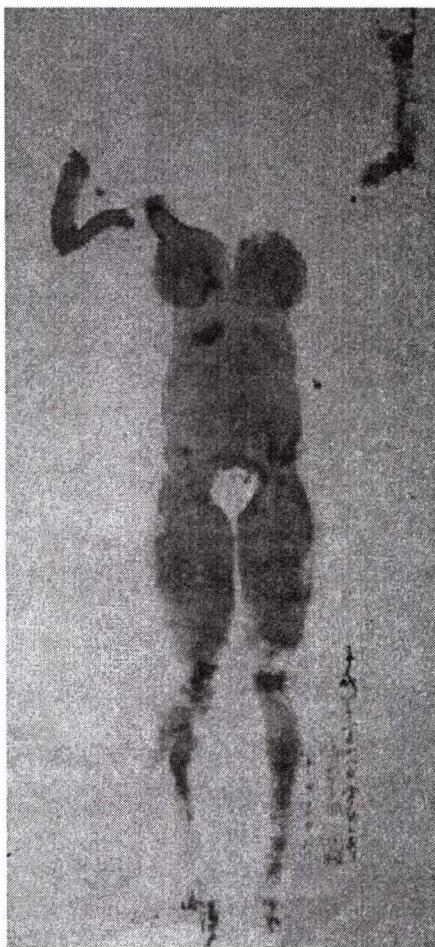
(1957 г.), “15 Japanese Artists selected by Tapie” (1959 г.), “Continue et Avant-Garde au Japan” (1961 г.), “Nul” (1966 г.), “Aerograma” (1967-71 г.), “Japan Now” (1976 г.) и мн. др. В составе группы “Гути” выставлялся в Токио, Турине, Нью-Йорке, Париже, Сан-Паулу, Лос-Анжелесе и др. С 1975 г. - в составе художественного объединения A.U., впоследствии директор совета A.U., с 1979 года - редактор (совместно с М. Кусумото и И. Йошитоме) “A.U. / Art Unidentified” - одного из наиболее важных сетевых изданий 80-90-х годов. Совместно с группой A.U. провел более сорока широмасштабных проектов в Японии, Германии, Америке и Канаде. Наиболее известен проект, реализованный Ш. Шимамото совместно с Г. А. Кавеллини - “Message on Shozo’s head” - когда на обритой голове Шимамото писали и рисовали различные поэты и художники мира (в т.ч. филиппинский президент К. Акино в 1988 г.). Многолетний участник различных перформ-шоу и фестивалей, среди них: “International Festival in the Air” (Осака, 1960 г.), “NDK Fashion Show” (Осака, 1970 г.), “Schwitters 100-year-festival” (Ауденбург, 1986 г.), “Marcel Duchamp 100-year-festival” (Даллас, 1987 г.), “Hiroshima Peace Performance Simposium” (Хиросима, 1988 г.) и др. Организовал более тридцати международных выставок, в том числе (совместно с П. Рестани) “Brazil Modern International Art Exhibition”, где приняли участие Бойс, Христо, Нам Джун Пайк и еще 67 художников. В 90-е годы - активно развивает идеи мэйл-арт-туризма, сетевых конгрессов, электронного мэйл-арта. Автор ряда международных перформ-проектов в Центре им. Ж. Помпиду (Париж, 1986 г.), участник Венецианской биеннале с персональной программой (1993 г.). В 1992-96 годах реализует сетевой перформ-проект “Nyotaku”, где в качестве моделей задействовано 1000 женщин. Живет и работает в Нишиномии (Япония).

Shozo Shimamoto





Листы из серии “Nyotaku”. AU #00138, 1996 г.



Листы из серии “Nyotaku”. AU #00138, 1996 г.



Листы из серии “Nyotaku”. AU #00138, 1996 г.

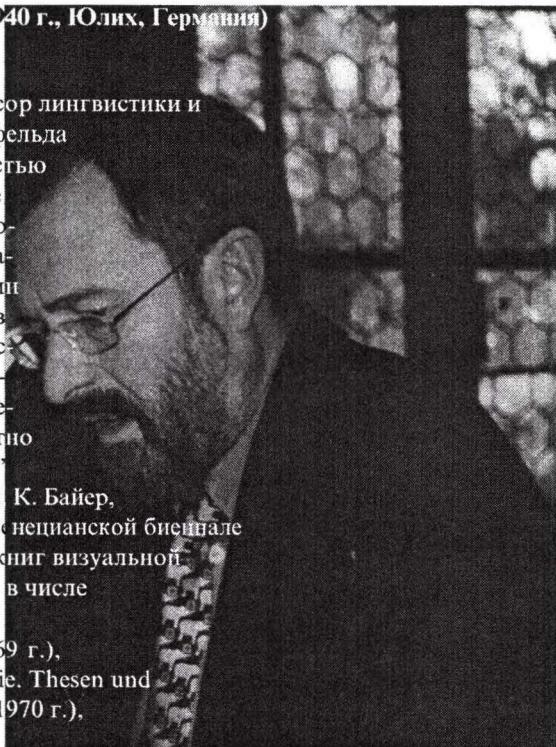
Зигфрид Й. Шмидт, Германия (р. 1940 г., Юлих, Германия)
Siegfried J. Schmidt, Germany

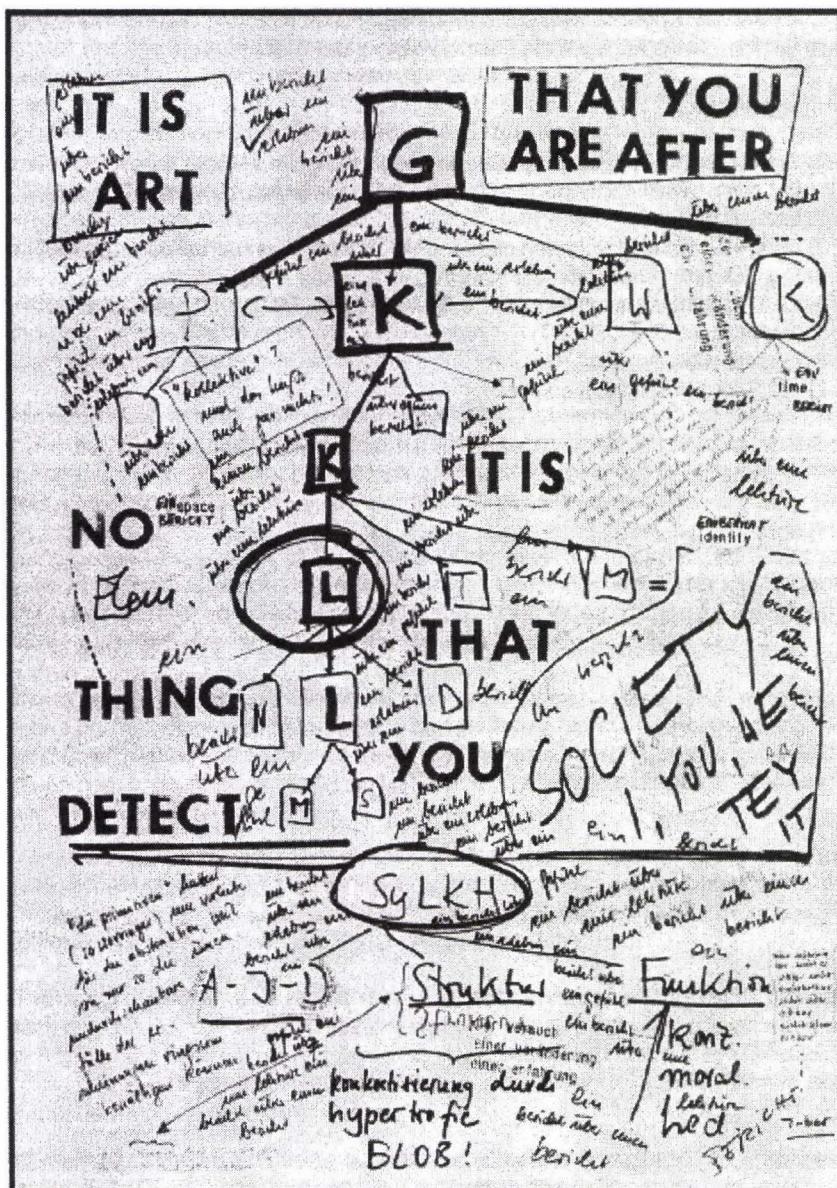
поэт, художник, издатель. Профессор лингвистики и литературы в университетах Билефельда и Зигена. Литературной деятельностью занимается с 1959 года. С этого же года провел более пятидесяти персональных выставок в Германии, Италии, Австрии, Португалии, Франции и Японии. С 1968 года участвует в многочисленных коллективных выставках в Германии и за рубежом, включая страны Северной и Южной Америки, а также Японию. Неоднократно выставлялся совместно с "Венской" группой (Ф. Ахлайтнер, Х. Артманн К. Байер, Г. Рюм и др.), принимал участие в Венецианской биеннале 1969 г. Автор более пяти десятков книг визуальной поэзии, прозы, теории литературы - в числе принципиально важных: "Clovek Straj

A.Basen" (1969 г.),
 "Visuelle Poesie. Thesen und
 Textzyklus" (1970 г.),
 "Traktat über

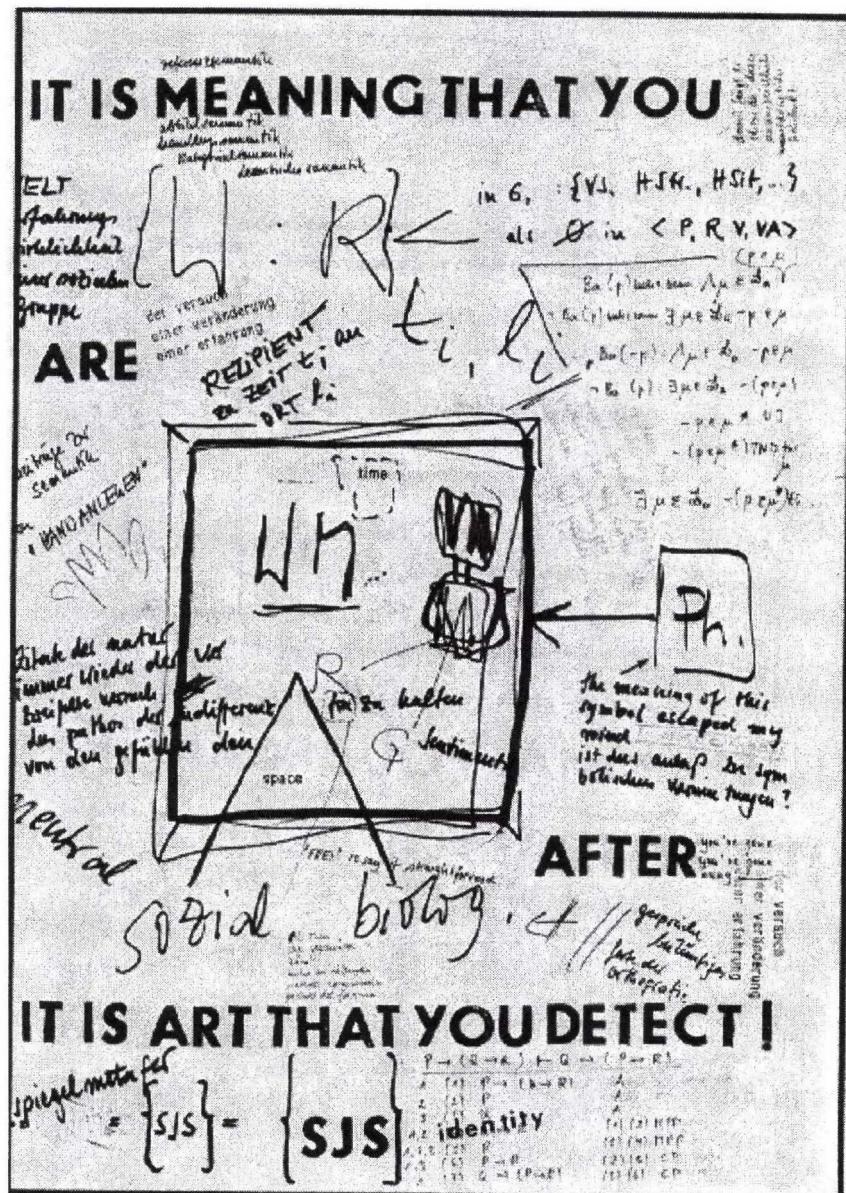
das Wort naturlich" (1972 г.), "Volumina. 5 bande" (1975-76 г.г.), "Das Gerust. Schachtel mit 48 Postkarten" (1978 г.), "Einsal oder die Stammrolle" (1980 г.), "Sechs schritte nach ausserhalb" (1986 г.), "Sechs & schatten" (1986 г.), "Luftschiffahrt. Eine Briefpartitur" (1988 г.), "Latemar" (1990 г.), "Alles was sie schon immer über poesie wissen wollten" (1996 г.), "dos latemar projekt, part I-III" (1997 г.) и мн. др. Неоднократный участник различных фестивалей, конференций и коллоквиумов в Праге, Инсбруке, Цюрихе, Хиросиме, Мюнхене, Линце, Билефельде. Автор серии книг (совместно с проф. Карлом Риа, всего более сорока выпусков) "Experimentelle texte", посвященных вопросам теории и практики современной экспериментальной поэзии ФРГ, ГДР, США, СССР и России, Японии, Португалии, Австрии, Франции и др. Произведения хранятся в государственных и частных коллекциях Германии, Австрии, Швеции, Италии, США, Испании, Уругвая, Израиля, Чехии, Югославии, Японии, России и др. С 1968 года в разных изданиях (в том числе и за рубежом) опубликовал более ста научных работ, статей, обзоров на темы, касающиеся различных аспектов современной конкретной и визуальной поэзии мира. Живет и работает в Мюнстере (Германия).

Зигфрид Й. Шмидт

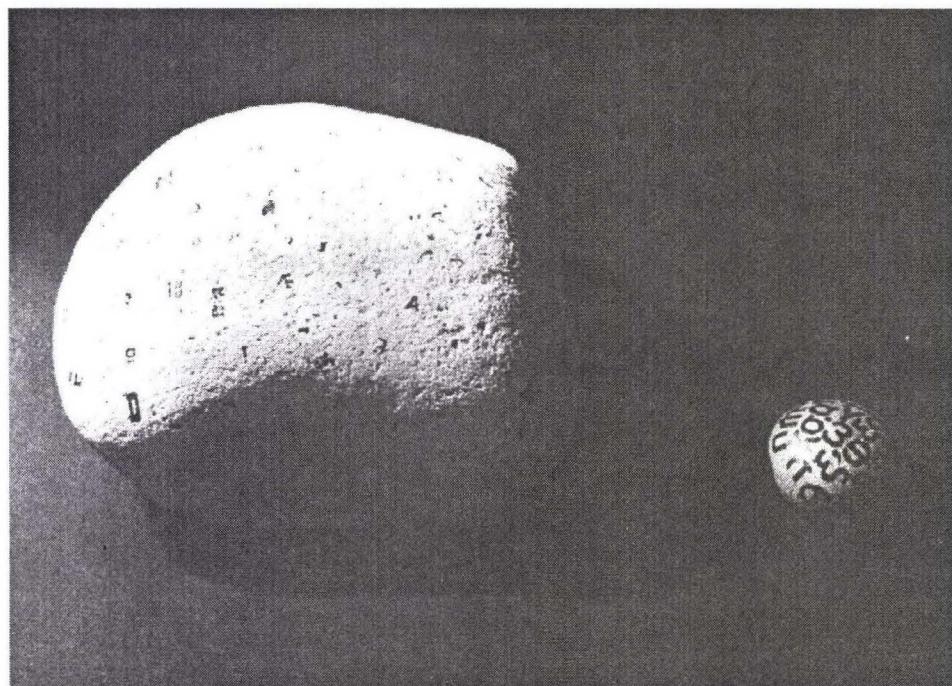




Лист из серии "Попытка изменения опыта".
Бумага, тушь, отиски резиновых штампов, 60x30



Лист из серии "Попытка изменения опыта".
Бумага, тушь, оттиски резиновых штампов, 60x30



Диалог камней мудрости. Объектная поэма.
Доломит, гранит, летрасет.

Анри Шопен, Франция (р. 1922 г., Париж, Франция)
Henri Chopin, France

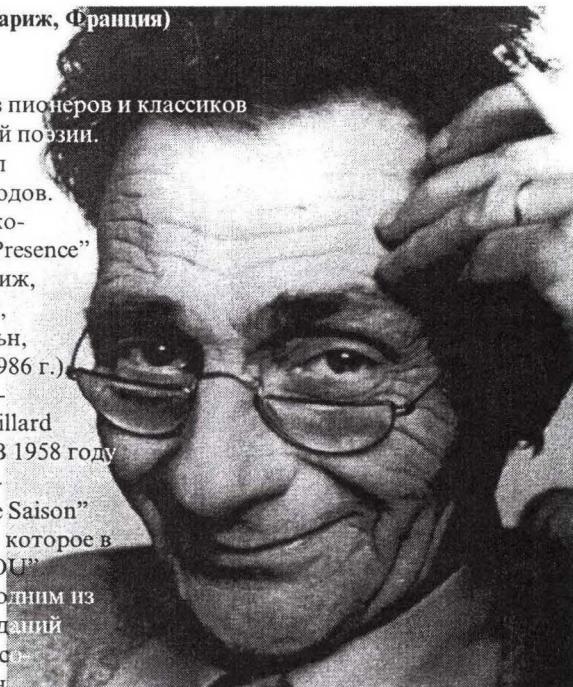
поэт, перформер, издатель. Один из пионеров и классиков европейской конкретной и сонорной поэзии.

Литературной деятельностью начал заниматься в начале пятидесятых годов.

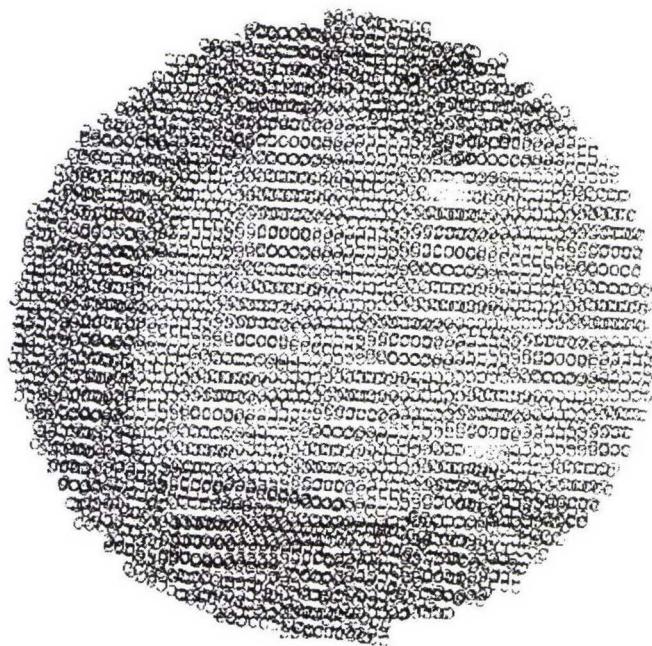
Автор более двадцати книг, среди которых: "Signes" (Париж, 1957 г.), "Presence" (Париж, 1957 г.), "L'Arriviste" (Париж, 1958 г.), "Portrait des 9" (Антверпен, 1979 г.), "16 Typewriterpoems" (Кельн, 1982 г.), "to ray the rays" (Верона, 1986 г.). "Squelette du verbe et alentour" (Париж, 1990 г.), "L'esperluette et le couillard (legende)" (Иври, 1991 г.) и мн. др. В 1958 году наладил выпуск экспериментально-поэтического обозрения "Sinquieme Saison" (выпущено девятнадцать номеров), которое в 1964 году было переименовано в "OU".

С 1965 года обозрение "OU" стало одним из ключевых изданий визуальной, сонорной и кон-

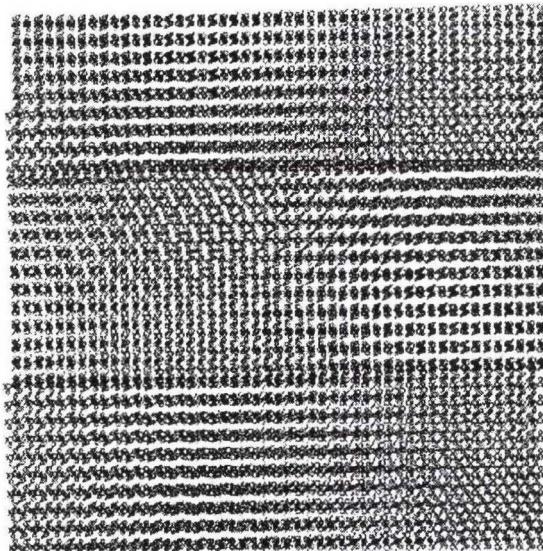
кретной поэзии в Европе в послевоенный период. В связи с участием в майских демонстрациях 1968 года, под угрозой ареста переехал в Англию и в 1969-74 г.г. выпустил там пять номеров "OU" с аудиоприложениями (формат LP). Автор одной из крупнейших антологий сонорной поэзии "Poesie Sonore Internationale" (Париж, 1979 г.). После возвращения в Париж (1984 г.) на основе архивов "OU - Sinquieme Saison" устроил несколько крупных международных выставок визуальной и экспериментальной поэзии в Польше (1975 г.), ряде галерей и выставочных залах Франции (в том числе в Национальном музее современного искусства - Центре им. Ж. Помпиду в 1994 году), Австралии (1992 г.), Германии (1993 г.). С 1963 года - автор многочисленных персональных выставок в Бельгии, Великобритании, Италии, Канаде, США, Мексике, Чехословакии, Голландии, Швеции. В 1992 году к ретроспективной выставке А. Шопена в Австралии была выпущена книга "Henri Chopin" (Ed. Griffith University, 1992 г.) с отзывами пятидесяти шести ведущих конкрет-, визуальных и экспериментальных поэтов мира о творчестве мастера (в т.ч. В. Берроуза, Дж. Кэйджа, Б. Коббинга, К. Фридмана, Д. Фурнивола, П. Гарнье, Б. Айдсика, Д. Хиггинса, Д. Маклоу, Г. Рюма и др.). Анри Шопен - автор большого количества аудиозаписей на кассетах, пластинках, компакт-дисках, вышедших во Франции и за рубежом. Его сонорные постановки исполнялись на государственных и частных радиоканалах Франции, Германии, Австралии, Финляндии, Швеции, Бельгии, Канады и др. Автор более двухсот перформ-выступлений в различных странах мира. Живет и работает в Багноле (Франция).



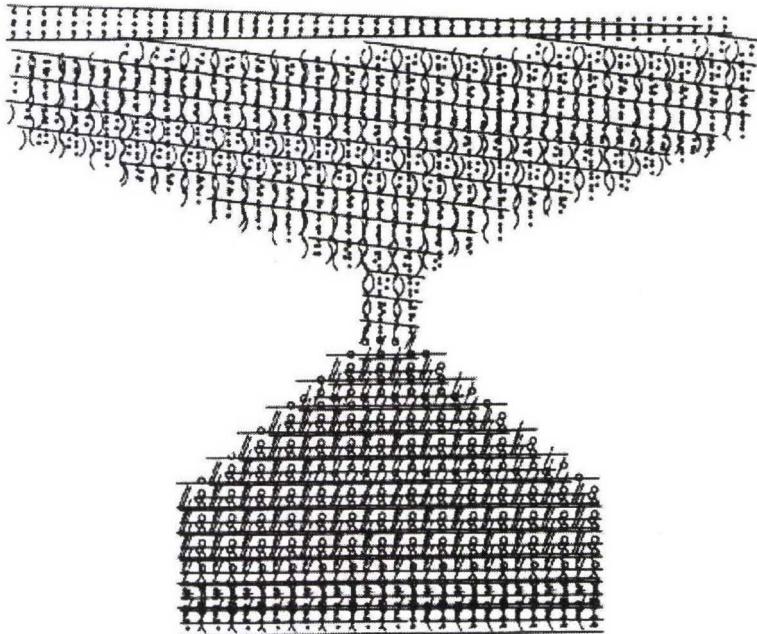
Анри Шопен
Henri Chopin



Дактилопоэма для буквы С. Серия “Богатство возможностей алфавита”. Бумага, оffset. печать, 20,5x16



Движение процентов.
Бумага, офсет. печать, 19,5x19



Спокойный путь.

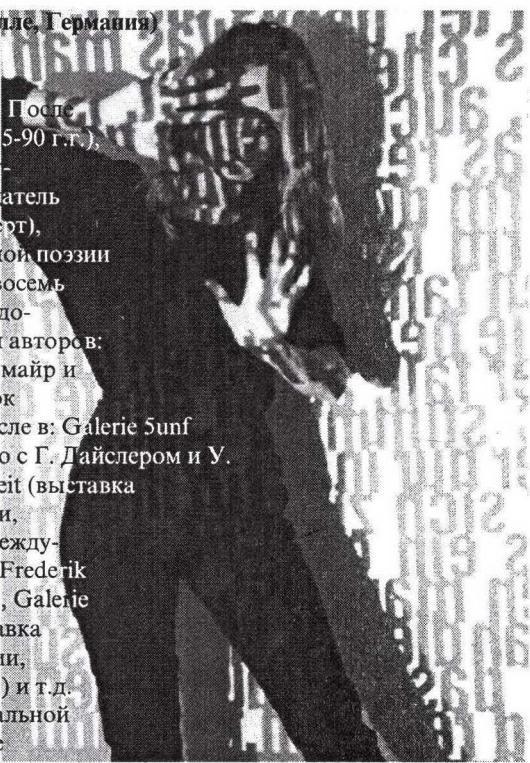
Бумага, офсет. печать, 19,5x19

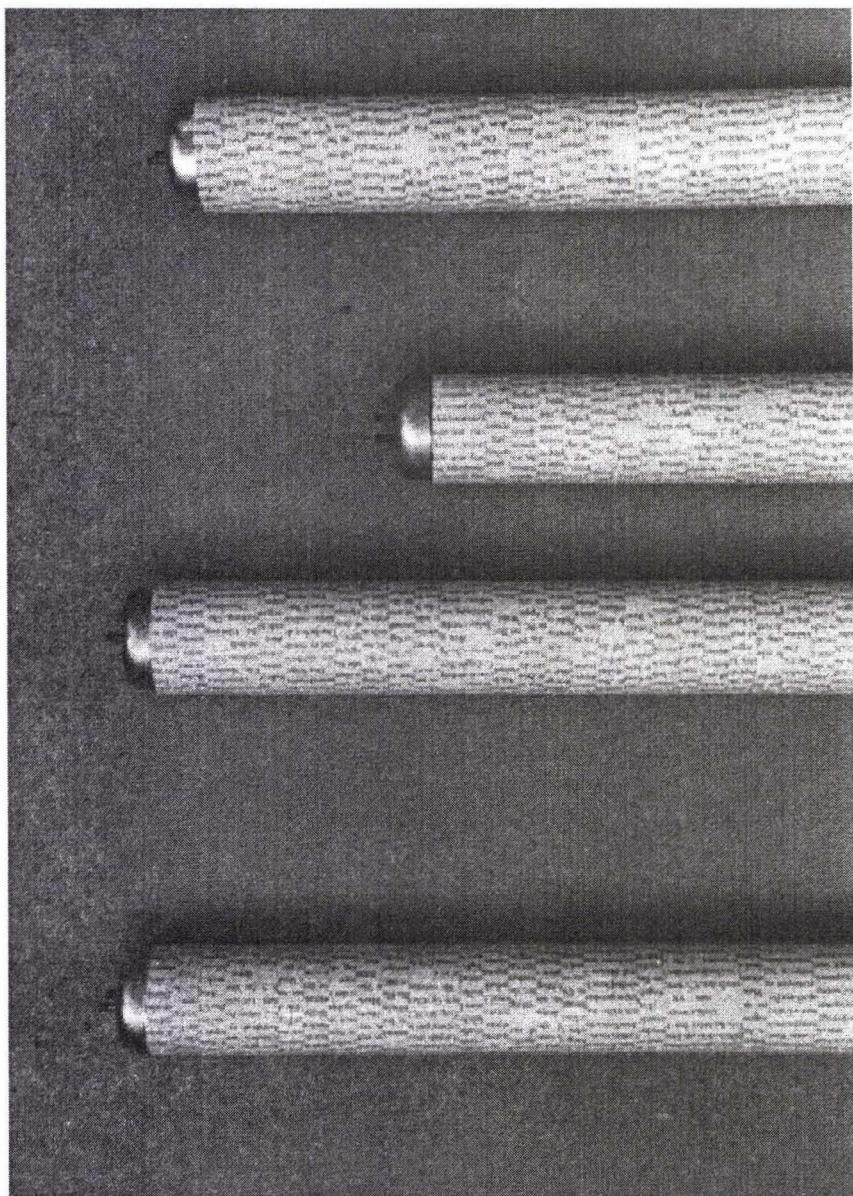
**Герильд Эбель, Германия (р. 1965 г., Халле, Германия)
Gerhild Ebel, Germany**

поэт, художник, мультимедиа-издатель. После окончания Martin-Luther University (1985-90 г.г.), работала ассистентом на кафедре плантопатологии. С 1991 года - редактор и издаватель "Minature Obscure" (совместно с К. Анерт), журнала экспериментальной и визуальной поэзии коллекционного тиража (всего вышло восемь выпусков, каждый индивидуального художественного решения и тематики, среди авторов: Ф. Мон, О. Пастиор, О. Зилке, Х. Гаппмайр и др.). Участник международных выставок визуальной поэзии и бук-арта, в том числе в: Galerie Sunf Sinne (персональная выставка совместно с Г. Дайслером и У. Тарлатом, Халле, 1993 г.), Galerie auf Zeit (выставка визуальной и экспериментальной поэзии, Берлин, 1994 г.), Centre for Book Art (Международная библиотека, Нью-Йорк), The Frederik R. Weisman Art Museum, Миннеаполис), Galerie

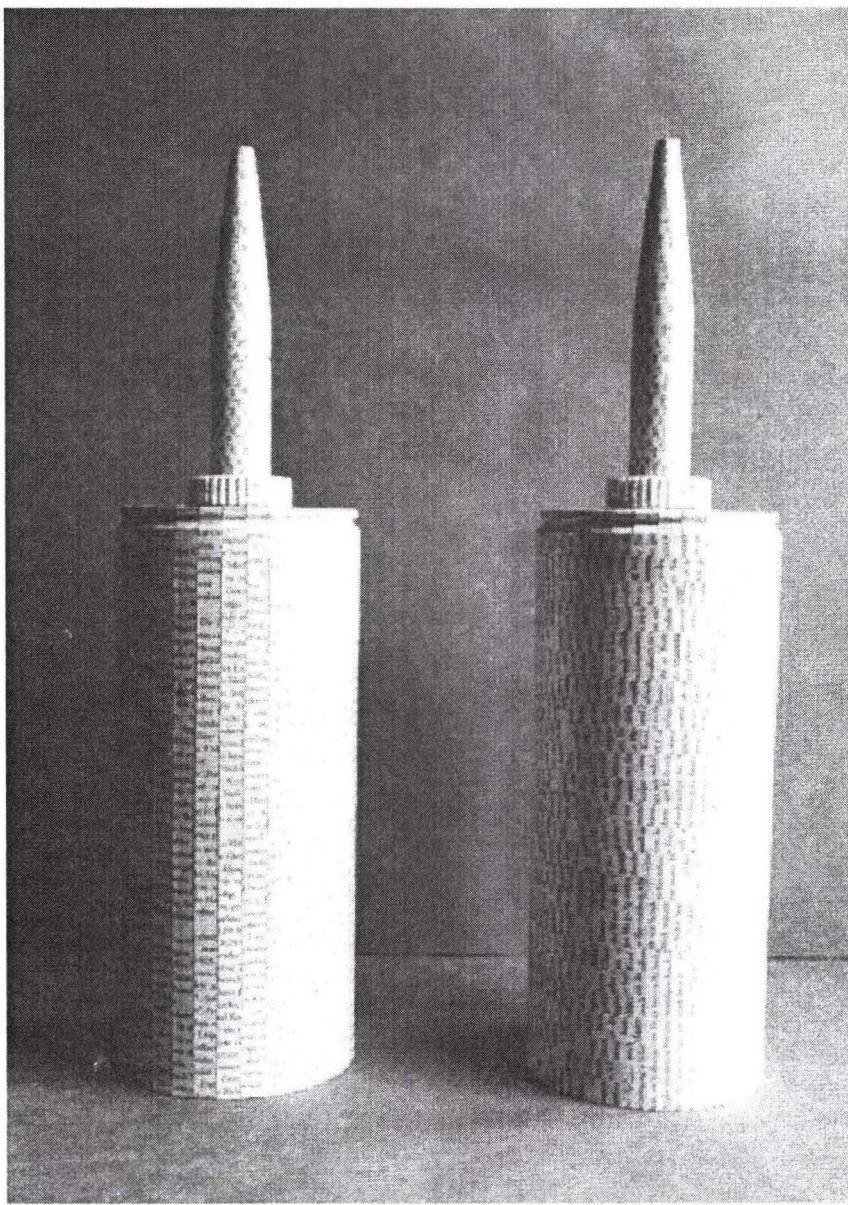
13 ("KVP", выставка визуальной поэзии, Ганновер, 1996 г.) и т.д. Автор книг визуальной поэзии: "Die neue Versleere" (Uwe Warnke Verlag, Берлин, 1993 г. - признана в качестве одной из лучших книг на художественной ярмарке книг Leipzig Book Fair, Лейпциг, 1994 г.), "Perun. Colour - sounds of Language" (Uwe Warnke Verlag, Берлин, 1996 г.), "Das ding der dinge" (совместно с О. Зилке, Uwe Varnke Verlag, Берлин, 1997 г.), "Antonym" (Uwe Varnke Verlag, Берлин, 1997 г.). Обладатель творческих стипендий для деятелей искусств "Stiftung Kulturfonds Berlin" за 1993 г., 1996 г. и творческой стипендии для художников Land Sachsen-Anhalt за 1994 год. Визуально-поэтические произведения и бук-артистские работы находятся в различных частных и государственных коллекциях Германии, Голландии, и США, в том числе в собраниях Museum van het boek (Meertmann-Westrianum, Гаага), Ursus rare books (Нью-Йорк), The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry (Майами), Deutsches Literaturarchiv (Марбах), Museum fur Buchkunst (Лейпциг), Leopold Hoesch Museum (Дюрен), Klinspor Museum (International modern bookart, Оффенбах) и т.д. Автор многочисленных публикаций в журналах, сборниках и альманахах визуальной и конкрет-поэзии в Германии и за рубежом. Живет и работает в Халле и Берлине (Германия).

Герильд Эбель

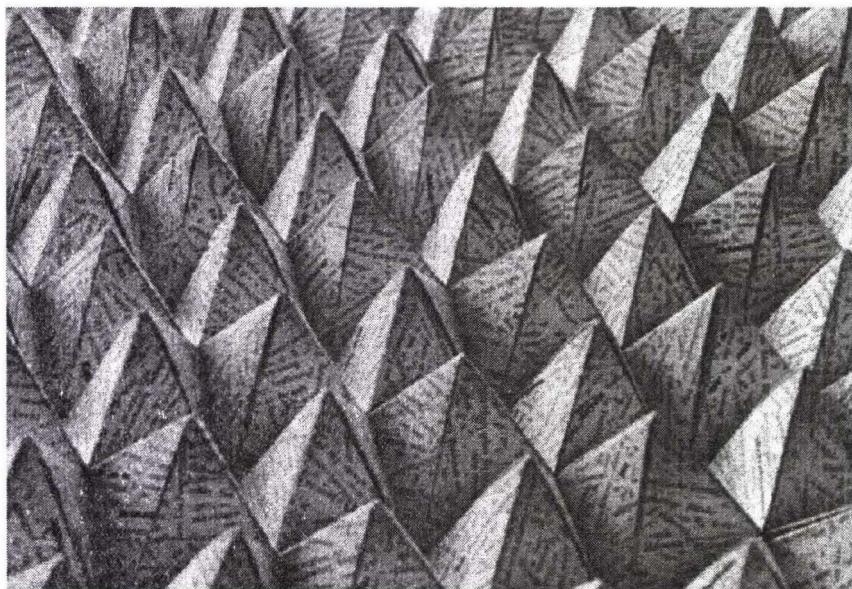
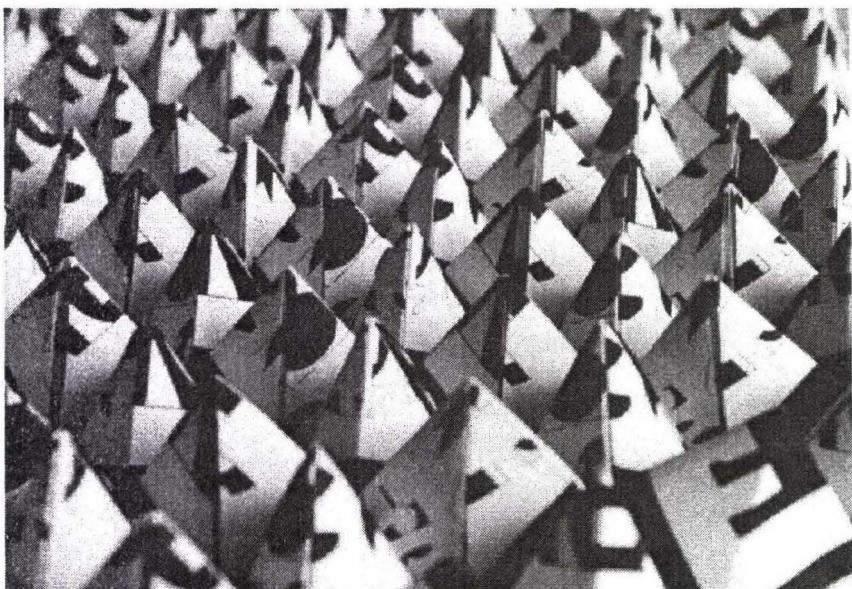




Без названия. Серия “Языковые объекты”. 1995-96 г.г.,
лампы дневного света, коллаж.



Без названия. Серия "Языковые объекты". 1995-96 г.г., смешанная техника.

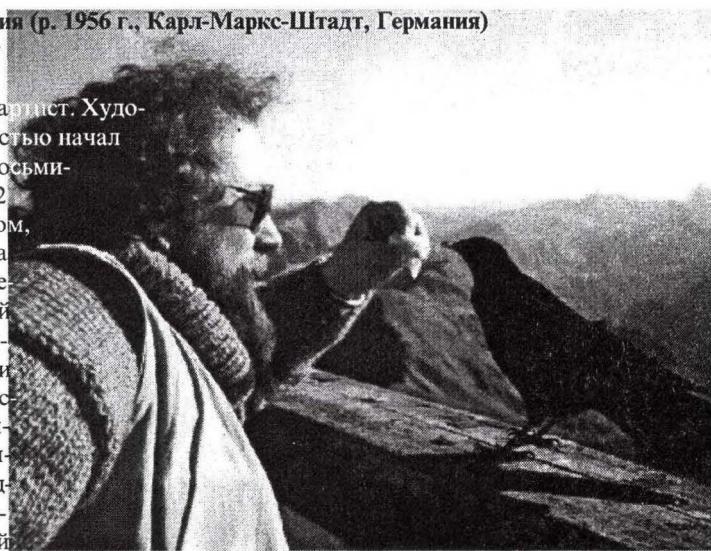


Кристаллизация II. Объектная поэма. 1996 г.,
картон, коллаж.

Кристаллизация I. Объектная поэма. 1996 г.,
картон, коллаж.

Штеффен Якоб, Германия (р. 1956 г., Карл-Маркс-Штадт, Германия)
Steffen Jacob, Germany

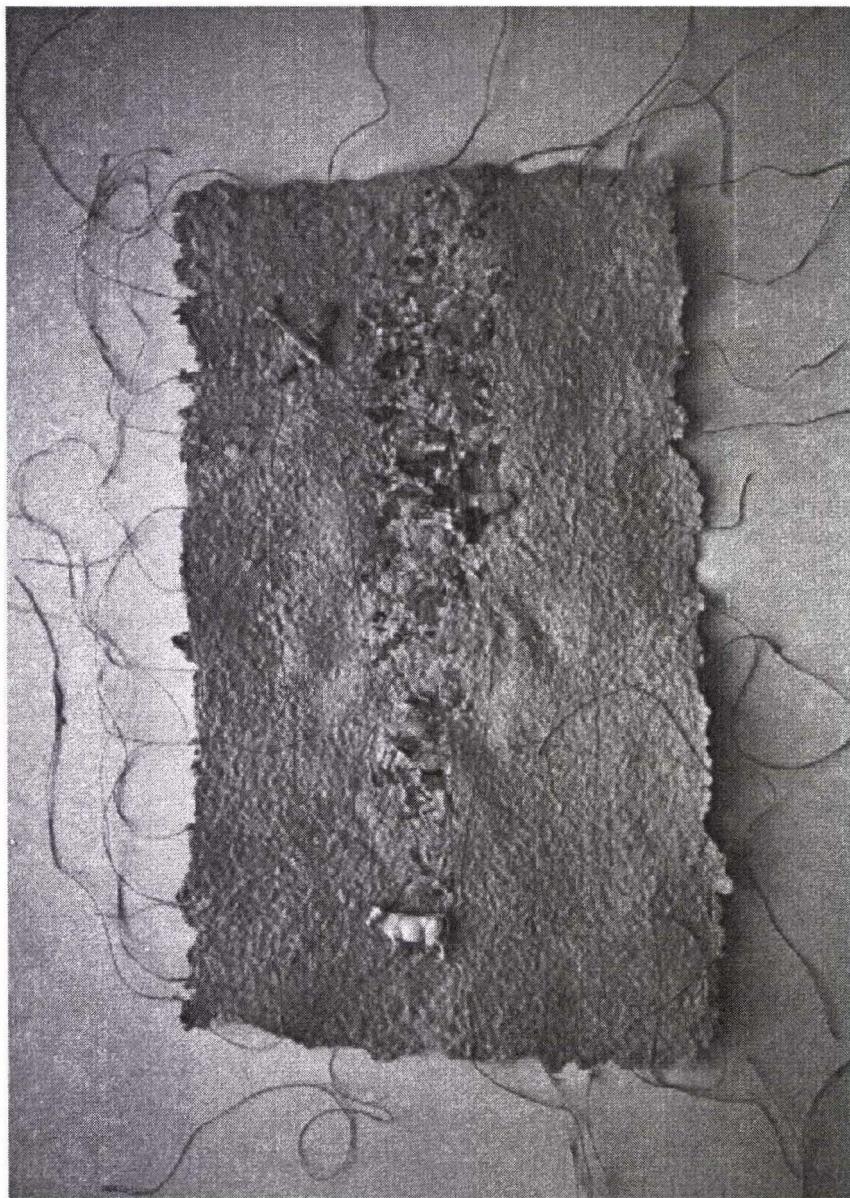
Яхудожник, поэт, мэйл-артист. Художественной деятельностью начал заниматься в начале восьмидесятых годов. С 1982 года работает с текстом, коллажем, разного рода графикой. Наряду с преподавательской работой (техника офсетной печати) в Техническом Университете Карл-Маркс-Штадта начинает принимать участие в национальных и международных проектах мэйл-арта, конкрет-визуальной



поэзии, реализует собственные проекты. В 1989 становится членом Verband Bildende Künstler der DDR - ассоциации художников Восточной Германии, а также активно работает в области графического дизайна - в 1990 г. становится членом Bund Deutscher Grafikdesigner - ассоциации германских дизайнеров-графиков. Принимал

участие в большом количестве международных выставок в Германии и за рубежом, в том числе наиболее значимых: международная выставка "Wall" (1984 г.), "Hoffnung Nicaragua" (Дрезден, 1985 г.), "Black & White Image Show" (авторский проект, организованный и реализованный совместно с Я. Шеберль, 1986-89 г.г.), "International Biennial of Visual / Experimental Poetry" (Мехико, 1986 г.), "Art of Today II" (Будапешт, 1987 г.), "Collage" (персональная выставка, Хемниц, 1989 г.), "Satiricum'90" (Гредиц, 1990 г.), "1 Chemnitzer Kunstmesse" (Хемниц, 1991 г.), "Agricola - Grafik - Wettberb" (Хемниц, 1994 г.), "Word Theatre" (Кенигсберг, 1995 г.), "Hommage a George Maciunas" (Висбаден, 1996 г.), "Offen fur Visionen der Zeit" (Дрезден, 1997 г.) и мн. др. Автор многочисленных публикаций в журналах, каталогах, альманахах и сборниках по современному искусству, включая антологию конкретной и визуальной поэзии "wortBILD - visuelle Poesie in der DDR" (сост. Г. Дайслер, Й. Ковальски, Mitteldeutscher Verlag, 1990 г.), а также антологические издания "Mail Art SZENE (1975-1990)" (Haude & Spenersche Verlag, 1994 г.) и "Mail Art. Osteuropa im internationalen Netzwerk" (Museum Schwerin, 1996 г.) и др. Произведения художника находятся в государственных и частных коллекциях Германии и за рубежом. В настоящее время возглавляет одно из дизайнерских и рекламных агентств в Хемнице (Германия).

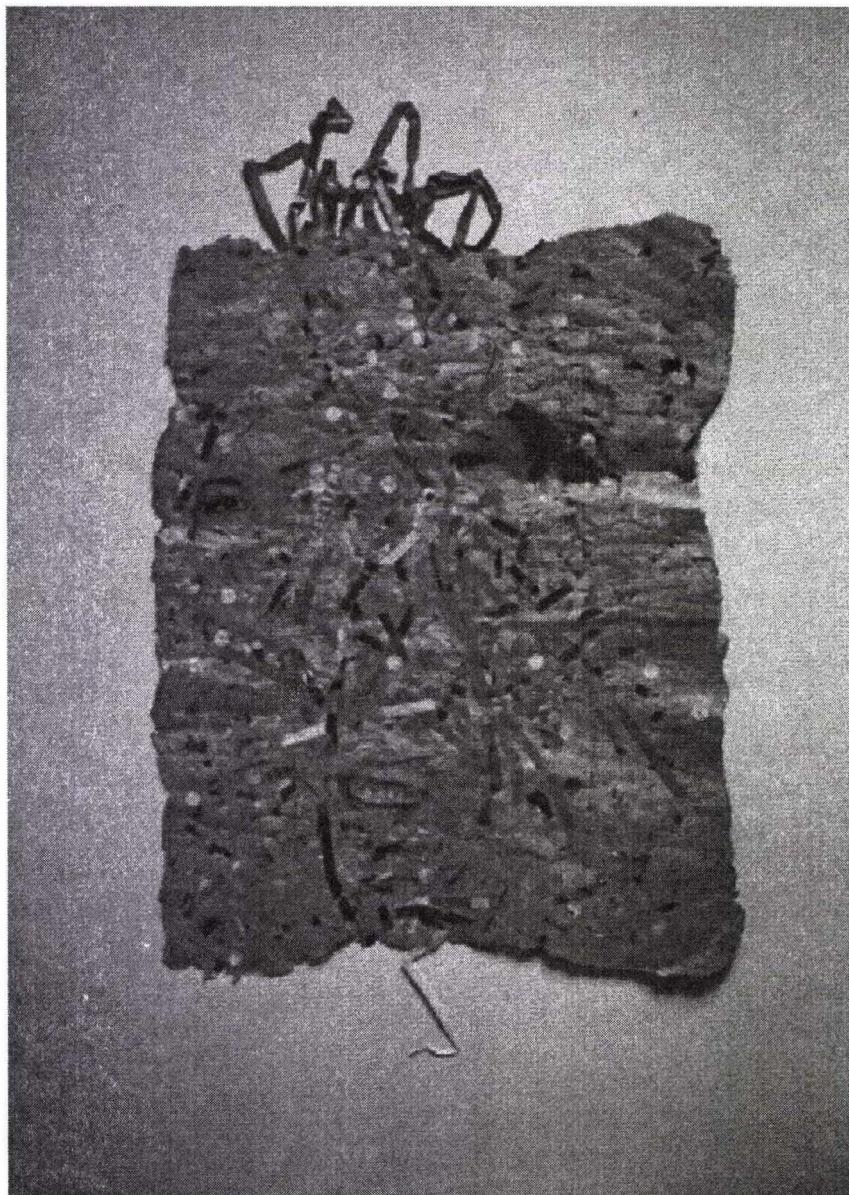
Штеффен Якоб
 Steffen Jacob



Атака на белую пластиковую корову. 1995 г.,
бумага авторского отлива, коллаж.



Катарина. 1995 г.,
бумага авторского отлива, коллаж, 30x25



Лицо. 1995 г.,
бумага авторского отлива, коллаж, 30x35

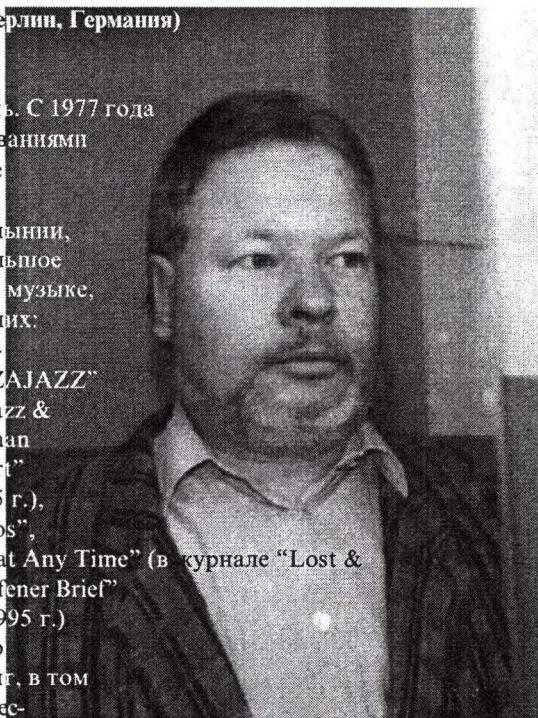
Эберхард Янке, Германия (р. 1945 г., Берлин, Германия)
Eberhard Janke, Germany

график, музыкант, журналист, издатель. С 1977 года занимается художественными исследованиями коммуникационных полей. В течение нескольких лет работал техническим консультантом в Китае, Турции, Румынии, России и Болгарии. Опубликовал большое количество аналитических статей по музыке, изобразительному искусству, среди них: серия музыкальных обзоров в "Jazz Podium" (Штуттгарт, 1982-84 г.г.), "ZZAJAZZ" (в книге "Jazzaz", Гессен, 1982 г.), "Jazz & Tango" (в книге "SWF Southwest German Broadcast", 1984 г.), "What is Mail Art" (журнал "Escape 3", Звейндrecht, 1995 г.), "Astor Piazzolla" (в книге "Libertangos", Дармштадт, 1990 г.), "My confession at Any Time" (в журнале "Lost & Found Times", Колумбус, 1995 г.), "Offener Brief" (в журнале "Teraz Mowie", Берлин, 1995 г.)

и мн. др. Автор нескольких книг, в том числе "Tango" (Гессен, 1984 г. - переиздание в 1994 г.), "Jazz Masters" (Берлин, 1991 г.),

"Telsexfax" (Берлин, 1994 г.), "VERS 1-48" (Берлин, 1996 г.). В 1990 году основал издательство Edition Janus publishing enterprise, специализирующееся на издании международной сетевой продукции, выпуске книг по современной экспериментальной поэзии, музыке, литературе. Автор многочисленных визуально-поэтических публикаций в Германии, Бельгии, США, Франции, Италии, Испании и т.д. Участник коллективных выставок майл-арта и визуальной поэзии во многих странах мира. Среди выставок 1996 и 1997 годов - принципиальным считает участие в "Unikatmaschine" (Ганновер), "Stamp out Abuse" (Атланта), "1 Eschatologische Internationale" (Берлин), "La Lettre" (Бесано), "Ray Johnson Memorial Space" (Будапешт), "In Memoriam Guillermo Deisler" (Сантьяго), "Dada Lives" (Гамбург), а также участие в сетевых проектах с экспонированием визуально-поэтических работ в Интернете (<http://>): "Mona Lisa" (США), "Letter Books" (Польша). Произведения находятся в различных государственных и частных коллекциях Германии и за рубежом. В настоящее время работает в области сетевого проектирования и лэнд-арт-поэзии. Живет и работает в Берлине.

Эберхард Янке
Eberhard Janke



TAT

TAT

TAT

WAS
WILLST
DU
MEHR

WAS
SOLL
DENN
DAS

WO
KOMMEN
WIR
DA
HN

WO
SOLL
DAS
HIN
FÜHREN

JANUS 1996



PEACE AND WAR

EBERHARD JANKE 1996

Credit to Michael Lumb

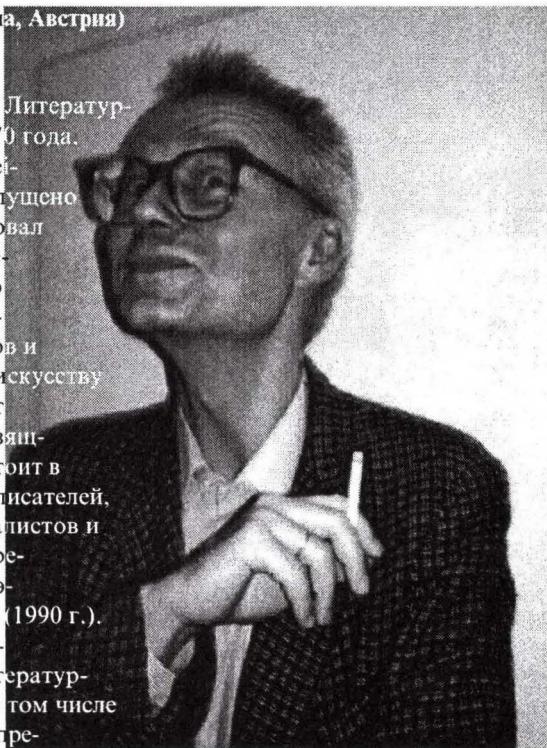
Герхард Яшке, Австрия (р. 1949 г., Вена, Австрия)
Gerhard Jaschke, Austria

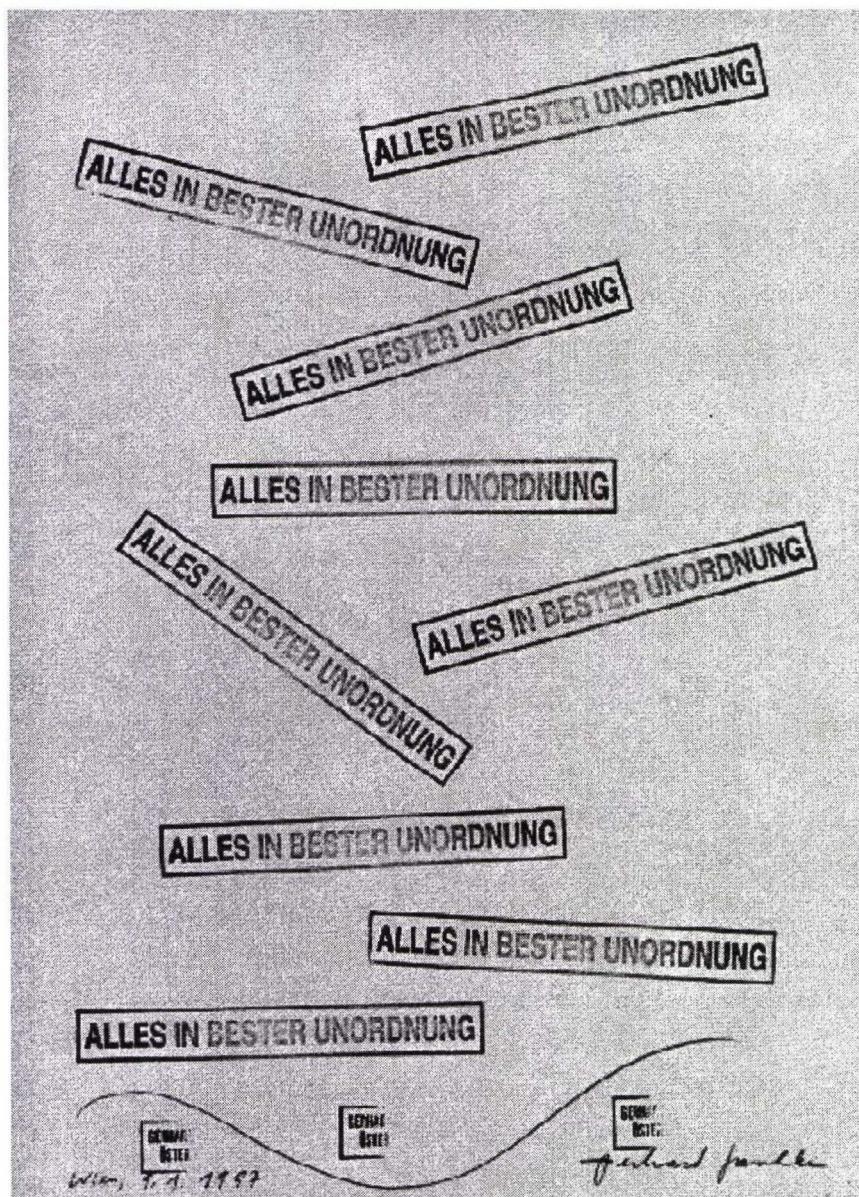
Герхард Яшке, Австрия (р. 1949 г., Вена, Австрия) поэт, писатель, художник, издатель. Литературной деятельностью занимается с 1970 года. С 1975 года – издатель журнала “Freibord” (совместно с Г. Шюрером, выпущено более ста номеров). В 1977 году основал издательство “Edition Freibord”, специализирующееся на выпуске книг по современной визуальной и экспериментальной поэзии, а также альбомов и аудиоматериалов по современному искусству и литературе. С 1986 года преподает историю литературы в Академии Изящных Искусств в Вене. С 1978 года состоит в Объединении австрийских поэтов и писателей, а также в Союзе австрийских журналистов и издателей. Участник Фестиваля современной поэзии (Милан, 1988 г.) и поэтического коллоквиума в Инсбруке (1990 г.).

Лауреат многочисленных литературных премий, в том числе литературной пре-

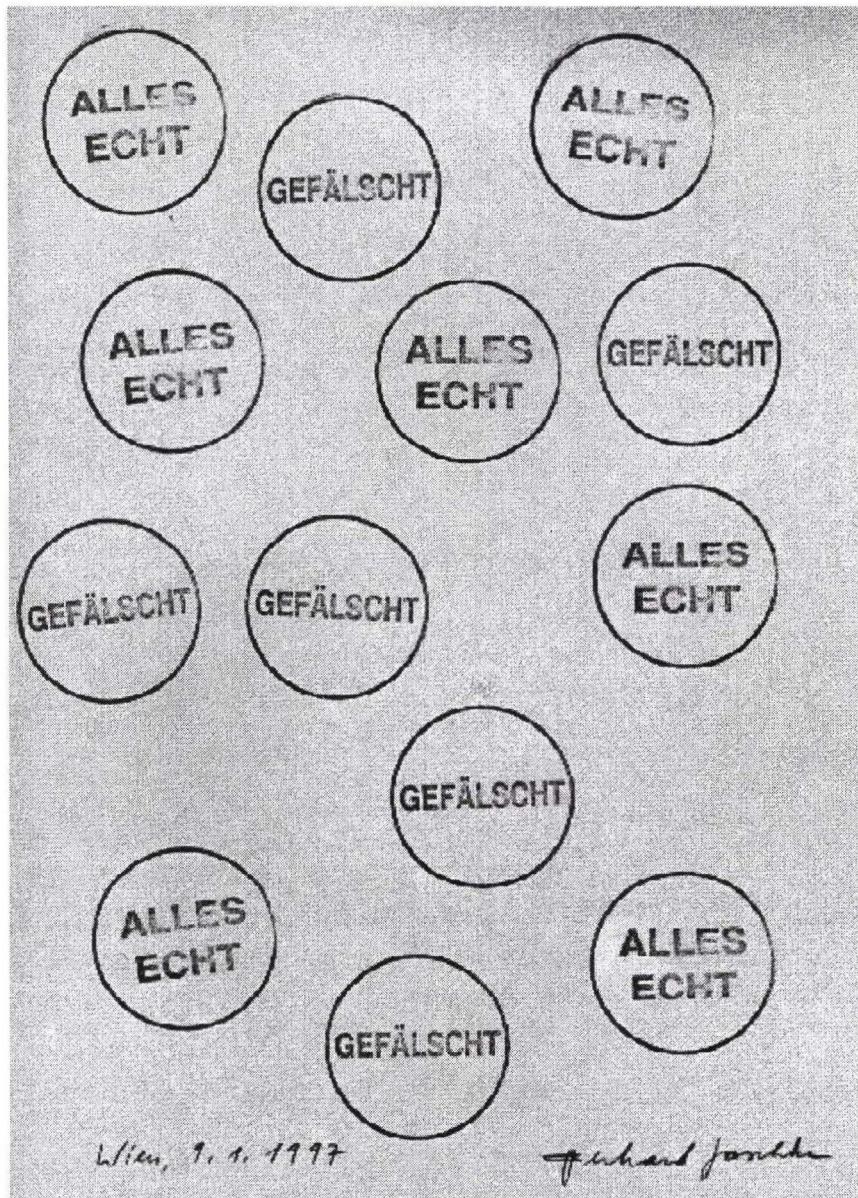
мии фонда Теодора Кернера за 1977 г., 1982 г. и 1987 г., Венской литературной премии 1983 года, а также премий австрийского министерства образования и искусства 1991 г., 1993 г. и 1994 годов. Автор тридцати семи книг прозы, поэзии, эссе и статей по искусству, в т.ч. “Windschiff einer ersten Blindschrift. Gedichte und Zeichnungen” (1977 г.), “Ausgewählte Gedichte 1971-1980” (1980 г.), “Das zweite Land” (1982 г.), “Gedichte zur freien Entfaltung” (1984 г.), “AH. Alte und heurige Gedichte” (1987 г.), “Ursachen rauschen” (1990 г.), “51 Haiku” (1991 г.), “Von mir aus. Auf / Zeichnungen” (1993 г.), “der rede wert” (1994 г.), “Schneeflocke, die Erde treffend” (1994 г.), “schnelle nummern” (1995 г.), “Blauer Schocker” (1995 г.), “Letternbretter” (1995 г.) и мн. др. Автор сценария (совместно с Т. Финком и Р. Гайоном) к экспериментальному художественному фильму “Narrohut” (1982 г.). Совместно с В. Херbstом – автор пьес “Vom Hakchen zum Haken...” и “Wir sind jung, die Welt ist offen” (1988 г.), а также двух аудиопоэтических кассет “Wom Hakchen zum Haken” (1988 г.) и “es ist, um den verstand zu verlieren” (1989 г.). Участник коллективных выставок экспериментальной поэзии в Австрии и за рубежом. Живет и работает в Вене (Австрия).

Герхард Яшке

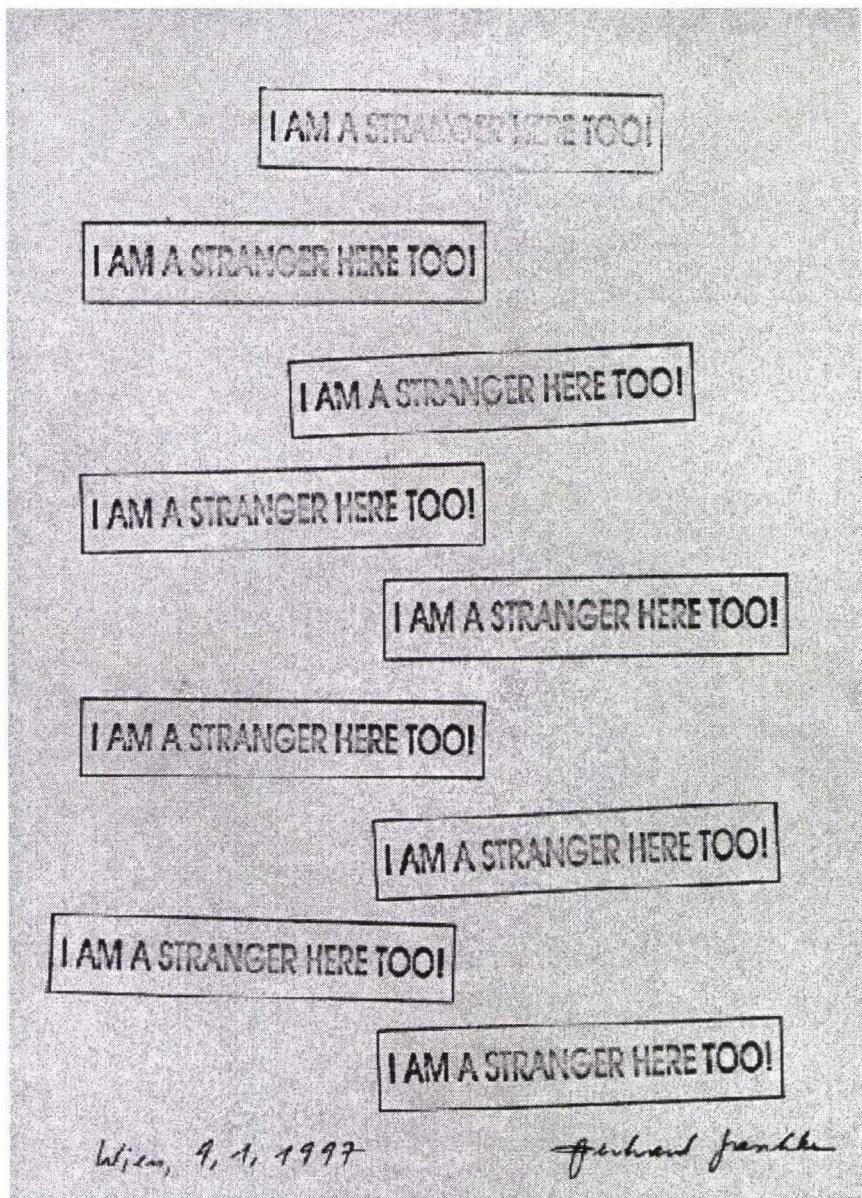




Все в наилучшем беспорядке. 1997 г.,
бумага, оттиски печатей и штампов, 30,1x21,3



Все типично. 1997 г.,
бумага, оттиски резиновых штампов, 30,1x21,3



Я тоже здесь мимоходом! 1997 г.,
бумага, оттиски резиновых штампов, 30,1x21,3

Библиография проекта

В настоящем разделе приведен список книг, посвященных различным направлениям современной экспериментальной поэзии последних десятилетий и вышедших в России и за рубежом. Помимо публикаций, уделяющих внимание собственно визуальной поэзии 90-х годов и демонстрирующих широкий диапазон нетрадиционных поэтических медий, данная библиография содержит в себе перечень книг по истории и теории экспериментальной поэзии, бук-арта, мэйл-арта, концептуализма и других сопутствующих направлений Международной Сетевой Культуры.

Некоторые издания, присланные участниками коммуникационного проекта, являются авторскими и выпущены ограниченным тиражом (в библиографии помечены звездочкой), однако большая часть книг использует стандартные полиграфические возможности и ставит перед собой более глобальные литературные цели. Каталогизация произведена по следующему принципу: автор, название, издательство, город, год. Если издание представляет собой коллективный сборник

(каталог) произведений - в скобках указывается дополнительно автор-составитель (издатель) книги. Все материалы являются экспозиционной частью Архива Экцентрированного Искусства (Кенигсберг, Россия).

“DU”. Die Zeitschrift der Kultur. Friederike Mayrocker - Ernst Jandl - An den Randern der Sprache. Heft Nr.5, Mai 1995 (TA - Media AG, Zurich, 1995);

17 (Coord. J.M.Calleja/J.A.Sarmiento, La cloaca Ed., Barcelona, 1980);

20 Jaar. Stedelijk hoger Instituute. Voor visuele kommunikatie en vormgeving (M.A. project by S.H.I.V.K.V and G.Bleus, Cultural Centre of Genk, Genk);

Adler, Jeremy: Six Visual sonnets (Alphabox 74, London)(*);

Adler, Jeremy: The Amsterdam Quartet (Alphaboo Prcess, London, 1st.ed. 1976; 2nd - 1988)(*);

Aguiar, Fernando/Madson, Jerry: Visual Poetry. Two Views (Truly fine press Ed., Bemidji, 1992)(*);

This part of the anthology contains the list of books dedicated to various trends of modern experimental poetry of the last decades, published in Russia and abroad. In addition to publications concerning visual poetry proper of the 90s, demonstrating a wide range of unconventional poetical media this bibliography comprises a list of books on history and theory of experimental poetry, book-art, mail-art, conceptual art, and other attendant trends of International Network Culture.

Some of the books, sent by participants of the communication project, are privately published and have a limited circulation (they are asterisked). However, most of the books do have a polygraphic standard and more extensive literary goals. The books were catalogued according to the following principle: author, title, publishing house, place of publication, date of publication. If a book represents a collection or a catalogue of works - there is, in addition, a compiler's (publisher's) name in parenthesis. All materials are an exposed part of Eccentred Art Archive (Koenigsberg, Russia).

Aguiar, Fernando: Entparentesis (Galeria municipal de exposicoes de Vila Franca de Xira, Portugal, 1995);

Aguiar, Fernando: The Language of signs (Galeria Osrodek Dzialan Plastycznych, Wroclaw, 1991);

Araujo, Avelino de: Absurdomudo (Ed. Ode, Natal, 1997);

Araujo, Avelino de: Livro de Sonetos (Natal-Rio Grande do Norte, 1994);

Araujo, Avelino de: NU. 1979-1989 (A.de Araujo Ed., Natal, 1995);

Arteprima '92. Rosetta Berardi, Marciello Diotallevi, Ruggero Maggi, Gian Paolo Roffi (Milan Art Center Ed., Milan, 1992);

Bandini, Mirella: Arrigo Lora-Totino. Il teatro della parola (Regione Piemonte Assessorato alla Cultura, Ed. Lindau s.r.l., 1996);

- Baroni, Vittore/Nikonova, Rea/Segay, Serge:** Campos, Augusto de: *Pre-Lua e Pos-Lua.* Critica via traducao A.Vozniessienski, A.de Musset, T.Corbriere (Arte Pau-Brasil, Sao Paulo, 1991)(*);
- Belyeg Kepk. Stamp Images** (Szepmuveszeti Museum, introduction G. Perneczky, Budapest, 1987);
- Biriukov, Sergei:** *Prolegomena to 1998* (Zaum Academy Ed., Tambov, 1997)(*);
- Biriukov, Sergei:** *SUB ALIA FORMA* (Zaum Academy Ed., Tambov, 1997)(*);
- Blaine, Julien:** *Oeuvres de sur papir* (Mercato del Sale - Galerie J.& J. Dongue, Milano-Paris, 1987);
- Blaine, Julien:** *Sortie de Quarantaine (parc)* (Ne PE Ed., Septembre, 1995 - Septembre, 1996);
- Blaine, Julien:** *Sortie de Quarantaine IV* (Galleria La Giarina, Verona, 1995);
- Blaine, Julien:** *Sortie de Quarantaine. Horizone* (Galleria Lara Vincy, Paris, 1992);
- Bleus, Guy:** *Art is Books* (T.A.C. - 42.292, Provincie Limburg - Culturele aangelenheden, Provinciale Centrale Openbare Bibliotheek, Hasselt, 1991);
- Bleus, Guy:** *Exploring Mail-Art* (Pell-Mell-Network Ed., Guy Bleus - 42.292, Wellen);
- Bleus, Guy:** *Mail art Manual* (Ed. T.A.C.-42.292, Wellen, 1991);
- Bleus, Guy:** *Werken met Geuren & Sealed confessions. Guy Bleus - private art detective* (Ed. T.A.C.-42.292.; Heusden - Zolder, 1996);
- Bory, Jean-Francois:** *ABRACADADA* (Fete de la lettre, Association Loi de 1901, Paris, 1997);
- Boschi, Anna:** *Attrezzeria per Parola* (Instituti Artistici e Culturali della Citta de Forli, 1994);
- Brusky, Paulo:** *Bisuais* (Ed. P.Brusky, Resife, 1994);
- Burgaud, Christian:** *Ecriture* (Ed. JE, Lausanne, 1992);
- Byrum, John:** *Black Fair* (Generator Press, 1995);
- Calleja, J.M.:** *Lavioneta* (Ed. A.Ferrer, Dir. C.H.Mor, Barcelona, 1996);
- Calleja, J.M.:** *Musica Per Als Ulls* (Sala Municipal de Exposiciones "Manuel Bacza", Alicante, 1996);
- Campos, Augusto de/Campos, Haroldo de/Schnaiderman, Boris:** *Poesia Russa Moderna. Nova Antologia* (Editora Brasiliense, Sao Paulo, 1987, 5a edicao);
- Chopin, Henri:** *Graphemes et Voceemes* (J&J.Donguy, Paris, 1986);
- CitySouvenir. Documenta 8** (Expanded Performansc, Kasscl, 1987);
- Claus, Carlfriedrich:** *Aurora* (Gerhard Wolf Janus Press, Berlin, 1995);
- Claus, Carlfriedrich:** *Aurora* (Portfolio, Wiedergabe im Offsetdruck 1995 an lasslich der Ausstellung "Carlfriedrich Claus - Aurora" in der Kunsthalle Rostock);
- Cole, David:** *Red Wing Poste Risante* (Ed. D.Cole, St.Paul, 1996)(*);
- Crozier, Robin/Kaschau-Spathi, Litsa:** *Blue Book* (Nobody Press, England, 1995)(*);
- Deisler, Guillermo:** *Figuren Gedichte* U.A. (Halle a.d. Saale, 1990)(*);
- Olbrich, Jurgen O.:** *The Art of Copy Art 1973-1994* (WA-Galerie, Ausst.-Katalog);
- Del suono e dell'immagine** (a cura di M.Bentivoglio/G.Fontana, Velletri, 1986);
- Desencontrarios = Unencontraries. 6 Brazilian poets:** N.Ascher, R.Bonvicino, H. de Campos, D.Machado, J.Baptista, P.Leminski (Lei Municipal de Incentivo a Cultura de Curitiba/FCC - Associação Cultural Avelino Vicira/Bamerindus, 1995);
- Die Bucher der Künstler. Publicationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland** (Institut für Auslandsbeziehungen, Edition Hansjörg Mayer, 1994);
- Dimensao. Revista International de Poesia 20/1990** (G.Bilharinho Ed., Uberaba, Brasil);
- Dimensao. Revista International de Poesia 21/1991** (G.Bilharinho Ed., Uberaba, Brasil);
- Dimensao. Revista International de Poesia 23/1993/1994** (G.Bilharinho Ed., Uberaba, Brasil);
- Dimisura. Anno XI-57/60-1982. Rivista bimestrale di produzione e critica culturale. Organo dell'Associazione omonima** (Alatri, Italy);
- Dimisura. La gola e l'eco. Anno XIII-67/73-1984. Rivista bimestrale di produzione e critica culturale. Organo dell'Associazione omonima** (Alatri, Italy);

- Diotallevi, Marcello:** *Excursus* (Stamp Art Ferrando, Bartolome: *Performances poeticas* (Ortiz Ed., Valencia, 1988);
- Diotallevi, Marcello:** *Fiabe al Vento* (Assessorato Alla Cultura comune della spezia, Il Gabbiano, 1995);
- Diotallevi, Marcello:** *Fiabe al Vento* (Euterpe, Circolo Culturale musicale, Torino, 1996);
- Diotallevi, Marcello:** *Fiabe al Vento* (Studio d'ars, Milano, 1995);
- Diotallevi, Marcello:** *Letters from Kythera, too* (Stamp Art Gallery, San Francisco, 1996);
- Diotallevi, Marcello:** *OPERE dal 1978 al 1996* (Galleria D'Arte LA BORGOGNONA, Roma, 1996);
- Diotallevi, Marcello:** *Progetti di Volo* (Aia Editrice, Roma, 1989);
- Diotallevi, Marcello:** *Senza titolo* (Edizioni Tracce, Pescara, 1989);
- Diotallevi, Marcello:** *ZOOM. Inside writing* (Ed. il martello di Thor, Torino, 1990);
- Disgregante Aggregante** (a cura di A.Cochetti/M.Lunetta, Galeria Communale d'Arte Moderna di Spoleto, Palazzo Racani Arroni, 1995);
- Double 5/1993. International mail-art vacuum-art review** (Ed. Rea Nikonova, Eysk)(*);
- Drozdz, Stanislaw:** *Klepsydra* (Centrum sztuki wspolczesnej, Akademia Ruchu, Warszawa, 1990);
- Ebel, Gerhild:** *DIE NEUE VERSLEERE* (Uwe Warnke Verlag, Berlin, 1993)(*);
- Ebel, Gerhild:** *Undsweiterundsowort* (Herausg. von E.Stephan, Museum Schloss Burgk, Saale, 1997);
- E-Pele-Mele 1994-1995** (Electronic Mail Art Netzine Edited by Guy Bleus - T.A.C., E-Mail Art Archives 42.292. PCBK, Centrum voor Beeldende Kunst Begijnhof Hasselt, Limburg, 1997);
- Erste Eschatologische Internationale. Communication Art Project** (Ed. H.Andryczuk, Studio im Hochhaus, Berlin, 1996)(*);
- Europa Festival'94. Scritture** (Ferentino, Mercato Romano, Catalogo, 1994);
- Europa Festival'95. Scritture** (Archivio Storico, Ferentino, Catalogo, 1995);
- Experimental - Visual - Concrete. Avant-Garde Poetry Since the 1960s** (Ed. K.D.Jackson, E.Vos & J.Drucker, AvantGardCritical Studies, 1996);
- Ferrando, Bartolome:** *Objetos poeticos* (Ed. B.Ferrando, Valencia, 1996);
- Fierens, Luce/Bulatov, Dmitry:** *Postfluxpost-booklet 42* (Passion Creates Art Collection, Mechelen, 1996)(*);
- Fierens, Luce/Laszlo, Jean-Noel:** *Postfluxpost-booklet 36* (Passion Creates Art Collection, Mechelen, 1995)(*);
- Fierens, Luce/Sebroeck, Annina Van:** *Postflux-postbooklet 40* (Passion Creates Art Collection, Mechelen, 1995)(*);
- Figallo, Anthony:** *10 pt. Times (normal)* (Paper Virus press, Victoria, 1997)(*);
- Figallo, Anthony:** *Constructions and Visual Poems* (portfolio, Victoria, 1997)(*);
- Figallo, Anthony:** *Elastic Doom and Gloom for SLIDING PIECE* (Paper Virus Press, Victoria, 1994)(*);
- Figallo, Anthony:** *Last Words* (Paper Virus press, Victoria, 1997)(*);
- Figallo, Anthony:** *Ongoing Photo Poem* (portfolio, Victoria, 1997)(*);
- Figallo, Anthony:** *Words off the Street* (Paper Virus Press, Victoria, 1995)(*);
- Figueiredo, Cezar:** *Found* (Ed. C.Figueiredo, Porto Codex, 1997)(*);
- Fiorentino, Alfio:** *Cinque Photaphabet* (Myself Ed., Milano, 1980)(*);
- Fontana, Giovanni:** *Esperienze verbo-visive 1963-1983* (Galleria "la saletta", Frosinone, 1983);
- Fontana, Giovanni:** *l'uomo delle pulizie. Dismisuratesti* (Dismisura, Frosinone, 1984);
- Fontana, Giovanni:** *Scritture lineari* (Hetca Editrice s.a.s., Alatri, 1986);
- Fontana, Giovanni:** *Tarocco meccanico. Romanzo sonoro* (Altri Termini, 1990);
- Frohlich, Dirk:** *Spinne. Sagsacht asyl arachne 68* (Buchlabor Ed., Dresden, 1996)(*);
- Galantai, Gyorgy:** *Galantai - Lifeworks* (Artpool-Enciklopedia Kiado Ed., Budapest, 1996);
- Garnier, Ilsa/Garnier, Pierre:** *Le Spatialisme en Chemins* (Editions Corps Puce, Collections "Le Poemier" et "Poevie", Amiens, 1990);
- Garnier, Ilse:** *Fibel* (Intr. H.Gappmayr, Portfolio, Collection SPATIALISME, 1996)(*);
- Garnier, Ilse:** *Les Jardins de l'Enfance* (Ed. A.Silvaire, Collection SPATIALISME, 1994);

- Garnier, Ilse:** Winter Landschaft mit Vogeln **Huckauf, Peter:** Chimare 11/1995 (Verlag Neue (Portfolio, Collection SPATIALISME, 1986-88- Freiheit, Berlin)(*); 96)(*);
- Garnier, Pierre:** Konstruktivistische Landschaften (Ottenhausen Verlag Piesport, Frankfurt am Main, 1992);
- Garnier, Pierre:** Lyriche skizzenbuch (Ed. Freibord, Wien, 1996);
- Garnier, Pierre:** Treffen in Grignan (Edition Rot, Text 61, Hrsg. M.Bense und E.Walther, Stuttgart, 1997);
- Glaw, John Werner/Segay, Serge:** Blut Poesie (Edition d'oro, Gutersloh, 1992);
- Gomez, Antonio:** Made in Merida (Editora Regional de Extremadura, Merida, 1993);
- Guattari, Felix/Miccini, Eugenio/Serravalli, Luigi:** SARENCO: LE TRIPYQUE DU CINEMA MOBILE 1983-1987 (Henri Veyrier Ed., Paris, 1988);
- Gutierrez, Pedro J.:** Doce Poemas Inistas (Koine/Libros, Centro Latinoamericano de Poesia Inista, Madrid-Habana, 1993)(*);
- Heidsieck, Bernard:** Poesie action. Poesie sonore 1955-1975 (Atelier Exp. Annick Le Moine, Paris, 1976);
- Heisig, Wolfgang:** 15 musik-biennale berlin (Internationalas Fest fur zeitgenossische Musik, Berlin, 1995);
- Higgins, Dick:** Buster Keaton Enters Into Paradise (Left Hand Books, 1994);
- Higgins, Dick:** forweombwhnw (Something Else Press, inc., New York-Barton-Cologne, 1969);
- Higgins, Dick:** Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia (Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1983);
- Higgins, Dick:** Music for Trumpets and Trees. Dedicated to Charlie Morrow (Exempla, Firenze & Exit, Lugo, 1993);
- Higgins, Dick:** Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature (Ithaca, New York, 1987);
- Higgins, Dick:** Poems. Plain & Fancy (Station Hill Press, Inc., Barrytown, NY, 1986);
- Huckauf, Peter:** Ach sO. LALLschwAeLLe pumPHuts zwerchfAelle. Folge XXV (Verlag Neuc Freihcit, Berlin, 1987)(*);
- Huckauf, Peter:** Ach sO. LALLschwAeLLe pumPHuts zwerchfAelle. Folge XVI (Verlag Neue Freiheit, Berlin, 1985)(*);
- Huckauf, Peter:** Ein Rosstauscherschicksal IV (Verlag Neue Freiheit, Berlin, 1993)(*);
- Huckauf, Peter:** Quecksilben (Rainer Verlag, Berlin, 1989);
- I sensi dell'arte. Centro Morandi** (Galleria L'Agostiniana, Catalogo, Roma, 1996);
- Janecek, Gerald:** ZAUM. The Transnational Poetry of Russian Futurism (San Diego State University Press, California, 1996);
- Janke, Eberhard:** Some more information on Ray Johnson (Edition Janus, Berlin, 1997)(*);
- Katalog zur Ausstellung: Guillermo Deisl - Grafik, visuelle Poesie, Buchobjekte** (Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 1997);
- Kempton, Karl:** Rune: A Survey (Light and Dust Books and Atticus Books, Halcyon, 1992);
- Kep-vers/vers-kep** (Kat., Petofi Irodalmi Museum, Budapest, 1987);
- Klang-Aktionen '94** (Gst. J.A.Riedl, Kat., Akademie der Bildenden Kunste, Munchen, 1994);
- LA PLATA DE PALO. Fasciculo num.6 - mar. 1972** (Ed.: D.Ogaz, Caracas, Venezuela);
- La Taverna Di Auerbach. Rivista Internazionale di poetiche intermediali. Anno I/1987** (Dir., red.: G.Fontana, Hetca Editrice, Alatri);
- La Taverna Di Auerbach. Rivista Internazionale di poetiche intermediali. Anno IV 5-6-7-8/1989-90** (Dir., red.: G.Fontana, Hetca Editrice, Alatri);
- La Taverna Di Auerbach. Rivista Internazionale di poetiche intermediali. Anno IV 9-10/1990** (Dir., red.: G.Fontana, Hetca Editrice, Alatri);
- Maggi, Ruggero:** Amazonic Trip (1st International Mail Art Show in Peru, Pontificia Universidad Catolica, 1981);
- Magyar Muhely. Harmincotodik Evfolyam Papp Tibor Kulonszam** (Budapest-Paris, 1996);
- Maikovski. Poemas** (A. e H. de Campos, B.Schnaiderman, 5 edicao, Colecao Signos, Sao Paulo, 1992);
- Mail Art Memorabilia T.A.C. - 42.292** (Cat., Ed. G.Bleus, Postmuseum, Brussel, 1995);
- Mail Art SZENE: 1975-1990** (Herausg. B.Jesch/ F.Winnes/L.Wohlrab, Haude and Spencersche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1994);
- Maillard, Claude:** Frenesie a Sainte-Anne. I. Les Jardins (Frenesie Editions, Paris, 1988);

- Maillard, Claude: Frenesie a Sainte-Anne. II.** NATO, Le Peintre: **TEXTEcreMENTAL** (Diachroniques 20 Seminaires pour un fantome (Frenesie Editions, Paris, 1995); Editions, Paris, 1991);
- Maillard, Claude: Frenesie a Sainte-Anne. III.** Folie babel (Frenesie Editions, Paris, 1994);
- Maillard, Claude: Le Scribe** (Frenesie Editions, Paris, 1996);
- Maillard, Claude: Machines vertige Sat. L. Robot** (Maison de la Culture de Bourges, 1995);
- Maillard, Claude: Machines vertige, en cours de scenes et d'actes** (Le temps du non, Paris, 1993);
- Mayrocker, Friederike: Den fliegenschrank aufgebrochen** (Herausg.: S.J.Schmidt, Kleinhennrich, Munster, 1995);
- ME Magazine Vol.I, No.1** (Ed. C.Pittore, New York, 1981);
- ME Magazine Vol.II, No.1** (Ed. C.Pittore, New York, 1981);
- ME Magazine Vol.III, No.2** (Ed. C.Pittore, New York, 1983);
- Minarelli, Enzo: La Bottega** (Galleria d'Arte Moderna "Azoldo Bonzagni, Palazzo del Governatore di Cento, Cento, 1991);
- Minarelli, Enzo: Poemi Cognomi** (Edizioni LC, Roma, 1988);
- Miniature Obscure 7** (Herausg. von G.Ebel, C.Annerl, Halle, 1997)(*);
- Mon, Franz: Horen ohne aufzuhören. Neue texte 26/27** (dr.: F.Karrer, Linz, 1982);
- Mon, Franz: Visuelle texte 1982-1985** (Forum-Stadtsparkasse, Frankfurt am Main, 1985);
- Move/Mova. International Visual and Experimental poetry Project** (org., Ed. D.Bulatov/J.Malinochka, Artikl, Koenigsberg-Dnepropetrovsk, 1996);
- Multiples und Auflagengraphiken: 1989-1995** (Herausg. J.Olbrich/S.Sander, Siegfried Sander Gal. Verlag, 1995);
- NATO, Le Peintre: Art et absence D'Habits.** Le peintre NATO. Paris- France (Diachroniques Ed., Paris, 1995);
- NATO, Le Peintre: Happening Du peintre NATO.** Album photos (Diachroniques Ed., Paris);
- NATO, Le Peintre: Le Peintre Nato** (Diachroniques Ed., Paris, 1995);
- NATO, Le Peintre: Le Peintre Nato. Happening** (Diachroniques Ed., Paris, 1995);
- NATO, Le Peintre: Trente - huit instants** (Diachroniques Ed., Paris, 1995);
- NET** (The facsimile of the first Network rules with a large address-list from East and West, publ. 22 May 1972, Poznan, Poland. Photocopied by G.Perneczky, Soft Geometry Publications, Cologne, Germany)(*);
- Nikonova, Rea: Architectural treatment of Daniel Plunkett's letter to Serge Segay** (Can Ed., Eysk, 1994)(*);
- Nomad 1986-1993** (No-institute, Art Nurnberg Verlag, 1993);
- Ocheretyansky, Alexandr: A Memory** (New York Event Ed., New York, 1989)(*);
- Ocheretyansky, Alexandr: Letters** (New York Event Ed., New York)(*);
- Ocheretyansky, Alexandr: Spirit** (New York Event Ed., New York, 1988)(*);
- Ocheretyansky, Alexandr: Stichoris 10** (New York Event Ed., New York, 1987)(*);
- Ocheretyansky, Alexandr: Stichoris 3** (New York Event Ed., New York, 1987)(*);
- Ocheretyansky, Alexandr: The Jewish Letters** (New York Event Ed., New York, 1987)(*);
- Ocheretyansky, Alexandr: To be famous** (New York Event Ed., New York, 1988)(*);
- Offerta Speciale. Semestrale di poesia multimediale. Anno 10, n.19, mag.1997** (Dir., red.: C.Bertola/A.Vitacchio, Torino);
- Offerta Speciale. Semestrale di poesia multimediale. Anno 8, n.16, nov.1995** (Dir., red.: C.Bertola/A.Vitacchio, Torino);
- Offerta Speciale. Semestrale di poesia multimediale. Anno 9, n.18, nov.1996** (Dir., red.: C.Bertola/A.Vitacchio, Torino);
- Ogaz, Damaso: La Ballena y lo Majamamico** (Santiago, 1967);
- Ogaz, Damaso: Los Metodos y las Diserciones Imaginarias** (Paris, 1963);
- Olbrich, Jurgen O./Ruch, Gunter: Performance telephone. Poesies sonores - musiques d'avjourd'hui** (Festival de Geneve, 1996)(*);
- Olbrich, Jurgen O.: Alexandre, Thortr, Srenate und Micael** (No- Institut, Kassel, 1996);
- Olbrich, Jurgen O.: Collective Copy** (No-institute, re-newed Ed., Kassel, 1996)(*);

- Open World 90/1996** (Ed. D.Kamperelic, Beograd)(*);
- Open World 91/1997** (Ed. D.Kamperelic, Beograd)(*);
- Open World 92/1997** (Ed. D.Kamperelic, Beograd)(*);
- Osteuropa im internationalen netzwerk. Mail Art** (Staatliches Museum Schwerin, Schwerin, 1996);
- Osteuropa im internationalen netzwerk. Mail Art. Kongress documentation** (Staatliches Museum Schwerin, 1997);
- Padin, Clemente: Action works. Performances 1970-1991** (3rd. Edition, Montevideo, Uruguay);
- Padin, Clemente: Latinoamerican Experimental Poetry** (Montevideo, Uruguay);
- Padin, Clemente: Networking** (Galeria Cinemateca, Montevideo, 1995);
- Padin, Clemente: Non-Object Poetry** (Montevideo, Uruguay, 1975-1986);
- Padin, Clemente: Semiotic Poem. The beginning of the End of theWord in Latin American Poetry** (Montevideo, Uruguay, 1975-1986);
- Padin, Clemente: Signo 1974. Ideogramma 1975** (Montevideo, Uruguay);
- Padin, Clemente: Visual formulation of Poetic Structures** (Montevideo, Uruguay);
- Padin, Clemente: Visual Poems 1967-1970** (Xeroxial Editions, Madison, 1990);
- Papp Tibor** (Vasarely Museum, Catalogue, intr. J. J. Lebel, Budapest);
- Papp, Tibor/Maillard, Claude: ICONES** (Ed. Magyar Muhely- d'atelier, Paris-Wien-Budapest, 1991);
- Papp, Tibor: Vendegszovegek 2, 3** (Ed. Magyar Muhely, Parizs, 1984);
- Papp, Tibor: Vendegszovegek 4** (Orpheusz Kiado KFT, 1995);
- Perfetti, Michele: Antinomie** (Societa Dante Alighieri, Ferrara, 1994);
- Perfetti, Michele: Formidable** (Instituto di Storia Contemporanea, Ferrara, 1996);
- Perfetti, Michele: La dimensione dello Spazio** (Societa Dante Alighieri, Ferrara, 1989);
- Perfetti, Michele: Quolibet** (Instituto di Storia Contemporanea, Ferrara, 1996);
- Perfetti, Michele: Ton sur ton. Poesie visive** (Galleria 2, Bologna, 1997);
- Perneczky, Geza: Exhibition** (Budapest Galeria Kiallitohaza, Budapest, 1987);
- Perneczky, Geza: Old phrases. New ideas. Material for a possible colouring book** (Soft Geometry, Koln, 1997)(*);
- Perneczky, Geza: The Generated MANDALA** (Soft Geometry Ed., Cologne, 1996)(*);
- Perneczky, Geza: The Magazine Network. The trends of alternative art in the light of their periodicals 1968-1988** (Soft Geometry Ed., Cologne, 1993);
- Perneczky, Geza: The Poetry of the recursive fractals. 1993-1995** (Soft Geometry Ed., Cologne, 1996)(*);
- Pittore, Carlo: POST ME. 13 sheets of stamps** (Portfolio, Rc ME Mber, Bowdoinham, 1981-87);
- Plan. Gids - Guide - Fuhrer. Euregionale 3** (Bonnefanten-museum/Ad Himmelreich, G.Bleus-G.Caris-R.Garcet, Dominicanenkirk Maastricht, 1988);
- Poesia Experimental - 93** (Coord. J.M.Calleja, Sedcious Ed., Barcelona, 1993);
- Poesia Visual** (Coord. J.M.Calleja, Miral de Glac - Publicacions Literaries, Barcelona, 1992);
- Polifonix 26-Budapest** (Budapest Autumn Festival, Artpool, Budapest, 1994);
- Pollacci, Bruno: Bruno Pollacci. Computer & Copy Art** (Ed. B.Pollacci, Pisa, 1994)(*);
- Reparation de Poesie 5/1997** (Prod. Collectif reparation de poesie, red. J.-C. Gagnon, Quebec)(*);
- Reparation De Poesie. Bulletin 4** (Collectif Rep. De Poesie, Quebec, 1996)(*);
- Riedl, Josef Anton: Klang Aktionen visuell - Lautmusik** (Herausg.: J.A.Riedl, Musik / Film / Dia / Licht - Galerie Munchen, 1993);
- Riedl, Josef Anton: Klang-Aktionen** (Kat., Kulturreferat Landeshauptstadt, Munchen, 1993);
- Riedl, Josef Anton: Optische Lautgedichte I. Filz- und Bleistift. 60er Jahre** (Herausg.: J.A.Riedl, Musik / Film / Dia / Licht - Galerie Munchen, 1994);
- Riedl, Josef Anton: Optische Lautgedichte IV. Kugelschreiber Farb- und Filzstift. 90er Jahre** (Herausg.: J.A.Riedl, Musik / Film / Dia / Licht - Galerie Munchen, 1995);
- Ripson, Piotr: Ksiazki strony. Polska ksiazka awangardowa i artystyczna 1919-1992** (Centrum Sztuki Wspolczesnej, Warszawa, 1992);

- Rypson, Piotr:** *Mail Art/czyli sztuka poczty* (Akademia Ruchu, Warszawa, 1985);
- Sarenco:** *Cinema et Poesie* (Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, 1994);
- Sasiedade dos poetas vivos. Vol.V** (Ed. U.Faustino/L.Miccolis, Blocos, Rio de Janeiro, 1993);
- Save/Give. Life is Art enough** (Herausg. J.Olbrich, Kassel, 1996);
- Scherstjanoi, Valeri:** *Ars scribendi* (Ed. Galerie "Matrial - waren und Sudfruchte von Otto Koch, Dessau, 1996)(*);
- Scherstjanoi, Valeri:** *Ars scribendi* (Scriben-tismus Ed., Karlsruhe, 1992);
- Scherstjanoi, Valeri:** *Ars scribendi. Non finito* (Herausg. K.-H. Graf, Berlin, 1993);
- Scherstjanoi, Valeri:** *Bilderzeichnen Laute-horen* (Gertraud Scholz Verlag, 1991);
- Scherstjanoi, Valeri:** *das russische abc - scribentisch* (Gertraud Scholz Verlag, 1990);
- Schmidt, S.J.:** *Ersichtlichkeiten. Internationale visuelle texte der 90 er* (Herausg. K.Riha/S.J.Schmidt, Experimentelle texte, Siegen, 1996);
- Schmidt, Siegfried J.:** *Schreibwerke & Kopfstücke* (FROHN Verlag, Museum Bochum, Galerie Schuppenhauer, 1986-1987);
- Schmidt, Siegfried J.:** *Volumina II* (1971), *Volumina III* (1972) (Semaverlag, Bielefeld, 1976);
- Segay, Serge/Garnier, Pierre:** *Palimpsest. "Gods" by Velimir Khlebnikov* (Can Ed., Eysk)(*);
- Segay, Serge:** *Made in Zaumland* (Xexoxial Editions, West Lima, Wisc., 1993)(*);
- Segay, Serge:** *Sound Impressions* (Can editions, Eysk, 1995)(*);
- Shimamoto, Shozo:** *AH* (Catalogue, Japan Art Press Center, Hyogo - Osaka, 1981);
- SIGNAL 10/1995. International Review for signalist research** (Ed. M.Todorovic, Beograd);
- SIGNAL 13-14/1996. International review for signalist research** (Ed. M.Todorovic, Beograd);
- SIGNAL 15-16-17/1997. International review for signalist research** (Ed. M. Todorovic, Beograd);
- Special Transfusion New Bulletin. Mail-art Archive. Publication 122** (Ed. A.Ceccoto)(*);
- Supplement to ME Magazine Vol.2, No.2** (Ed. C.Pittore, New York, 1981);
- Tavenner, Patricia:** *Sea shells* (The Eternal Press, Oakland, California, 1996)(*);
- Teraz Mowie 20/1996** (Herausg. H.Andryczuk, Berlin)(*);
- Tre artisti uniti nella ricerca e nella fantasia. Marcello Diotallevi, Gianni E.A.Marussi, Ruggero Maggi** (Milan Art Center Ed., Milan, 1992);
- UNI-vers();. Peacedream-project. Visuelle und experimentelle Poesie international** (Red., Ausw. G.Deisler, Magazin 1, Halle/Saale, 1994);
- UNI-vers();. Peacedream-project. Visuelle und experimentelle Poesie international** (Red., Ausw. G.Deisler, Magazin 2, Halle/Saale, 1994);
- Vautier, Ben:** *Atlas des futures nations du monde* (Ed. B.Vautier, Nice, 1988);
- Vautier, Ben:** *Ben sur Ben. Poesie, prose et ruminations* (Ed. Z'éditions, Beaubourg, 1997);
- Vautier, Ben:** *J'emmerde l'art* (livre de citations) (Ed. Z'éditions, Beaubourg, 1993);
- Vautier, Ben:** *Lettres de Ben aux peuples inquiets #8* (Ed. B.Vautier, Nice, 1997);
- Vautier, Ben:** *Lettres de Ben aux peuples inquiets #9* (Ed. B.Vautier, Nice, 1997);
- Vautier, Ben:** *L'OBJET DU DELIT. NO Speciale* (Ed. B.Vautier, Nice, 1997);
- Vautier, Ben:** *Pas d'art sans verite. Graffitis et Ecritures Murales* (Ed. Z'éditions, Nice, 1991);
- Vautier, Ben:** *Pour un autre son de cloche. La Desinformation* (Ed. baudoin lebon - Z'éditions, Nice, 1997);
- Video-Expedition in the Performance-World** (Budapest Autumn Festival, Artpool, Budapest, 1995);
- Visible Language 30.2. New Media poetry: poetic innovation and New technologies** (Guest Editor: E.Kac, Visible Language, Institute of Design, Chicago, 1996);
- Visuelle Poesie. Anthologie von Eugen Gomringer** (Philipp reclam jun., Stuttgart, 1996);
- Visuelle Poesie. Ein Park, ein Schloss, ein See** (portfolio, Herausg.: U.Warnke, Berlin, 1997)(*);
- Visuelle Poesie. Katalog zur Ausstellung** (Kurator: U.Warnke, Herausg.: KURT TU-CHOLSKY Gedenkstätte Schloss Rheinsberg, Berlin, 1997);
- wortBILD. Visuelle Poesie in der DDR** (Visual Poetry in East Germany)(Herausg. G.Deisler/J.Kowalski, Mitteldeutscher Verlag, Leipzig, 1990);

- Xuriguera, Gerard:** *Marcello Diotallevi* (Extrait de Cimaise #216, Janvier-Fevrier-Mars, 1992);
- Xuriguera, Gerard:** *Marcello Diotallevi* (Extrait de Cimaise 161/1982);
- “Да”.** Русский журнал для дизайнеров-графиков 2/3 (“Да”, Москва, 1995 г.);
- “Кредо” 3-4/1993. Поэтика Русского Авангарда. Материалы международной научно-практической конференции** (Кредо, Тамбов, 1995 г.);
- Альчук, Анна:** Двенадцать ритмических пауз (Изд. Е.Пахомовой, Москва, 1994 г.);
- Альчук, Анна:** СОВ СЕМЬ (Изд. Е.Пахомовой, Москва, 1994 г.);
- Бирюков, Сергей:** Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма (Наука, Москва, 1994 г.);
- Бирюков, Сергей:** Знак бесконечности. Стихи и композиции (Общество книголюбов России, Тамбов, 1995 г.);
- Бирюков, Сергей:** Муза Зауми (Тамбов, 1991);
- Визуальная поэзия. Каталог выставки** (сост. С.Сигей, Историко-краснедческий музей, Ейск, 1990 г.);
- Журавлева, Анна/Некрасов, Всеволод:** ПАКЕТ (Из-во “Меридиан”, Москва, 1996 г.);
- Крусанов А.В.:** Русский Авангард: 1907-1932. Исторический обзор в трех томах (Новое Литературное Обозрение, Санкт-Петербург, 1996 г.);
- Крученых, Алексей:** Арабески из Гоголя (Альфа и Омега, Отдел живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея, Ейск, 1992 г.);
- Литература после живописи. Ученые записки Ейского историко-краеведческого музея отдела живописи и графики.** (сост. С.Сигей, Историко-краеведческий музей, Ейск, 1990 г.);
- Малевич, Казимир:** Письма к Шутко (Отдел живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея, Ейск, 1992 г.);
- Мон, Франц:** Тексты и коллажи (Медиум, Москва, 1993 г.);
- Некрасов, Всеволод:** *Deutschlandreise. Путешествие в Германию и обратно* (Сост. Вс. Некрасов, Москва, 1996 г.)(*);
- Некрасов, Всеволод:** По-честному или по-другому (Портрет Инфанте) (“Либр”, Москва, 1996 г.);
- Некрасов, Всеволод:** Справка.: Стихи (Сост. Вс.Некрасов, “Постскриптум”, Москва, 1991 г.);
- Некрасов, Всеволод:** Стихи из журнала (“Промтей”, Москва, 1989 г.);
- Никонова-Таршиш, Анна Ры:** Эпиграф к пустоте. Вакуумная поэзия (Вечера в музее Сидура, выпуск 37. Московский Государственный музей Вадима Сидура, Москва, 1997);
- Очеретянский, Александр:** Листья. Стихи (Нью-Йорк, 1982 г.)(*);
- Пономарев, Александр:** Три линии. Художественный проект (Вс.Некрасов: “Морской мир Пономарева”, киноцентр Галерся КИНО, Москва, 1996 г.);
- Пригов, Дмитрий:** 13 Мини-буксов (“Стоп Овер Пресс”/D.Prigo & Dana Ranga, 1996);
- Рыклин, Михаил/Альчук, Анна:** Рама. Перформансы (Obscuri Viri, Москва, 1994 г.);
- Шерстяной, Валерий:** Скрибентические замечания к фонетическим импровизациям (Scribentismus Ed., Берлин, 1995 г.)(*);
- Экспериментальная поэзия. Избранные статьи** (сост., ред., Д.Булатов, Симплиций, Кенигсберг-Мальборк, 1996 г.);
- Янечек, Джеральд:** Современная заумь (Альфа и Омега, Отдел живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея, Ейск, 1993 г.);

Дискография проекта

Данная дискография составлена на основе аудиоматериалов, присланных участниками коммуникационного проекта. Индивидуальные и коллективные сонорно-поэтические произведения позволяют проследить происходящие изменения в современной международной саунд-поэзии, являющейся граничной областью интернационального визуально-поэтического движения.

Каталогизация произведена по следующей схеме: автор, название, издательство (студия звукозаписи), вид носителя, город, год. Если издание представляет собой коллективный сборник произведений - в скобках указывается дополнительно автор-составитель (издатель).

Все материалы являются частью Архива Эксцентрикованного Искусства (Кенигсберг, Россия).

BOBEBOBI. LAUTPOESIE (Kompilation: Gertraud Scholz Verlag. Aut.: John Cage, Josef Anton Riedl, Oskar Pastior, Hartmut Geerken, Eckhard Rhode, Christian Prigent, Valeri Scherstjanoi, Tom Johnson, Werner Laubscher, Carola Bauckholt, Christian Steinbacher, Dieter Schnebel, Elke Schipper, Carl Friedrich Claus; CD, Gertraud Scholz Verlag, Obermichelbach, 1994);

Bulatov, Dmitry: THE RUSSIAN FOLK NOISM (Sound Poetry, audiotape, Ed. Designs Sound Studio, Koenigsberg, 1994);

Campos, Augusto de/Campos Cid: POESIA E RISCO (Poesia: Augusto de Campos. Musica: Cid Campos. Producao artistica: Cid Campos e Manny Monteiro, CD, Ed. Poligram, Sao Paulo, 1994-1995);

Chopin, Henri: DIALOGUE DESOURDS. LA CAVALCADE ECHEVELEE (Audio-poem+book, LP, Ed. Galerie J.&J. Donguy, Paris, 1987);

Chopin, Henri: PECHE DE NUIT (Audio-poem, LP, Ed. J. Verbrugghen, Multi-Techniques, Paris, 1957);

Dutton, Paul: FULL THROATLE (Sound works for amplified voice, audiotape, Underwhich Editions, Toronto, 1994);

Goodman, Paul/Janssen, Jos: MERGE (Radio-phonic Poem. Computer music: Paul Goodman, Jos Janssen. Text: Paul Goodman. Voices: Teresa Birks, Jessica Brown. Audiotape, Ed. A.I.S. Arnhem and Studio Walen The Hague, 1996);

Project discography

This discography is compiled on the basis of audiomatic materials sent by the participants of the communication project. One man's and collaborative sonor-poetical works illustrate current changes in modern international sound poetry being a border of the international visual and poetical movement.

The discs are catalogued according to the following pattern: author, title, sound recording studio, type of record, place of publication, date of publication. If a disc presents a collection, the author and compiler's (publisher's) name is added in parentheses. All materials are a part of Excentred Art Archive (Koenigsberg, Russia).

Heidsieck, Bernard: CANAL STREET. 1974-1976 (Disque 1: Canal Street 1 - Canal Street 10; Disque 2: Canal Street 11 - Canal Street 20; Disque 3: Canal Street 21 - Canal Street 35. Co-Production SEVIM/ Bernard Heidsieck, 3 LPs, Paris, 1986);

LA PRESENTIEL DU PEINTRE NATO (Music Happening, Le Peintre NATO: piano- cor de chasse-voix-violon-guitare acoustique-electric bass guitare-bruits divers. Ylvie: voix minimaliste. Real.: Thierry Beromeu. CD, Ed. Diachroniques, Paris, 1995);

LAUTPOESIE. EINE ANTHOLOGIE (Hrsg. von Christian Scholz. Aut.: Jeremy Adler, Carl Friedrich Claus, Elke Erb, Bernard Heidsieck, Arrigo Lora-Totino, Franz Mon, Oskar Pastior, Josef Anton Riedl, Gerhard Ruhm, Valeri Scherstjanoi, Larry Wendt; LP+textheft, Gertraud Scholz Verlag, Obermichelbach, 1987);

MOMO. Vol.1 (An international anthology of sound poetry and artists sound works. Curator: Giovanni Fontana. Aut.: I. Umberto Petrin & Angiolo Tarocchi, Endre Szkarosi, Tom Johnson, Pierre Andre Arcand, Bartolome Ferrando, Christophe Charles, Gabriele-Aldo Bertozzi, Bob Ferry, Bernard Heidsieck, Giovanni Agresti, Francesco Cangiullo, Ginestra Calzolari; II. Bob Ferry & Paul Lambert, Tomaso Binga, John Giorno, Sarenco, Giovanni Fontana, Henri Chopin, Rolland Caignard & Mariateresa Schiavino, Mauro Dal Fior, Antonio Amendola, Joel Hubaut, Antonio Poco & Giovanni Fontana. Audiotape, published by "Rouge et Noir", Edizioni musicali e discografiche, Frosinone, 1996);

MOVE/MOBA (Curators: Dmitry Bulatov/Juri Malinochka. Music Editor: Andrey Vorontsov. Sound Poetry - Audio Performance, audiotape+book, Ed. Designs Sound Studio - Artkl, Koenigsberg - Dnepropetrovsk, 1996);

POESIE SONORE INTERNATIONALE (Komplilation. Aut.: I. Carl Friedrich Claus; II. Maurice Lemaitre, Bob Cobbing, Bernard Heidsieck, Demetrio Stratos, Peter Greenham, Paul de Vree, Arrigo Lora-Totino, Ladislav Novak, Franz Mon; audiocassette, Köln - Berlin, 1958-1993);

POESIE SONORE INTERNATIONALE (Komplilation. Aut.: Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Arthur Petronio, F.T. Marinetti, Francesco Cangiullo, Giacomo Balla, Ilja Zdanevic, Francois Dufrene; audiocassette, DuMont Buchverlag, Köln);

Scherstjanoi, Valeri: WIEDERHOLUNG (Lautpoesie, Academic schloss solitude, audiocassette, Solitude, 1995);

Schipper, Elke: PAROLE (Lautpoesie & Musik, Konzepte: E.Schipper und G. Christmann, CD, Gertraud Scholz Verlag, Obermichelbach, 1994);

Silva, Conrado: ESPACOS HABITADOS (Musica: Conrado Silva. Texto: Fragmentos do livro GALAXIAS de Haroldo de Campos. Colaboracao na criacao musical: Anna Maria Kieffer. CD, Ed. Laboratorio de Linguagens Sonoras, PUC, Sao Paulo, 1994);

VELIMIR CHLEBNIKOV. DAS RADIO DER ZUKUNFT (Realisation/musik: Ernst Horn, konzept/

realization: Bernhard Jugel, ubersetzung/konzept: Martin Zeyn, sprecher: Valeri Scherstjanoi/Holger Czukay; audiocassette, produktion des Bayrischer Rudfunks, 1995);

VELIMIR KHLEBNIKOV. ZANGEZI (Odd and Even Theatre, Curator: Alexandr Ponomarev, music/sound design: Mikhail Korzin, Andrey Smirnov; Act.: Dmitri Pisarenko, Irina Avtukh, Anna Torkiany, Nikolai Trefilov, Boris Repetur, Sergey Veshchev; audiotape+book, Ed. Odd & Even Company, Moscow, 1993);

VOCAL NEIGHBORHOODS (Curator: Larry Wendt. Aut.: Brenda Hutchinson, Paul Dutton, Valeri Scherstjanoi, Amanda Stewart, Trevor Wishart, Henri Chopin; CD+Leonardo Music Journal, Vol. 3, Ed. Leonardo Music Journal, 1993);

WORD THEATRE. International Exhibition in Koenigsberg. Audio appendix to the subproject "Visual poetry & hand-made book" (Curator: Dmitry Bulatov. Music Editor: Andrey Vorontsov, audiotape, Ed. Designs Sound Studio, Koenigsberg, 1995);

ФУТУРИСТЫ "ГИЛЕЯ". ГОЛОСА ПОЭТОВ И ЗВУЧАЩИЕ ВОСПОМИНАНИЯ (Сост. Л. Шилов. И. К. Чуковский, В. Маяковский, Р. Райт о В. Хлебникове, В. Хлебников, Л. Либединская о А. Крученых; II. А. Крученых, В. Каменский, И. Зданевич; аудиокассета+буллет, Государственный литературный музей, Литературно-художественное агентство "Гился", Москва, 1995);

Избранная веблиография

Selected webliography

Данная веблиография составлена на основе сетевых страниц, посвященных как теории и практике современной интерактивной поэзии, в том числе различным ее подразделам - конкрет-визуальной, сонорной, акционной и т.д., бук-арту, гипертексту и 3d-литературе, так и некоторым граничным с ней явлениям более широкого медиа-диапазона Международной Сетевой Культуры 1980-90-х годов народной Сетевой Культуры 1980-90-х годов движению, искусству художественных марок и резиновых штампов, телеконференциям и различным коммуникационным проектам. Для получения более целостного культурно-исторического фона существования Международной Сетевой Культуры с ее обилием художественных направлений и течений, в веблиографию введены адреса, по которым можно найти информацию, касающуюся исторических и теоретических аспектов футуризма, дадаизма, флаксуса и пост-флаксуса, концептуального искусства, общей теории и истории мэйл-арта (см. индексы адресов).

Контактный телефон: (0112) 435192

This webliography is compiled on the basis of web sites containing information as on theory of web sites containing information as on theory of modern interactive poetry including such its sections as concrete and visual, sonor, action, etc. poetry, book-art, hypertext and 3d-literature as on certain close to it phenomena of wider media range of International Network Culture of the 1980-90s: mail-, e-mail-, fax-art movement, art of postal and rubber stamps, teleconferences and various communication noism, situationism, art-strike of the 90s, projects. To obtain a complete picture of history of International Network Culture with its variety of art trends, the webliography comprises the addresses by contacting which one can find the information concerning historical and theoretical aspects of Futurism, Dadaism, Fluxus and Post-Fluxus, concept art, general theory and history of mail-art (see locations).

Contact phone: (0112) 435192.

- <http://altx.com:80/cbr/content.html>
- <http://www.ubuweb.com/vp/index3.html>
- http://ernie.bgsu.edu./~swilbur/Art_Strike.html
- <http://newspace.aaup.uic.edu/FileRoom/documents/Cases/38padinPerf.html>
- <http://palimpsest.stanford.edu/Byform/mailnglists/-bookarts/1996/0134.html>
- <http://www.kaapeli.fi/~best/dadal.html>
- <http://wings.buffalo.edu/epc/>
- <http://www.users @ skynet.be/hansvseb/luc/luc.html>
- <http://anansi.panix.com/fluxus/FluxusText.html>
- <http://www.posttypographika.com/menu-en1/paraleng/parpadin/padindbio.htm>
- <http://www.infosphere.or.jp/utix>
- <http://www.fluxus.org/~museum>
- <http://www.scribble.com/fluxus/index.html>
- <http://www.tezcat.com/~malachit/index.html>
- <http://www.comunc.torino.it/~gioco>
- <http://www.dma.bc/p/amphion/sztuka/printin/postflux.htm>
- <http://www.thing.net/~grist/homekarl.htm>
- <http://fileroom.aaup.uic.edu/FileRoom/publication/padin.html>

<http://www.geocities.com/paris/3114>
<http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/8666/index.htm>
<http://www.interlog.com/~ian>
<http://www.well.com/user/jer>
<http://www.posttypographika.com/menu-en1/paraleng/parpadin/trad-pad.htm>
<http://matrix.infomatch.com/~thomast/artstamps.html>
<http://www.logicnet.com/ted.warnell>
<http://www.geocities.com/Paris/4947/interview.html>
http://www.faximum.com/jas/jas.d/asg_08.htm
<http://ourworld.compuserve.com:80/homepages/rkendall/>
http://www.faximun.com/jas.d/idac_200.HTM
http://www.faximun.com/jas.d/idac_art.htm
http://www.faximun.com/jas.d/lib_tam.htm
<http://www.uky.edu/FineArt/kac/kachome.html>
<http://www.queen.it/web4you/user/dir2/lia.htm>
<http://www.queen.it/web4you/user/dir2/partecip.htm>
<http://www.odyssey.com.au/eyephon/art.html>
<http://www.goweb.net/~lenwood/unionone.htm>
<http://laotzu.art.niu.edu/~byron/grush.html>
<http://www.posttypographika.com/menu-en1/genres/essay/polkinh1/vispolat.htm>
<http://www.dartmouth.edu/~emailart>
<http://www.artepostal.org.mx/artistas/padin.html>
<http://www.concentric.nct/~Lndb/padin/lcpcont.htm>
<http://www.maredi.com.br>
<http://www.art-diary.com>
<http://soli.inav.net/~psrf/static.html>
<http://www.echonyc.com/~panman>
<http://www.hotmail.com>
<http://www.cicesc.mx/~gyepiz>
<http://www.thing.net/~grist/1&d/padin1.htm>
<http://www.abaforum.es/merzmail>
<http://www.xtcc.cs/rsalvo>
<http://www.csd.uu.se/mailedart>
<http://www.concentra.be/surfmap/artmap/bleus>
<http://fub46.zedat.fu-berlin.de/~cantsin/Welcome.html>
<http://www.enterprise.net/kiphome.html>
<http://www.echonyc.com/~hwdrach>
<http://rvik.ismennt.is/~hopkins/networking.html>
<http://pharmdec.wustl.edu/juju/surr/futurism/FUT-MENU.html>
<http://www.access.digex.net/~spud/SI/si.html>
<http://home.minet.com/TheBop/Postcards/PCRack.html>

A Point of View. Visual Poetry: the 90s. An Anthology (Compilation and general edition by D. Bulatov) Koenigsberg, 1998 - 591 p.; 546 ill.

Hardly ever the art of poetry had such a significant epoch as the one of the last decades. It was sophisticated in the extreme, apparently refined to the uttermost. Since the age of radical division of literature into visual and phonetic constituents, lots of attendant trends of multimedia have appeared, in each of them, like in a broken mirror, poetic images were springing up and vanishing, at times getting reverse. Sometimes, one part of constituents of the poetic process was sharply focused in the consciousness at the expense of the others, sometimes they exchanged places, but almost always a certain tension of a field was felt, the field where various poetic trends were rolling up, squeezing, drawing in, and absorbing each other.

The most symptomatic for today is the fact of the extreme division of poetic perception of different authors and readers. While not a numerous minority turns out to be able to follow the impetuously developing tempo of changes in the poetic sphere, masses of literary men and readers (spectators), even of a high enough cultural level, flatly refuse to understand new ways where poetry is led by the representatives of its radical trends. Perhaps, having a presentiment about the wreck of traditional forms of art or their total change, poetry together with painting, theater, drawing, book-printing had to die in the twentieth century. But this process of dying is neverending, it itself is a work of poetry, its joint expression happens to be equal and appropriate to spiritual and physical sense of feeling of man as a universal and invariable form. That is why our time - the close of the twentieth century - is, in its turn, the time of breaking and destruction of our own "self", its painful changes, reappraisal of experience, reflections and uncertainty in the future, when different, more mobile and compact, being dictated by new means of mass communication forms of thinking come to take the place of the fixed ones. Such a reappraisal has not taken place in its complete form yet, the present state of things only shows the way, urgently requires this reappraisal, requires not only by the power of theoretical speculation, but also by the immediate understanding of the need which, for its part, results from the realized by many drawing near that edge of modern poetic contemplation behind which all the resources of the present state of poetry will seem to have been used already. This book is dedicated to the clearing up of this present point of view on the modern poetic process, its limits and range within International Network Culture of the 90s.

Between the last splashes of the experimental poetic thought widely represented in Russia by various trends of poetic advance-guard of the 10-20s (ego- and cubofuturism, constructivism, zaum, noism, etc.) and the Renaissance of Russian non-traditional poetry of the 60-70s lies a long period of time the white patches in which with the appearance of the corresponding literature, holding of the exhibitions, seminars and discussions are getting smaller and smaller.

But more than half a century of separation of Russia from the world experimental process still influences the works by home authors, the extremely small quantity of these works. Such phenomena of non-traditional art as concrete and minimal, sonor and action, object, tactile, vacuum, etc. poetry will only be a future discovery for the average Russian reader (spectator), he will still have to discover the works by the distinguished representatives of various poetic schools of the world, international trends "poesia visiva" and Fluxus of the 60-70s, Postfluxus and International Network Culture of the 80-90s. This anthology of visual poetry being issued for the first time in Russia in such a volume and range of the represented authors is dedicated to these very questions. We can only hope that the future entry of home poets and artists into the world aesthetic context will not only assist the mutual development of artistic thought, but also will appear to be a confirmation of prophetic words said by a great Russian poet Velimir Chlebnikov at the beginning of the century: "Let a written language be the companion in future destinies of man and the new gathering vortex, the new collector of the human race..."

Публикация данного издания стала возможна благодаря поддержке Частного рабочего кружка содействия культурному обмену “Культурные контакты - Калининград” (Мюнхен, Германия) и персонально г-на проф. Дитера Бялласа, г-жи Хауг фон Кунхайм, г-жи Ренате фон Метцлер, г-жи Доротеи Графини Разумовски.

Автор-составитель выражает искреннюю благодарность за оказанную помощь в работе над изданием:

- информационная поддержка:

Фернандо Агуяр (Португалия)
Хартмут Андрючук (Германия)
Алексис Брахо (Венесуэла)
Ильза и Пьер Гарнье (Франция)
Добрица Камперелич (Югославия)
Александр Очеретянский (США)
Геза Пернечки (Германия)
Павел Петаш (Польша)
Сергей Сигей (Россия)
Герильд Эбель (Германия)
Штеффен Якоб (Германия)

- консультации при переводах:

Ванесса Браунейс (Венесуэла)
Нина Горина (Россия)
Илья Дементьев (Россия)

- творческая поддержка:

Иосиф Бакштейн (Институт современного искусства, Москва, Россия)
к.ф.н. Сергей Бирюков (Академия Зауми, Тамбов, Россия)
д-р. Астрид Вальнер (Дом литераторов, Вена, Австрия)
д-р. Клаудия Холли (Дом литераторов, Вена, Австрия)
Дмитрий Пригов (Москва, Россия)
Евгений Уманский (Кенигсберг, Россия)
Елена Цветаева (Кенигсберг, Россия)
д-р. проф. Джеральд Янечек (Университет Кентукки, Лексингтон, США)

- техническая поддержка:

Владимир Вавулин (Россия)
Олег Дулецкий (Россия)
Игорь Корнев (Россия)
Александр Попадин (Россия)
Нина Гуздельская (Россия)
Игорь Залецкий (Россия)

This publication came into being thanks to the help of the The Private Working Group of Support to Cultural Exchange “Cultural Contacts - Kaliningrad” (Munich, Germany) and personally of Pr. Dieter Biallas, Ms. Haug von Kuenheim, Ms. Renate von Metzler, Ms. Dorothea Grafin Razumovsky.

The author and compiler expresses his thanks for the help given in the process of work on this publication:

-information support:

Fernando Aguiar (Portugal)
Hartmut Andryczuk (Germany)
Alexis Bracho (Venezuela)
Ilse and Pierre Garnier (France)
Dobrica Kamperelic (Yugoslavia)
Alexandr Ocheretyansky (USA)
Geza Perneczky (Germany)
Pawel Petasz (Poland)
Serge Segay (Russia)
Gerhild Ebel (Germany)
Steffen Jacob (Germany)

- consultations on translations:

Vanessa Brauneis (Venezuela)
Nina Gorina (Russia)
Iliuia Dementjev (Russia)

- creative support:

Joseph Bakshtein (Modern Art Institute, Moscow, Russia)
Dr. Sergej Birjukow (Zaum Academy, Tambow, Russia)
Dr. Astrid Wallner (Literaturhaus, Vienna, Austria)
Dr. Mag. Claudia Holly (Literaturhaus, Vienna, Austria)
Dmitri Prigov (Moscow, Russia)
Eugenij Umanskij (Koenigsberg, Russia)
Elena Tsvetaeva (Koenigsberg, Russia)
Dr. Pr. Gerald Janecek (University of Kentucky, Lexington, USA)

-technical support:

Vladimir Vavulin (Russia)
Oleg Duletsky (Russia)
Igor Kornev (Russia)
Alexandr Popadin (Russia)
Nina Guzdel'skaya (Russia)
Igor Zaletsky (Russia)

Отдельная благодарность г-же **Штефани Риссе** Individual thanks to Ms. **Stefani Riesse** (Munich, Germany) за оказанное внимание и дружескую помощь в работе над книгой. friendly care, and support given in the process of work on the anthology.

Отдельная благодарность г-же **Наталье Меднис** (Кенигсберг, Россия) за представление материалов книги в рамках электронного журнала "Exhibit" (<http://www.enet.ru/win/exb/>). Particular thanks to Mrs. **Natalja Mednis** (Koenigsberg, Russia) for presentation of material from this book in the electronic magazine "Exhibit" (<http://www.enet.ru/win/exb/>).

В оформлении био-библиографических справок авторов использованы следующие материалы:

Фернандо Агуяр. 3 акционных сонета. Перформанс. Фото Т. Агуяр, 1995 г.

Гюи Блеюс. Арт-смесь. Акционная поэма. Веллен, 1997 г.

Алексис Брахо. Информационное заражение. Перформанс, 1990 г.

Альберто Витакио. Cartabane West. Акционная поэма. Турин, 1993 г.

Арриго Лора-Тотино. Атлетическая поэзия. Перформ-поэма. Лейпциг, 1982 г.

Энцо Минарелли. Полипоэзия 4. Сонорный перформанс. Флоренция, 1990 г.

Ры Никонова. Соприкосновение с Хаусманом. Жестикуляционная поэма. Берлин, 1994 г.

Геза Пернеки. Визуальный перформанс. 1974 г.

Джованни Странда. Джованни и Рената Странда. Перформанс. 1996 г.

Альфио Фиорентино. Другой. Акционная поэма. Венеция, 1997 г.

Джон Хелд, мл. Акционно-звуковая поэма. Даллас, 1995 г.

Хартмут Андрючук. Автопортрет, 1995 г.

Витторе Барони. Автопортрет. 1997 г.

Карла Заксе. Читать - видеть. Автопортрет, 1995 г.

Боб Коббинг. Автопортрет. 1993 г.

Тибор Пап. Автопортрет. 1991 г.

Миролюб Тодорович. Автопортрет. 1996 г.

Бернар Айдсик. Фото Ф. Янико.

Анна Альчук. Фото И. Макаревича.

Карло Беллоли. Фото Л. Марини. Милан, 1994 г.

Джон М. Беннетт. Фото М. Альбрехт.

Сергей Бирюков. Фото А. и Б. Ладыгиных.

Жюльен Блэн. Фото Ф. Гагетти.

Хуан Бросса. Фото Г. Аззали. Барселона, 1997 г.

Дмитрий Булатов. Фото Р. Ларри, 1992 г.

Уве Варнке. Фото Б. Фрейтель.

Эдгардо-Антонио Виго. Фото М. А. Дезерио. Мар-дель-Плата, 1992 г.

Александр Горнун. Фото В. Немtinova, С.-Петербург, 1990 г.

Гульермо Дайслер. Фото Д. Хермана.

Хуан М. Каллеха. Фото А. Лафуэнте.

Агусто де Кампос. Фото Т. Дутра, 1986 г.

Харольдо де Кампос. Фото Х. Эстевес.

Юрген О. Ольбрих. Фотостудия Крамера, 1991 г.

Клементе Падин. Фото К. Контрейра.

Джованни Фонтана. Фото Ч. Агостини.

Дик Хиггинс. Фото Е. Торвальдсен.

Анри Шопен. Фото Л. Ожек.

Публикация данного издания стала возможна благодаря гранту, полученному от Центра современного искусства Дж. Сороса / Института “Открытое Общество Фонд Содействия” (Москва).

This publication has been made possible by a grant from the Soros Centre for Contemporary Art / Open Society Institute Assistance Foundation (Moscow).

«Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-годы» может стать настоящим событием не только в вашей стране - диапазон авторов и работ предполагает живейший к ней интерес исследователей любой национальности и вне какой-либо зависимости от языковой принадлежности...»

д-р. проф. Клаудиа Холли,
директор Дома литераторов (Вена, Австрия)

«В глубоком прошлом бессмыслица (русский вариант - заумь!) внушала священный трепет или экстаз; с развитием же самой речи, как и мышления, бессмысленное провоцирует усилия осмысления. В этом суть данного проекта.»

Карла Бертола,
соредактор журнала «Офферта Спачиале» (Турин, Италия)

«Если ранние эксперименты дада и конкрет-поэтов были во многом интуитивным вызовом предшествующей культуре, и лишь позднее они были осознаны как новое явление, необходимое культуре, то совсем иной вариант предстает перед нами сейчас... Это уже сформировавшаяся ветвь искусства. Выход подобной антологии доказывает, что она существует и в России.»

Боб Коббинг,
директор «Райтерс Форум пресс» (Лондон, Великобритания)

«Уникальная для России книга... Она является персональным посланием человеку в его изолированности от других. Посланием, автором которого являются тесно спаянные коллективы людей, по сути дела - это сконцентрированная коллективная художественная форма...»

Хуго Понтес,
редактор журнала «КоммуникАРТе» (Покус-ди-Калдас, Бразилия), член Бразильской Ассоциации писателей

«Я принял участие в этой книге, наверное как и большинство авторов, с любовью к России...»

Карлфридрих Клаус,
член Берлинской Академии искусств

«...Основные принципы на всех уровнях - эффект неожиданного совмещения и нарушение, игра со зрительским ожиданием... Подобные эксперименты позволили прийти к существенным выводам, а именно: путем высвобождения предметов от привычных для них пространственных ареалов возможно создать искусство и поэзию, в высшей степени отвечающую духу современности. И другой - необходимость осознания визуальной поэзии как особой формы поведения...»

Дмитрий Булатов,
автор-составитель антологии «Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы»,
член Союза литераторов России

Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. Антология (Составление и общая редакция Д. Булатова) Симплиций, Кенигсберг, 1998 г. - 591 с.; 546 ил.

Данная антология, выходящая впервые в России в таком объеме и диапазоне представленных в ней авторов, посвящена маргинальным областям поэтического творчества последних десяти лет нынешнего века. Наряду с произведениями, характеризующими современное состояние международного экспериментально-поэтического процесса, в книгу вошли статьи, посвященные вопросам истории и теории нетрадиционной литературы. Работы авторов конкретного и минимального, сонорного и акционного, объектного, тактильного, вакуумного и т.д. направлений современной поэзии помогут читателю (читателью) не только выявить существующие ТОЧКИ ЗРЕНИЯ на вопросы ВИЗУАЛЬНОСТИ в литературе, но и познакомиться с творчеством видных представителей различных поэтических школ мира, флаксуса 60-70-х, постфлаксуса и майл-арта 70-80-х, Международной Сетевой Культуры 80-90-х годов.

