

Будиночок для дівчинки

владаралкоанатомія

vladaralkoanatomy

Влада Ралко в діалозі з Катериною Носко

Київ, 2017

КН Владо, в останні десятиліття почалися розмови про швидкоплинність нашого часу, а тому «скорочене перебування» в реальності. Здається, ця швидкість постійно збільшується. Однак в одному зі своїх текстів Ви пишете, що «реальний час ніби постійно гальмує». Що провокує такий зворотний процес зменшення обертів? Це гальмування є ознакою нашої реальності, яку ми всі розділяємо упродовж останніх чотирьох років, чи радше Вашою особистою позицією, сформованою задовго до травматичних подій в Україні?

ВР Мені це пришвидшення часу, яке так завзято всі обговорюють, здається оманливим. Ситуація зі швидким часом сприймається так, мовби певні поверхневі рухи чи імітації рухів узялися в кільце. Тобто насправді мало що рухається. Це нагадує заняття у тренажерному залі: біг, перекладання важких речей з місця на місце й інші виснажливі дії аж ніяк не стосуються справжнього життя. Очевидно, що затримка реального часу, який постійно натrapляє на перешкоди, спричинена особливостями радянського минулого й нашого укорінення там, хоч якби нам кортіло це заперечити. Імітування певної узгодженості та регламентованої в усіх проявах реальності увійшло під шкіру, воно вкоренилося там і пустило свіжі пагони. Унаслідок потрапляння в нові умови виникає велика спокуса скористатися старими правилами або просто старими навичками, адже нас добре «навчили», яку дію вважати правильною, а яку – хибною в рамках системи. Натомість, хоча будь-яка спроба спротиву на всіх рівнях була й лишається травматичною, просто відійти вбік чи пройти поза окремим часом неушкодженим, таким як був, не виходить.

Пострадянська дійсність насправді мало в чому відрізняється від того перебування всередині радянського часу. Ще у 90-х роках мені спало на думку порівняти нашу територію із заповідником, коли задля виживання і збереження виду особи приречені перебувати у штучно пристосованому або призначенному кімосі середовищі. У такому начебто захищенному просторі людина втраче щось із засадничо-людського та стає дуже вразливою і нечутливою водночас. Хіба у заповіднику, де мешканці розслаблені позірною безпекою, не спокусливо розпочати сезон полювання?

Попервах сповільнення часу було для мене ознакою періоду, що розпочався наприкінці першого року війни –

незакінчена дія тоді наче завмерла у повітрі. Коли вже потому, замість продовжуватись, час мовби пішов по колу, як на мене, це якось аж занадто яскраво виявило його нелінійну конфігурацію. У такому часі унаочнилися впливи минулого, які ковзнули колись непоміченими через їхню нібіто неважливість або неактуальність. Різні відрізки часу стали начебто наново перевірятися війною. Ба більше, війна, яку маемо тут, у себе, почала збирати докупи ці відрізки і вставляти їх до загальної картини. Коли я вибудовувала ряд робіт для цієї книжки, то, інтуїтивно добираючи їх серед дуже різних серій та періодів, віднайшла щось на кшталт критерію щодо свого вибору. Працюючи над книгою, я усвідомила, що всі роботи в ній стосуються моого перебування поряд з війною. Це можна сказати і про давні роботи. Певні речі, що їх було зафіксовано у різні роки, війна особливим чином актуалізувала. Виходить, зараз вона, мабуть, виявила власні витоки у тих часах, що, здавалося, давно минули.

Нині в деяких своїх «старих» роботах я бачу риси чи деталі, які можна було б визначити як певні архетипи саме для мене. Це, наприклад, лялька або постать, подібна до ляльки, тушка курчати, фрагментоване тіло людини. Під час побудови книги (яка все ж таки ініційована завершеннем нової серії робіт 2017 року) я виявила спорідненість між окремими роботами з різних часів – спорідненість, яка не завжди передбачає подібність. Деякі зв'язки або конотації я помітила лише зараз. Скажімо, раніше корпус ляльки я пов'язувала зазвичай з торсами античних скульптур, де рештки мармурових фігур без кінцівок і голів набували ніби більшої потуги, робили вислів автора більш радикальним і концентрованим. Нещодавно я зробила низку малюнків, де утворювалася черга посилань від зображення бронежилетів та інших елементів військового захисту людського тіла до лицарських обладунків. Зараз у «Екстазі відсутності» я намалювала торс людини, подібний до корпуса рожевої пластикової ляльки й до лицарських обладунків водночас. Дещо подібне вразило мене багато років тому у капелі Медичі у Флоренції, де Мікеланджело трактував металевий панцир на тілі Лоренцо Медичі як голий живіт з усіма складками та рельєфами живого тіла замість металевої конструкції.

Війна зосередила увагу навколо життя і смерті та навколо цілісності поверхні тіла як запоруки життя.

КН Продовжуючи розмову про час: а чи не є відчуття реальності, що гальмує, Вашим рішенням відмовитися довіряти власному сприйняттю часу?

ВР У дитинстві я займалася фігурним катанням й одним із найскладніших завдань для мене була так звана школа, коли ми мали годинами кружляти кожен своїм невеликим колом діаметром близько двох метрів. Від безвиході й безглупдості вправи переходитимо дихання. У проекті «Худшкола» і в одному з малюнків «Кийського щоденника» я малювала концентричні замкнені кола мішенні як моменти безвиході та вразливості водночас. Безперечно, ходіння по колу спричиняє задуху, але усвідомлення певних ознак часу, а саме часу, у якому вже тривалий період критично мало повітря, не означає його несприйняття.

Можливо, створюється враження, що у своїй роботі я відштовхуюся від подібного наративу, однак усе відбувається навпаки й картинки або метафори приходять раніше слів. Я бачу щось, важливість чого для мене визначається тим, наскільки точно це «щось» свідчить про «зараз».

КН Коли фрагменти реальності замовчують, не проговорюють, чи не стає вона вигаданою? Ви робите посилання на попередження з телевізійного випуску новин: «Відео містить елементи жорстокості. Перед тим як показати, ми повинні його обробити». Ось ця обробка, редакція безжалісно, а нерідко й бездумно деформує, створює фактично іншу реальність. Чи не стає тоді художня практика леді не єдиним способом боротьби проти фікції?

ВР Реальний час постійно намагається прилаштувати до якоїсь знайомої моделі, описати в звичних термінах, пристосувати до ужиткових норм. Те, що відбувається зараз, звісно, нагадує певні моменти часу, що вже був, але ж час, який маемо зараз, усе одно інакший. Утім редакціями, про які я казала, або цензуруванням, з часу намагається прибрати, вищеребти всі ознаки цієї інакшості. Через намагання нормалізувати дійсність дещо важливе непомітно йде повз. Ви запищете зараз про сторонню цензуру, однак безліч речей зазнають цензури, перебуваючи в архівах пам'яті, або підпадають під цензуру звичок, традицій, моральних обмежень тощо.

Безперечно, художня практика – чи не єдине з того, що здатне розімкнути мертві кола, вивести дійсність на свіже повітря. Є там дещо таке, що у скрутний момент пробиває дірку. Художник також ризикує потрапити в пастку, коли втрачає чутливість або злість, можна й так сказати. Щойно настає узгодженість, коли скрізь трансліється очікуване, час виходить назовні. В останній серії «Резерв» мене вкотре привабила фігура людини, яка керована ззовні й подібно до ляльки блукає визначеними траєкторіями.

Занурюючись у роботу, я щоразу займаюся ускладненням питань, які вже ставила. Через те, що цей процес відбувається всередині часу, тобто в русі, ускладнення не спричиняє нагромадження, але натомість залишає питання живими, актуальними.

КН Справді, ускладнення питань провокує своєрідне «коновлення» оптики, її переналаштування та, зрештою, дає поштовх усвідомлювати, що все навколо складніше, ніж може здатися на перший погляд. І коли ми говоримо про Ваше рішення «вивести дійсність на свіже повітря» та його кристалізацію у роботах різних років, ідеться про послідовне і перманентне ускладнення, а тому й

збільшення ризиків. Чи відчуваєте Ви, як ці ризики зростають?

ВР Ризики зростають хіба що стосовно моєї власної відповідальності та здібності до запитування. І це мало стосується того чи іншого часу. Ось у мене є свій час, тобто час, у якому я перебуваю – він увесь мій. Я не можу відмовитися від нього або сказати, що він невідповідний мені. Увесь час несе всередині себе інакшість як власний складник чи власну ознаку. Отже, кожне нове запитування ніби потребує ускладнення саме по собі, бо щоразу відбувається в нових обставинах. Вагання з приводу доречності або можливої ризикованості оприлюднити запитування у форматі мистецької практики у певні періоди загрожують перетворитися на різновид цензури. Проте унікальність саме художньої практики полягає в тім, що навіть в умовах найсуворіших обмежень або панування цензури художнє висловлювання транслює певні послання часом крізь найбільш невинні та «дозволені» речі. Але таке «мовлення крізь щось інше» не варто плутати з метафоричним, бо метафора діє серед подібностей, а маркери часу або певної епохи можуть перебувати будь-де і перекреслювати власним розташуванням будь-які принципи. Тобто для мене надзвичайно важливо пильнувати себе, аби не попрямувати в роботі очевидним шляхом. Я намагаюся скрізь розпізнати своє, яке часто може здаватися незнайомим чи навіть ворожим просто через мілівість часу, спротив власних звичок або досвіду.

КН У своєму тексті «Резерв» Ви порушуєте тему «розпізнавання» у контексті втрати звичного місця життя для багатьох людей, що вимушенні були стати біженцями, та ставите питання: «Як ми відзнаємо майбутній притулок як свій?» А чи віддається можливим справді «вільнати» притулок-як-свій? Щоб «будинок» (house), як сказав би Паскаль Гілен, почав мислитись як «дім» (home)?

ВР Мені сподобалося, що для назви другої частини нашого з Володимиром Будніковим спільному проекту «Укриття» ми для перекладу на англійську обрали слово «shelter», одним зі значень якого є «будиночок личинки комахи». Тобто виходить, що дещо спочатку визріває у «будиночку» або «домі», як Ви кажете, який потім утрачється через забуття, прихильність до традиції чи певних загальновизначених правил. У будь-якому разі той, хто забуває, стає безхатченком. Тут уже не стоїть питання про можливість віднайти «дім», бо знайдений дім – це запорука людяності взагалі. Мене захоплюють питання «місце/находження». Я маю на увазі питання вільнання місця, де час викриває сам себе, а саме залишає сліди. Людське також або викриває себе, або ховається десь і спить там протягом невизначеного часу. Отже, за змінених обставин надзвичайно просто розйтися зі своїм і прийняти за своє вже мертву позицію, яка нібіто щойно була актуальною.

Під час праці над «Резервом» мене вабила насамперед оця «лялькова» фаза, в яку заходить людське за певних обставин. «Лялечки», які я малювала, – це такі людиноподібні прихистки, які були колись материнським тілом, батьківщиною, а зараз не є дійсними. За змінених обставин живого часу «дім» через призначений йому стаїсть перетворюється на «будинок» – своє руйнується просто через острах змін, дистанціювання від зміненого свого, що розпізнається як чуже.

КН Усупереч хронології, логіці серій Ви вибудовуєте свої роботи у візуальний ряд, що почав мислитися Вами

як власне ряд лише віднедавна. Як Ви вже сказали, Ви вбачаєте певну спорідненість у роботах. Я також її відчуваю. І тим, за що одразу чіпляється погляд, є фрагментарність зображення, яка проходить через роботи. Чи можна прослідкувати генеалогію фрагменту в контексті Вашої художньої практики і що за ним стоїть?

ВР Мені здається, що саме хронологія і заперечує логіку серій, заважає її зрозуміти. Зараз я дотримуюся абсолютної «безпринципності» у доборі робіт і, до речі, також у процесі праці над останньою серією. Я навіть вдалася до певної сюрреалістичності в нових роботах, щоб не потрапити до пастки занадто прямого «змістового» мовлення.

У добирани до останньої серії візуального ряду з більш ранніх робіт я керувалася насамперед видимим, і тут Ви маєте рацію: фрагментарність зображення людського тіла поєднує велику частину того, що я відбрала для цієї книги, та багато з моїх робіт узагалі. Брак певної частини тіла зазвичай надає зображенню особливої напруги, хоча в межах академічних художніх студій його розглядають як щось звичне, а іноді й необхідне.

До книжки увійшла моя «анатомічна» серія робіт із проекту «Худшкола», бо процес здобуття класичної художньої освіти досі пов'язаний у мене з якимись особливими і важливими засадничими впливами, яких я зазнала взагалі, та водночас із тим травматичним досвідом, що ми набуваємо зараз, у наш час. У «Худшколі» я залучила анатомічно препарованих персонажів до участі в реальних подіях, бо їхня буквальна «відкритість» (іноді аж до кістяка), як на мене, показує співвідношення двох контекстів: в одному такі постаті сприймаються як належне, в іншому вони своїм виглядом нагадують про життя і смерть. Звідси й назва книги, що відсилає до однієї з головних дисциплін академічної художньої освіти.

Я навмисне зараз не вибудовую послідовність змін у власних поглядах на розсічення цілого (тіла), бо, наприклад, зображення фрагментів людини в роботах останніх років, що зумовлене розмислами про війну, і фрагментоване тіло в аркушах «Китайського еротичного щоденника», завершеного більш ніж десять років тому, за суттю дуже близькі. Безперечно, тематика окремих серій і робіт виокремлює або акцентує речі, що зумовили ті чи ті фрагментовані зображення. Утім є дещо спільне, про що я казала колись як про «тіло, травмоване системою, або тіло, травмоване культурою». Те, що я визначаю як власні травми, набуті за радянського дитинства під час перебування всередині тієї системи, тепер, під час війни, наче висвітлилося особливим чином. Ба більше, травми або брак певних частин людини, які були раніше радше метафорами, за часів війни перемістилися в реальність.

Та я не хотіла б зважувати розуміння моїх робіт до таких простих пояснень. Зображення дуже конкретних речей перемішані в моїх роботах із зображеннями-метафорами, і водночас жодне із зображень не є буквальним відображенням реальності або метафорою у повній мірі. Я сама не хочу зводити те, що роблю, до простих пояснень, бо затулю цим самим частину важливого в роботах, зважу кут зору. Хоча зараз мені спало на думку, що в останніх роботах я, навпаки, «запакувала» фігури, вони там замість отворів, як у «Худшколі», мають забагато зйого захисту. Та це ніби захищеність жертви, як, скажімо, ватяне вбрання для тренування службових собак або м'який захист спеціальних ляльок для проведення слідчих експериментів.

Тут, в останніх роботах, немає навіть натяку на отвори або рани; навіть якщо у фігури бракує якоїсь частини тіла, то все вже наче загоїлось, укрилося товстою шкірою, поросло забуттям.

КН Так, трансформації розтинів і розрізів («Китайський еротичний щоденник», «Худшкола») заміщено «прихованими» тілами. Та, здається, і саме тіло як об'єкт соціального контролю, дисципліни стало мислитись інакше? Раніше воно відчайдушно йшло на супротив, а наразі – смиренне. Невже через те, що немає чому опиратися?

ВР О, так! Вийшло, що одразу після «розтинів» у «Худшколі» я позатуляла всі дірки й рани і начебто повернула тілу його гладеньку цілісність. Я навіть навмисне пильнувала, щоб усе й усі в роботах залишалися неушкодженими – маю на увазі колір або будову фігур і предметів, які повинні мати вигляд байдужих, невловимих, штучних. Проте, як на мене, у такому хованні відкритого (що у умовах мирного життя під час війни активізувалося) саме через якийсь глибинний, пасивний спротив відчувається значно більша загроза й небезпека, ніж у готовності до відкритого протистояння. Таке мовбuto мирне буття, замість просто прихованого у собі смерть, як завжди, наче навмисне дражнить і прочиняє приховане, звідки смерть кривляється та сміється з живого.

КН Не лише тіло як таке, сама тканина трансформується: рожевий еротичний колір набуває нових конотацій, змінюється на недоречний. Можливо, навіть більше, сама тканина, матерія змінює властивості. Тож вона захищає чи пригнічує?

ВР Матерія просто є. Обожнюю рожевий, напевне, саме через те, що еротичне маркування пригнічує усі інші його сутності. Насправді я маю справу з кольорами, або матерією, як Ви кажете, що за визначенням не може бути прихильною чи ворожою до людського. Людина просто намагається (до речі, у дуже репресивний спосіб) нав'язати реальності, яку вона хоче мати за суть та основу, власні риси. Оця «людяність» і винищує людське, виштовхує його з обігу життя.

Працюючи над «Резервом» у канівській майстерні, я найбільше переїмалася тим «мирним» складником, що останнім часом визначає тамтешнє життя паралельно з війною. У Каневі реальність має вигляд аж занадто спокійної – не тільки війна поряд, а й будь-які зміни видаються там фікцією.

Колись мене глибоко вразило те, що каральні акції проти повсталого населення у часи Другої світової війни називали пасифікацією. Замирення означало насилия, вбивства та репресії, небезпечний «захисний» примус означав винищення людського. Зараз мені також хотілося б зосередитися на феномені втрати людського, але добровільної замість примусової, такої собі пасифікації всередині себе. Тобто оцей захист, про який я розмірковую, оця тканина, що ущільнює шкіру, утворюючи додаткову захисну оболонку, і виявляється, на мою думку, найбільшою небезпекою, пасткою.

КН Так, мабуть, ми всі маємо винаходити механізми, які допомагали б зменшувати дистанцію між нами, тобто навіть не між спільнотою і спільнотою, а саме між індивідом та індивідом. Однак наразі на цій дистанції, здається, лише «Дівчинка і смерть»?

ВР Я навіть сказала б про дистанцію між людиною і людиною, бо після твердження Йозефа Бойса про те, що кожна

людина – художник, варто поставити запитання: «Чи кожна людина – людина?» У контексті такого запитування, можливо, важливіше зосередитися на готовності індивіда жити всередині часу та ставати таким чином людиною. Тут я маю на увазі історичність як рису, що вирізняє людину як таку серед інших живих істот. Тобто людина не може персоналізуватись інакше, ніж увійти в час, який у неї зараз є. Такий час означає інакший небезпечний простір, де досвід, здобутки культури, традиція втрачають недоторканість, перестають бути безперечними величинами. Людина має відношення до свого часу, а час – до неї. Немає жодних інших механізмів, ніж, як у класичному, до речі, сюжеті з дівчинкою та смертью, опинитися в єдиному просторі, наблизитися одне до одного. Якщо взяти фігуру робітника з «Резерву», то її можна розглядати і як фатальну, схожу на смерть через діперсоналізовану регламентованість, узагальненість зовнішності та циклічну повторюваність одноманітних рухів, і водночас як таку, що втілює вітальну енергію, адже відтворення одних і тих самих дій означає також безперервність відтворення необхідних життєвих циклів.

КН У Вашій серії «База» ідеться про те, що завжди існує «зайве» – якісь об'єкти, на які повсякчас натикаєшся, але які однією своєю присутністю вказують на певні з'язки з минулим і зроджують якесь особисте зчеплення. А що лишається, коли цих з'язків немає, натомість є знищенні ниті довіри? Чи може історія появі темряви у Ваших роботах пролітіть світло на це питання? Адже у роботах виникають чорні площини, квадрати, прямокутники (скажімо, в «Екстазі зникнення»), «місячний робітник» замішує темряву чи просто йде повз неї, людська голова стає чорним колом або починає пливти у темряві...

ВР Річ у тім, що об'єкти, які постійно «перелазять» з радянського минулого у теперішнє буття, у якийсь дивний спосіб адаптуються та припиняють бути розпізнаваними. Замість свідчити й нагадувати, вони перетворюються на екзотичні ознаки екзотичної епохи. Такі об'єкти парадоксальним чином зачаровують, заколисують, провокують забуття. Мене привабила низка неясних, невизначених предметів або частин тіла, що, ніби «чорні скриньки», призначенні для зберігання важливої інформації але вони не потрібні, доки не настане критичний момент. Для мене надзвичайно відчутний зараз такий спротив, який ніби заглибився, втратив силу. Немовби руйнівна дія не припинилася, але добре зачайлася, а на поверхні не видно геть нічого.

До речі, в останній серії простежується певне повернення до мого колишнього захоплення метафізичними роботами Карло Карри та Джорджа Моранді. Усунення особистісних ознак (тобто машкар!) замість оголення повертає людське до стану щільно закритої, нечутливої ляльки на кшталт манекена. В обох станах людська начебто постає певним інкогніто. Людське втікає і там, і там.

У серії «Проста людина», яку я зробила одразу після «Китайського еротичного щоденника», я остаточно відмовилася від метафізичної цілісності – мені стала надзвичайно цікавою людина, що може вийти назовні, може бути ушкодженою, незахищеною, постраждати у різний спосіб саме через брак особистого. Тепер такий погляд видається мені дещо романтизованим. Зараз я вважаю, що людське переміщується з одного стану до іншого практично непомітно – встигаєш ухопити поглядом лише оболонку, схожу на людину, спрощену форму ляльки.

У серії «Переоблік» я простежила узагальнення простої форми аж до простих геометричних об'єктів, що начебто не варти уваги через своє низьке ужиткове, а іноді майже беззмістовне призначення – тимчасова табличка, смітник, стовп, колишня база для вивіски.

Людське тіло або його частини у «Резерві» та «Переобліку» також спрощені, уніфіковані. У «Переобліку», наприклад, я залишила подекуди тільки силуети голів. Ви праві: хіба що чорні діри на місці певних частин тіла, можливо, натякають на потенційні можливості. Коли я малювала ці фігури, то хотіла мінімізувати їхні магічні вплив закономірностей цілого тіла та його звичних функцій. Насправді, усуваючи найбільш виразні частини тіла або такі, що свідчать про індивідуальність, я наче усуваю запограмоване, вбудоване в систему, узгоджене та обчислене.

КН А також лишали пустку, але таку, у якій відбуваються латентні процеси, такі, що мають рано чи пізно кристалізуватися. Тож питання, чи переважить людяність, є питанням часу?

ВР Мабуть, недаремно ми з Вами знову повертаємося до теми «дому» та «будинку»! Бо пустка, на відміну від пустоти, означає порожній простір усередині чогось, наприклад, порожній будинок, що може перетворитися на чийсь дім. Я не готова остаточно визначати лялькові постаті, які намалювала, лише як ляльок або, навпаки, як лялечок із зародком усередині, бо не знаю цього про них напевне.

Безперечно, як Ви зараз надзвичайно влучно зауважили, питання людяності і є питанням часу. Утім, звісно, не в розумінні «розтягування» часу та очікування людяності, яка начебто повинна буде отягитися й за певних обставин повернутися знов до людини. Радше це означає те, наскільки людяність здатна протиматись у кожному з часів і наскільки час здатен буде утримувати людяність.

Зараз, наприкінці нашої розмови, я усвідомила оптимізм своєї нової серії, який прочитується у самій назві. Насправді назву «Резерв» майже повністю продиктовано близькістю майстерні, де я працювала над серією, до Канівського заповідника, а також тим, що Канів сам схожий на заповідник, бо з радянських часів продовжує відтворювати особливу ритуальну функцію, перебуваючи в окресленому певним чином міфічному символічному статусі. Натомість візуальний складник, що я його обрала своєю основною мовою, в процесі праці завжди розростається у поле, яке є набагато ширшим, ніж початкова ідея. Часто зроблене, якщо не розмиває або навіть не перекреслює ідею, наділяє її об'ємом і дає змогу роздивитися її з різних боків.

Людина, витіснена (іноді за власної згоди) за межі усталених спільнот і систем, про яку я зараз розмірковую, несе всередині себе рушійну потугу «зайвого», яка, безперечно, має обидва полюси, як у «Дівчинці та смерті». Перебування у невизначеному стані, мовбuto поза життям і часом, наче провокує вітальну анархічну наснагу, що спроможна руйнувати чи бодай деформувати замкнені маршрути, якими інколи починає кружляти час.

Vlada Ralko in a dialogue with Kateryna Nosko

Kyiv, 2017

KN The last couple of decades saw the proliferation of discourse on the frenetic pace of time, and hence on our "shrinking presence" in the real. This pace seems ever increasing. Meanwhile you wrote in one of your texts that "real time seems to always lag." What causes deceleration? Does this lag stem from our shared reality of the last four years, or from your personal stance formed long before the traumatic events in Ukraine?

VR I think that the acceleration of time everybody's been discussing with abandon is illusory. Speaking of accelerated time, it seems that superficial movement, or rather imitation of movement, had run full circle. Precious few things do move. Think of training at the gym: jogging, weightlifting and other exhausting exercises have no relevance to real life. Much as we would like to deny it, there is little doubt that the real time lags and stumbles because of the specificity of the Soviet legacy and our rootedness in it. The tradition of imitating a cohesive and comprehensively regulated reality has put down roots under our skin and is producing fresh offshoots. When facing new circumstances, there is always a strong temptation to resort to old rules or old skills: we were "taught" well what course of action would be deemed correct by the system. Attempts to resist at any level were, and still remain, traumatic, but you cannot just step aside and pass by this temporality unscathed.

The post-Soviet reality did not and does not differ much from lingering within the Soviet time. As early as in the 1990s, I came up with a metaphor of a reserve to describe our territory: in order for a species to survive, its specimens are doomed to exist in an artificially conditioned or assigned space. Put in this ostensibly sheltered space, humankind loses some of its essential humanity, becoming both critically vulnerable and insensitive. Isn't it tempting to start hunting in a reserve, where all the residents are lulled by their apparent safety?

Initially, I saw the decelerating time as a symptom of the period that began towards the end of the first year of the war: unfinished actions seemed frozen in the air. Instead of developing further, time seemed to have acquired circularity. I think it was an all too clear manifestation of its non-linear configuration. Time seemed to reveal the influences of the past which once slid by, invisible in their apparent lack of relevance. War became a test for various stretches of time. Moreover, this war of ours started to pull these temporal stretches together

and weave them into a cohesive picture. When preparing this edition, I found an intuitive criterion for selecting works from very diverse series and periods. I realized that all works in it are informed by my proximity to the war. This is also true of works created a while back. Some things documented earlier were made startlingly relevant by the war. The war apparently highlights its origins in the ostensibly long past days.

I see traits or details that could be described as archetypal for me personally in my "old" works: dolls or doll-like figures, chicken carcasses, fragmented human bodies, etc. When developing the book's structure (it was indeed inspired by the newly completed 2017 series), I started to see affinities between certain works from different periods, affinities that do not necessarily presuppose resemblance. I did not notice certain connections or connotations until recently. I used to associate doll bodies with torsos of sculptures from Antiquity, limbless or decapitated marble figures all the more powerful in their breakdown, making the artist's statement more radical and concentrated. Recently, however, I created a series of drawings that engaged with images of Kevlar vests and other protective outfits, up to and including knightly armour. In my recent Ecstasy of Absence, I drew a human torso that resembled both the torso of a pink plastic doll and knightly armour. Something similar struck me many years ago at the Medici Chapel in Florence, where Michelangelo painted Lorenzo Medici's steel armour as a naked belly, substituting the steel structure with creases and reliefs of a live body.

War draws our attention to matters of life and death, and to bodily wholeness as a guarantee of life.

KN Let us talk some more about time: could this feeling of reality slowing down be a symptom of your decision to distrust your own sense of time?

VR As a child, I used to do figure skating. The hardest task for me was the so-called "school," when we had to spend hours skating in small circles, about 2 meters in diameter. The frustration and absurdity of the task were breath-taking. In the Art School project and in a drawing of the Kyiv Diary series, I drew concentric circles as targets, as moments of despair and vulnerability. Obviously, the skill of walking around in circles makes you lose breathe, but full awareness of time's specificity, namely, of the fact that we have had critically low levels of air, does not mean that we do not accept it.

One might think that my works are steeped in a sort of narrative, but, vice versa, pictures and metaphors precede words. To me, the value of things I see depends on how clearly this "thing" testifies about the "now."

KN Doesn't reality turn into fiction when its fragments are suppressed or left unspoken? You quote a warning from a news segment stating, «The following video contains violence. We need to process it prior to broadcast.» Editing and processing cruelly and often thoughtlessly deform reality, creating a new version of it. Doesn't that make art one of the few weapons in the struggle against fakes?

VR There are continuous attempts to fit real time to recognizable models, to describe it in familiar terms, to make it cohere to current norms. What is happening now might resemble certain moments in the past, but the present is still different. The editing or censorship I've mentioned boil down to attempts to excise and rip out all signs of difference. Certain important phenomena slip by unnoticed as we try to normalize reality. You are asking about imposed censorship, yet many things are subjected to censorship of our memory archives, our customs, traditions, moral limitations, etc. Absolutely, art might be the only practice capable of breaking this deadly vicious circle and giving reality a breath of fresh air. Art can break through in case of emergency. You could also add that artists risk walking into a trap when they lose sensitivity or anger. The moment cohesion sets in and you start to broadcast what's expected of you, it's time to walk out. In my last series, The Reserve, I was fascinated yet again by the image of a person commanded from the outside and wandering along predetermined trajectories, like a toy.

Setting down to work, I always problematize the issues that I have ostensibly already raised. This process happens inside time, in movement, which means that problematization will not cause clutter, remaining efficient and vibrant.

KN Indeed, problematization of certain issues helps one to refresh or recalibrate one's perspective. Eventually, it gives one impetus to realize that everything is more complicated than it might seem at first glance. Speaking of your choice to "give reality a breath of fresh air," crystallized in the works of various years, we are dealing with continuous problematization, which also entails higher risks. Do you feel these risks rise?

VR The risks are defined by my responsibility and ability to question reality. They have little to do with this time or that. I have my time, the time I live in, and it's all mine. I cannot refuse it or say that it doesn't fit me. Any temporality carries difference as its constituent component or integral trait. Therefore, each new line of questioning requires problematization, since it happens in new circumstances. Doubts about the appropriateness or possible risks of publicly voicing challenges in art can turn into censorship at given points in history. The uniqueness of art, however, lies in the fact that it can broadcast certain meanings even under strict censorship through the most innocuous and "sanctioned" things. This sort of "speaking through something else" should not be confused with metaphorical speech: metaphors function through similarities whereas markers of time can reside anywhere, undermining any and all principles by virtue of their placement. I find it critically important to make sure that I do not cleave to the most obvious routes in my works. I always try to recognize phenomena I feel affinity for, even when temporal changes or the resistance of my own habits and experience make them appear foreign or hostile.

KN In your text *The Reserve*, you've raised the question of "recognition" within the context of people losing their homes and being forced into exile. You ask how we would recognize the future shelter as ours. But can we really recognize the future shelter as our own? Can we start considering this house a home, as Pascal Gielen would have put it?

VR I like that we chose the word "Shelter" for the English translation of the second part of my joint project with Volodymyr Budnikov. It can also describe casing larvae built; something matures in this shelter or, as you've put it, a home, even if eventually it will get lost through forgetfulness, adherence to traditions or certain generally accepted rules. Be that as it may, the one who forgets becomes homeless. It's not an issue of whether we should look for a home, because a found home is a guarantee of our humanity. I'm captivated by the issue of placement, the recognition of places where time makes itself manifest and leaves traces. Humanity might also either make itself manifest or go into hiding or hibernation for unspecified periods of time. Therefore, once circumstances change, it might be very easy to pass what's yours without recognizing it or to adopt an obsolete position that was relevant until recently.

When working on *The Reserve*, I was drawn primarily to this "pupa" stage that humankind reverts to under certain circumstances. The dolls I painted were human-shaped shelters that had once represented maternal bodies or the motherland, but are no longer real. As circumstances change with the flow of time, a "home" turns into a "house" because of its prescriptive fixity: what's ours falls into ruin because of our fear of changes. We step aside from our changed property, recognizing it as alien.

KN Your works form a visual trajectory across chronology and series that you did not start conceptualizing as a cohesive unity until recently. As you've said, you see certain resemblances between your works. I feel it too. You cannot help but notice fragmentary images that run throughout your oeuvre. Could you trace the genealogy of fragments within the context of your works, and what stands behind them?

VR I think that chronology undermines the logic of the series and obscures its meaning. I refused all preconceived principles when selecting works, and, coincidentally, when working on my latest series. I even introduced a degree of surrealism in my latest works to avoid the trap of overly direct "semantic" speech.

In selecting the visuals from earlier works for the latest series, I was driven primarily by what's visible. You are right, fragmentary images of human bodies feature in a significant portion of works selected for the book, and in many of my works in general. A missing body part tends to create heightened tension in the image, although it is treated as a familiar and often necessary exercise. I've included the "anatomic" series of the Art School project because I still associate classical academic art schooling both with important formative influences and with the traumatic experience we are undergoing these days. In the Art School, I invited dissected protagonists to participate in real events because, in my opinion, their literal "openness" (sometimes to the bone) uncovers the ratio of two contexts: one takes such figures for granted, whereas in the other, they serve as a reminder of

life and death. Hence the book's title, which refers to one of the key disciplines in academic art schooling. I chose not to highlight the chronology of my changing views on dissecting the whole (body), partly because images of human fragments in the recent works, informed by reflections on the war, and fragmented bodies from *The Chinese Erotic Diary*, completed more than 10 years ago, are essentially very similar. Obviously, the theme of any given series or work singles out and highlights the reasoning behind this or that fragmented image. But there are also similarities, what I have once described as "a body traumatized by the system or the body traumatized by culture." The traumas of my Soviet-era childhood caused by the existence within that system became newly highlighted during the present war. Moreover, traumas or missing limbs, formerly quite metaphorical, became a part of reality with the beginning of the war. I wouldn't want to promote such reductive readings of my works however. Depictions of very concrete things coexist with metaphorical images, and nothing is ever either absolutely literal or fully metaphorical. I wouldn't want to reduce what I'm doing to simplified explanations: that would obscure some important things in my works and narrow down the perspective. Now that we are talking about it though, it dawned on me that I've "swaddled" my characters in the Art School: they have too many unnecessary defences. These are defences of victimhood, like a padded bite suit for training guard dogs or soft dolls for crime re-enactments. The protagonists of the latest works have no openings or wounds; even stumps have healed, growing thick skin and layers of oblivion.

KN **Indeed, dissections and cuts (*The Chinese Erotic Diary*, Art School) have morphed into "hidden" bodies. But then, bodies as objects of social control and discipline have acquired new interpretations too, didn't they? They used to manifest desperate resistance, whereas currently they are subdued. Don't we have other things to resist?**

VR Quite! It so happened that after all the "dissections" of the Art School project I plugged up all wounds and cuts, ostensibly bringing back the bodies' smooth wholeness. I made sure that all figures or objects in my works would remain unscathed, colour- and structure-wise. They are supposed to look indifferent, evasive, artificial. In my opinion, this concealment of blatant facts (made all the more poignant in our peaceful life during wartime) looks even more threatening and dangerous than open confrontation in its deep passive resistance. This ostensibly peaceful existence no longer conceals death the way it used to, taunting and flashing the concealed, making death mock and ridicule the living.

KN **Not only bodies as such but their very texture undergoes transformations: the erotic pinks get new connotations, becoming inappropriate. It could be that the very matter or substance changes its properties. Is it protective or repressive?**

VR Matter just is. It could be that I love pink so much precisely because its erotic connotations supersede its other properties. In point of fact, I deal with colours, or matter, as you've put it, and they can be neither hostile nor sympathetic to humanity by their very nature. Humans just strive—coincidentally, in a highly repressive manner—to ascribe their own traits to reality, which they see as foundational. This "humanization" destroys humankind, pushing it out of life's course.

When working on *The Reserve* at the Kaniv studio, I was preoccupied primarily with its "peaceful" component, no less

prominent there than the war. In Kaniv, reality seems all too peaceful: not only the nearby war but also any changes look illusory.

I was stunned to discover that reprisals against insurgents during World War II were described as "pacification." Peace meant violence, murder and repression; dangerous "protective" violence destroyed humans. I wanted to focus on the phenomenon of losing humanity: voluntary rather than enforced, it could be described as pacification of the self. The defences I'm reflecting on toughen our skin and create another protective shield, but, I believe, they are becoming the most pressing danger, a trap.

KN **Indeed. We should all come up with mechanisms that would allow us to decrease the distances between us, not even as communities but rather as individuals. But the only work that does away with distances is *The Girl and Death*, right?**

VR I focus on distances between human beings: after Joseph Beuys said that each human being is an artist, we should also ask whether each human being is indeed human. Within the context, we might do well to focus on each individual's readiness to exist in time, and thus to become human. I'm talking about historicity, the trait that singles humans out among other living beings. Human beings cannot gain personhood in any way other than to enter the present temporality. This temporality implies that there's a dangerous space where the formerly inviolable experiences, cultural legacy and traditions cease to be constancies. Human beings are informed by their time, and vice versa. There are no other mechanisms beyond mutual rapprochement in the shared space, as described in the classical motif of a girl and death. The worker from *The Reserve* series can be read both as a figure similar to death in its depersonalized rule-bound nature, generalized appearance and cyclical repetitions of monotonous movements, but it also embodies vital energy: after all, repetitions of monotonous movements imply continuous performance of all necessary life cycles.

KN **Your series *The Base* deals with the fact that there are always superfluous objects one bumps into, but their presence defines our relations with the past and establishes personal links. What remains when these links disappear, and bonds of trust are broken? Could the history of darkness in your works shed light on this notion? There are black plains, squares, rectangles (*I Remember the Place, The Ecstasy of Disappearance*), "the moon worker" stirs darkness or passes it by, a human head turns into a black circle or floats through darkness...**

VR The thing is, the objects that keep slinking into our present existence from the Soviet past adapt and stop being recognizable. Instead of serving as witnesses or reminders, they become exotic signs of an exotic era. Instead of serving as ties, these things paradoxically entrance, lull and plunge us into oblivion. I was drawn to a range of obscure, undefined objects or body parts that preserve critical information like black boxes, but they are of no use until the critical moment arrives. I feel that the resistance of the present is dragging its heels and losing impetus. Its destructive potential is not gone altogether, but it lurks below, unseen from the surface.

By the way, the latest series marks a return to my former fascination with metaphysical works by Carlo Carrà and Giorgio Morandi. The tenets of this style dictate that bodies should be stripped of personal traits (like masks) rather than bared, returning humankind to the state of an alienated, insensate

doll, like a mannequin. In both states, humankind remains incognito, in a way. In both states, humankind escapes.

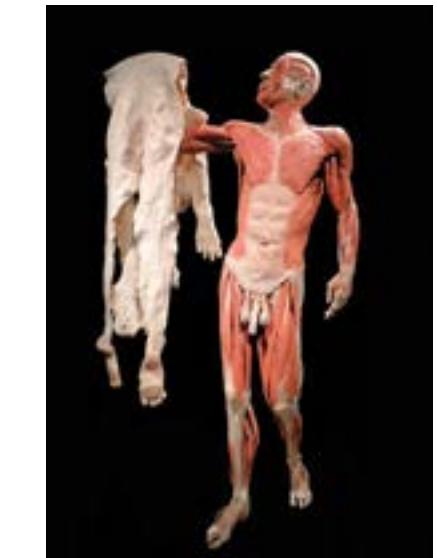
The series *A Simple Man*, completed right after *The Chinese Erotic Diary*, marked my final departure from metaphysical wholeness: I was fascinated by humans that can go outside, that can be wounded, vulnerable and hurt precisely because of their absence of the personal. Now I find my perspective somewhat romanticized. These days I think that humankind moves from one state to the next seamlessly: all you manage to see is an empty human-like shell, a simplified doll. In my *Inventory* series, I explored simple shapes, down to the most basic geometric objects, ostensibly not worthy of attention because of their low utilitarian and sometimes semi-absurd purpose (a temporary sign, a trash can, a column, a discarded board for a poster). In *The Reserve* and *Inventory*, human bodies and their constituent parts, too, are simplified and unified. For example, in *Inventory* I would occasionally leave only a silhouette of a head. You are correct, black holes replacing body parts might hint at potentialities. When painting these figures, I wanted to minimize the magical influence of the rules and familiar functions of the whole body. The point being, by removing the most expressive body parts, as well as those that mark individuality, I was removing the pre-programmed constituent elements of the system, the cohesive and the pre-determined.

KN **You left gaps as spaces of latent processes that would sooner or later become evident. Will we discover whether humanity shall prevail in the course of time?**

VR It's probably no coincidence that we are returning yet again to the theme of a house and a home! A gap, unlike a void, denotes an empty space within something else, like an empty house that can become someone's home. I cannot conclusively define the doll figures I drew either as dolls or pupae that will develop further: I don't know for sure either.

Obviously, as you've so fittingly put it, the question of humanity is a question of time. Not in the sense that we should let time drag, expecting humankind to come to its senses and revert to its humanity as circumstances change. It means that humanity cannot survive in just any time to the same degree, and not any time can support humanity. Now, as our conversation is coming to a close, I realized just how optimistic my new series is. Its optimism is hinted at by the title. I came up with the title *The Reserve* primarily because the studio I worked at was right next to the Kaniv Natural Reserve, and because Kaniv as such is like a reserve in that it was ascribed a specific ritualistic function during the Soviet times, and it still clings to its well-defined mythological symbolic status. The visual system that I chose as my primary language always develops into a much broader field in the course of work. The eventual final product often lends the initial idea volume and allows it to be seen from various perspectives, occasionally blurring or even subverting it completely.

I'm presently addressing human beings forced (often with their permission) beyond defined communities or systems. They carry the impetus of the "superfluous," which, much like in *The Girl and Death*, obviously contains both poles. This existence in undefined states, apparently beyond life and death, seems to produce a vital anarchic charge that can destroy or at least deform the vicious circle time might be entrapped in.



Св. Варфоломій
Гюнтера фон Хагенса та Марко д'Аграте.
З підготовчих матеріалів до Худшколи
Gunther von Hagens and Marco d'Agrate
St. Bartholomew.
Preliminary materials for Art School

Близьке серед забутого*

Влада Ралко. Київ, січень 2017

(Написано для виставки «Близьке серед забутого»,
що відбувалася в Києві у Voloshyn Gallery в 2017 році)

* «...є такі збудливі обставини,
коли забуте стає близьким...»
(Поль Рікер, «Навколо політики»)

Imminent amongst forgotten*

Vlada Ralko. January, 2017

(Written for the Imminent Amongst Forgotten exhibition
held at Voloshyn Gallery in Kyiv in 2017)

* "...under certain stimulating circumstances
the forgotten becomes imminent..."
(Paul Ricœur, "Around Politics")

Коли я добирала роботу до роботи серед зробленого у різni роки, за принцип мені слугувала відсутнiсть вiдчуття певної вiдчуженостi, яке зазвичай маю до «старих» робiт. Певнi роботи я видалa серед iнших, щоб подивитися на них ще раз. Таке блукання в часi same сьогоднi, коли зникають iлюзiї, якi нещодавно здавалися засадничими переконаннями, дає змогу, замiст безкiнечно тестувати невiдомiсть, сподiваючись обрати правильне, подивитися на сучасне з вiдстанi, з позицiї часу, що минув.

Менi вiдалося не такою вже й nisenitniцею пошукати важливi свiдчення в минулому, переглянути те, що ранiше лишалося поза увагою. Бiльшiсть з обраних робiт виконано паралельно з працею над цiлiними серiями або взагалi у перервах мiж серiями, окрiмо. Iншi роботи я, навпаки, «витягла» з контексту, щоб позбавити їх будь-яких залежностей вiд загальнiй темi. У такий спосiб я хочу зробити наголос на такому, що всерединi серiї затулялося головною темою як другорядне. Я звiльнила критерiй вибору робiт вiд залежностей на кшталт якостi, хронологiчної належностi, вагомостi чi значущостi для певного етапу тощо та побудувала з них самостiйний ряд, послiдовнiсть якого є важливою для мене same зараз. Власне, я показую дещо, противiнje ретроспективi.

Якщо ранiше понад усе мене цiкавило same тiло як таке, зараз я надавала перевагу роботам, де тiлесне nibi вийшло з тiла, аби подивитися на те, що лишилося збоку. Тiло таким чином nibi заскочило себе зненацька. Я обирала такi зображення, де тiло перебуває у крайнiй невизначеностi та, замiст шукати твердого ґрунту, чинит якийсь недолугий дивний пасивний опiр або радше спирається на щось таке, на що спертися майже неможливо – на повiтря, на воду.

Менi важливо було побачити в деяких власних роботах, завершених кiлька рокiв тому, звiстку про атмосферу вигнання, вiдокремлення людини вiд усього (й вiд власного тiла вiключно), той неясний промiжок, де людина не знає, яким чином вiзначенiть себе у свiтi. Тепер, коли ознаки людськостi перетворилися на безхатченкi або на чужинцiв щодо самих себе, що ризикують бути розчавленими утилiтарною логiкою, менi хотiлося б повернути спроможнiсть або набути хисту для упiзнання серед безкiнечного хаосу використаних i знецiнених iдентичностi спiльну ознаку, якiсть, готовнiсть до живої дiї, бодай щось, схоже на здатнiсть реабiлiтувати людськe.

When selecting works from different years, I was guided by the absence of alienation I often feel towards my "old" works. I singled out certain works to take another look at them. Now that illusions which seemed foundational until recently have vanished, this wandering through time allows a fresh look at the present from the vantage point of the passing time instead of endlessly probing the unknown in the hopes of choosing the right option.

I don't find searches for crucial evidence in the past, or reviews of that which slipped our attention, all that nonsensical. Most of the selected works were created while I worked on cohesive series or during breaks between series, as standalones. And, to the contrary, I "pulled" other works out of their context to shear all ties with the unifying theme. This way, I wanted to draw attention to elements that got overshadowed and marginalized by the central theme of the series. The selection criteria were no longer contingent on quality, chronology, impact or importance of any given stage: I framed these works as a standalone sequence informed by what matters to me right now. In point of fact, it is the opposite of a retrospective exhibition

I used to be interested in bodies as such, but now I chose the works where the fleshly seems to have left the body and is scrutinizing what's left from the sidelines. Bodies, that is, seem to sneak up on themselves. I chose the images where bodies languish in utmost indeterminacy: instead of seeking firm ground, they resort to awkward strange passive resistance or rather lean on things that, traditionally, cannot be leaned on: on air, on water.

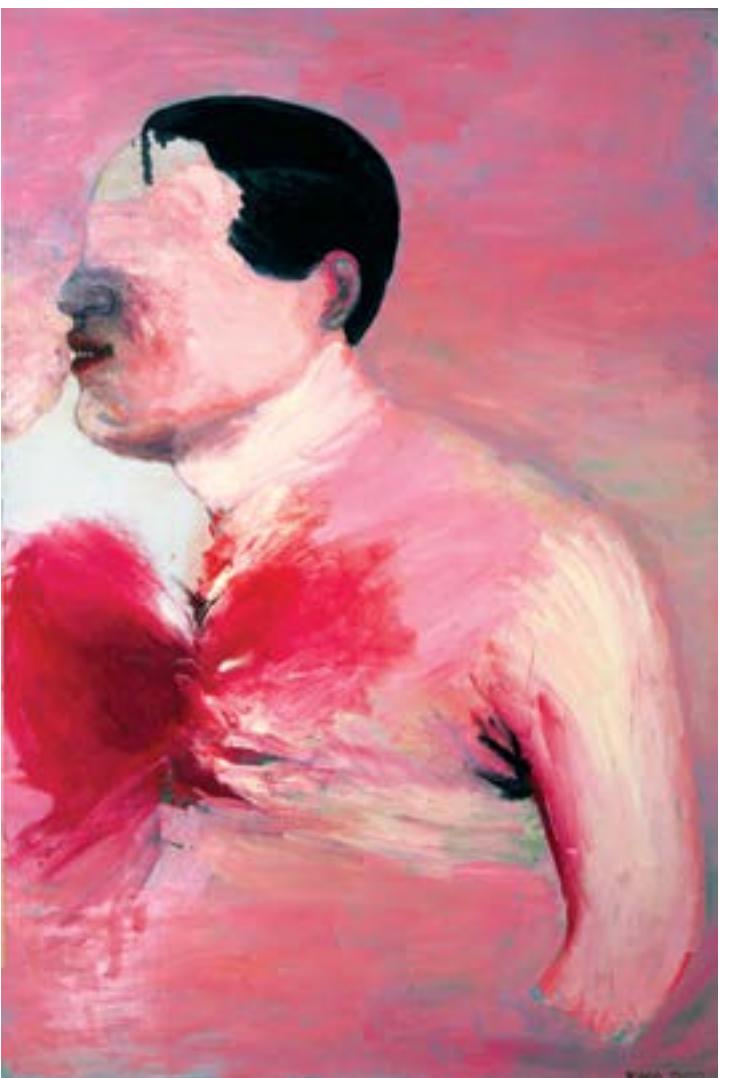
It was of the essence to find in my own works from several years back the revelation of the exilic atmosphere where mankind is divorced from everything, including its own body, of that ambiguous rift in which mankind knows not how to define itself in the world. Now, when the signs of humanity wander homeless, alienated from their very selves, and risk being crushed by utilitarian logic, I wanted to reclaim or develop the ability to recognize amongst the boundless chaos of used up and devalued identities the common denominator or feature, the readiness for live action, something akin to a chance to exonerate humankind.

iлюстрацiї

Illustrations

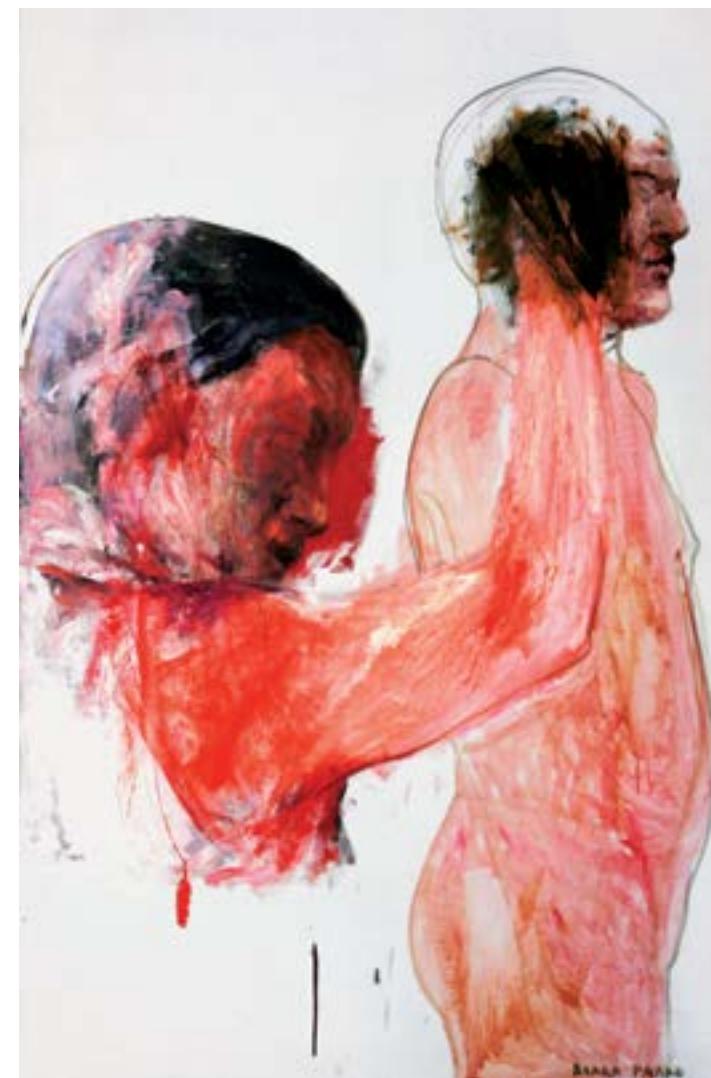
Малюнок, 2009
29,7x21, мішана техніка на папері
Drawing, 2009
29.7x21, mixed technique on paper





Закоханий хлопчик, 2003
150x100, олія на полотні
Boy in Love, 2003
150x100, oil on canvas

16



Без назви, 2003
150x100, олія на полотні
Untitled, 2003
150x100, oil on canvas

17

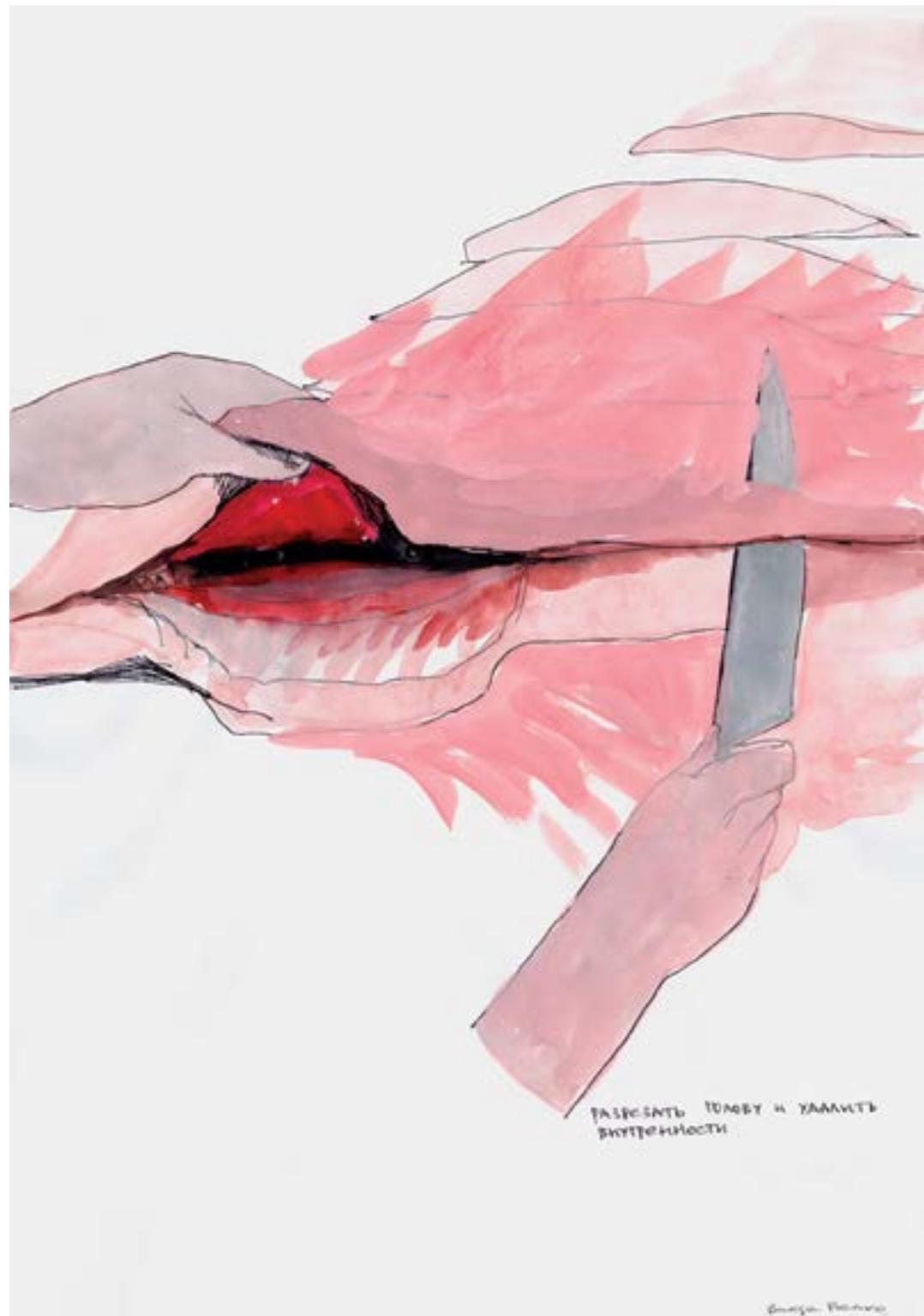


Пейзажі. Із серії Поверхня, 2012
20x25, олія на полотні

Landscapes. From the Surface series, 2012
20x25, oil on canvas

Гора. Із серії Поверхня, 2012
160x345, олія на полотні

Mountain. From the Surface series, 2012
160x345, oil on canvas



Із серії Китайський еротичний щоденник, 2002
29,7x21, акварель і кулькова ручка на папері
From the Chinese Erotic Diary series, 2002
29,7x21, watercolor and ballpoint pen on paper



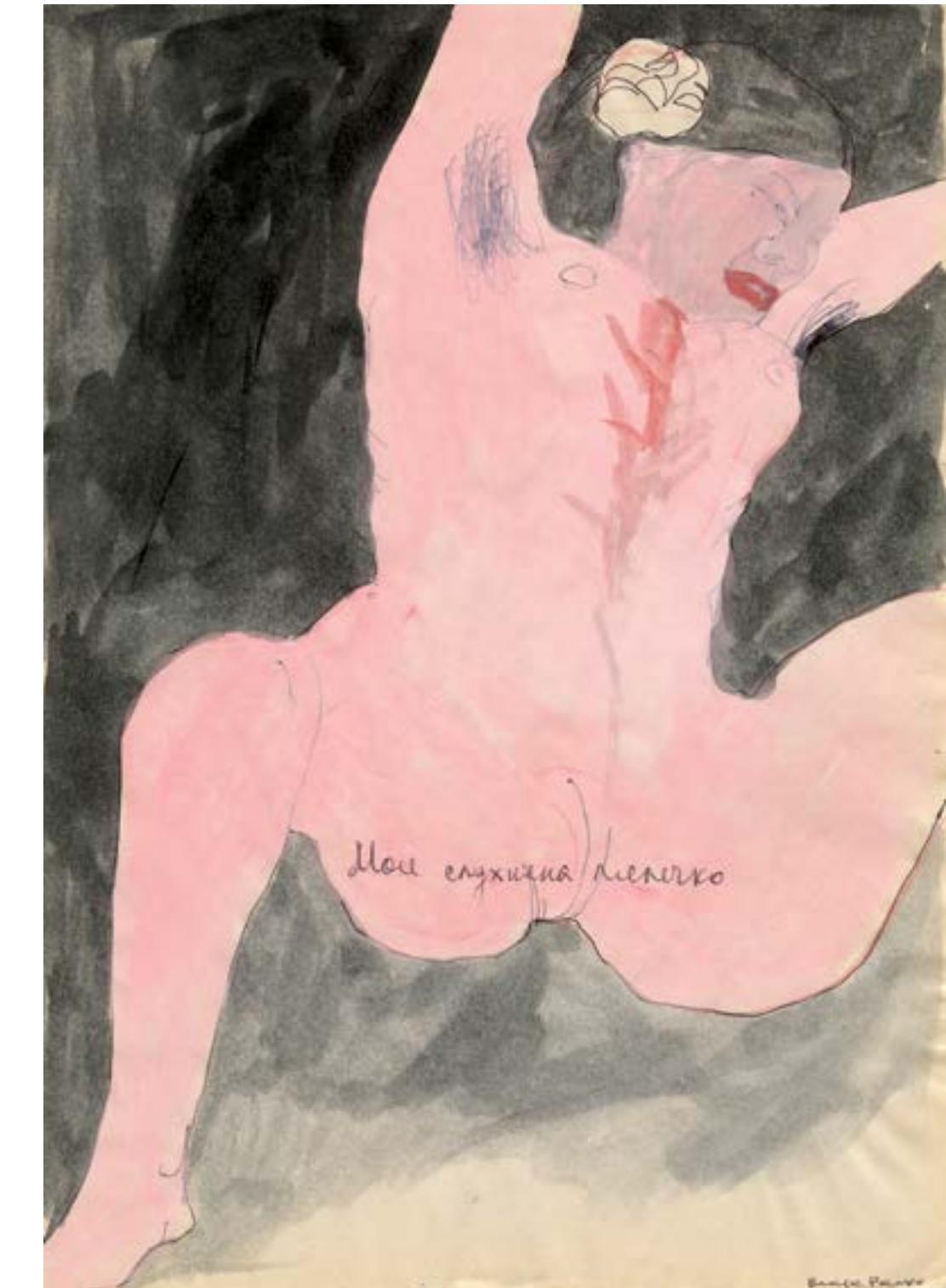
Із серії Китайський еротичний щоденник, 2002
29,7x21, акварель і кулькова ручка на папері
From the Chinese Erotic Diary series, 2002
29.7x21, watercolor and ballpoint pen on paper



Із серії Китайський еротичний щоденник, 2002
29,7x21, акварель і кулькова ручка на папері
From the Chinese Erotic Diary series, 2002
29.7x21, watercolor and ballpoint pen on paper



Із серії Китайський еротичний щоденник, 2002
29,7x21, акварель і кулькова ручка на папері
From the Chinese Erotic Diary series, 2002
29.7x21, watercolor and ballpoint pen on paper



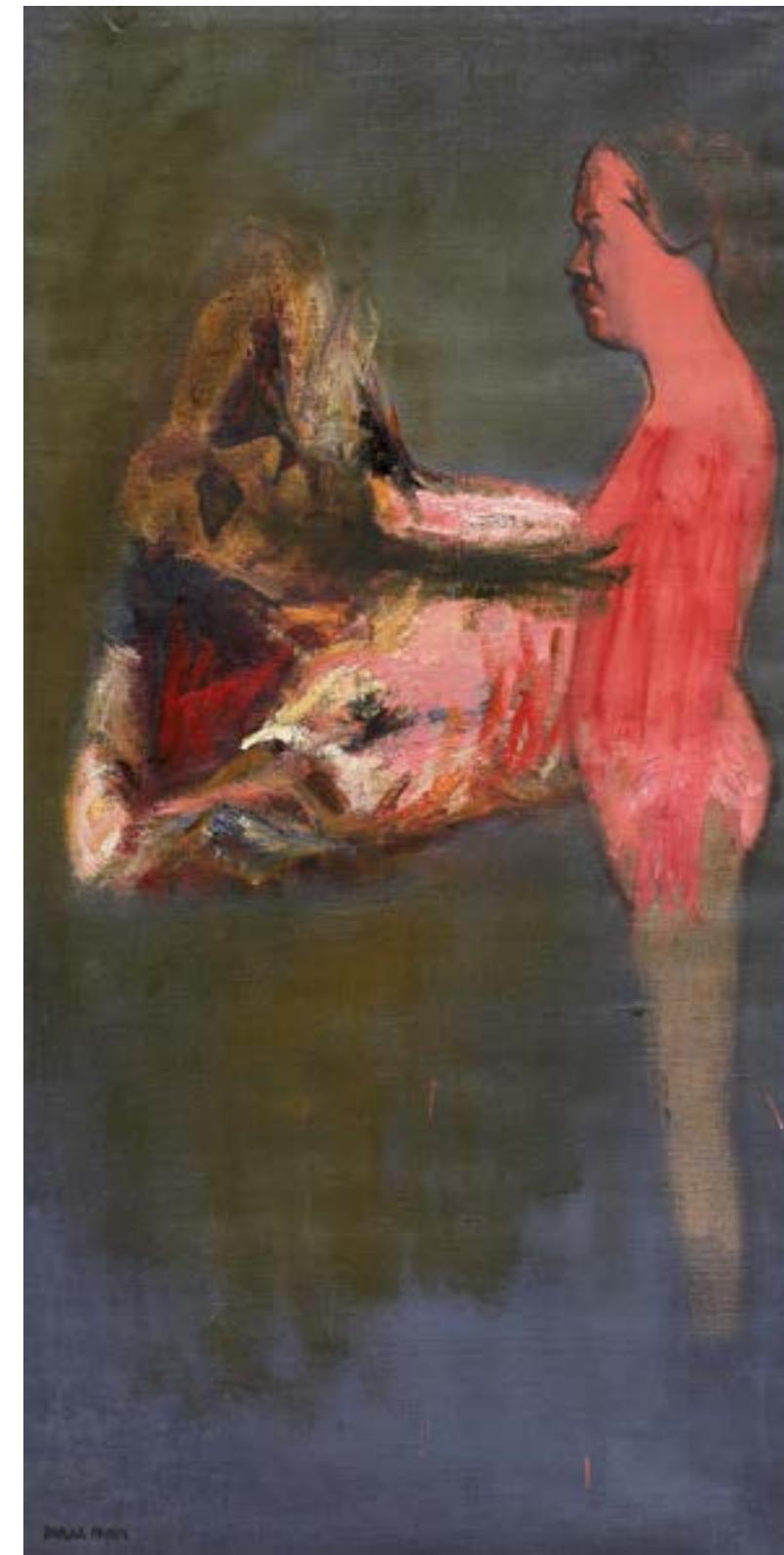
Із серії Китайський еротичний щоденник, 2002
29,7x21, акварель і кулькова ручка на папері
From the Chinese Erotic Diary series, 2002
29.7x21, watercolor and ballpoint pen on paper



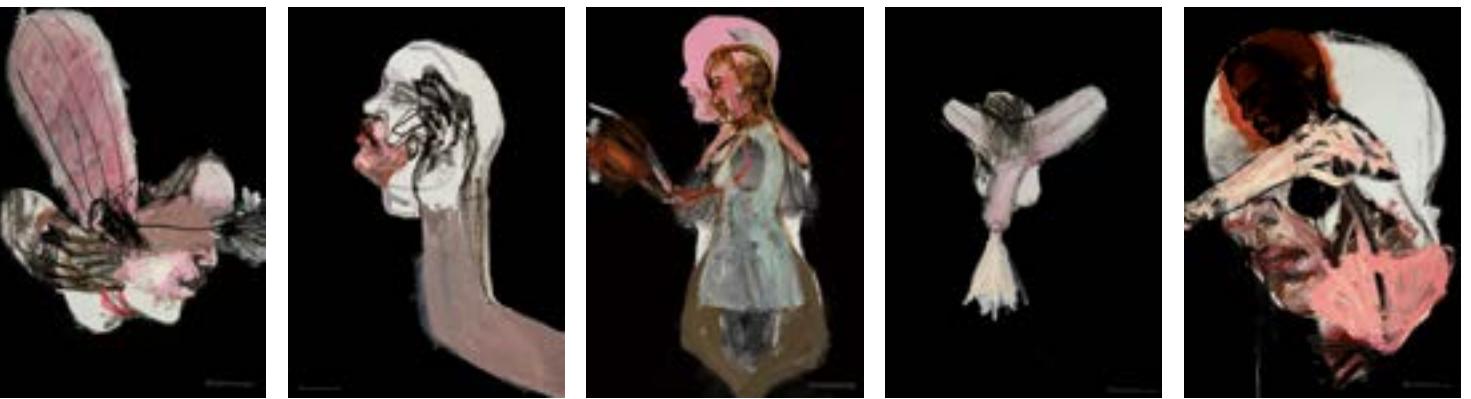
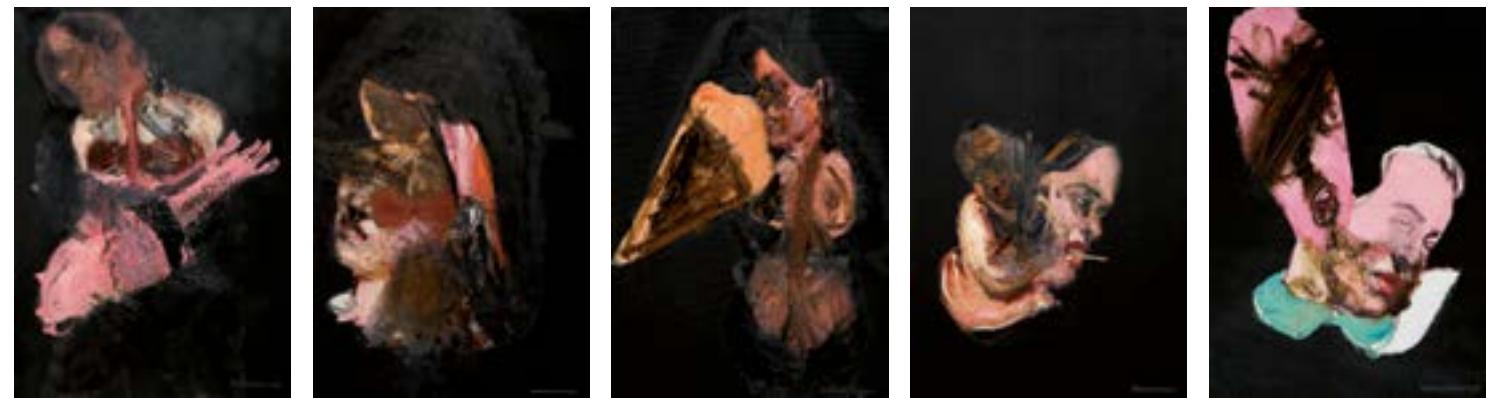
Із серії Шкільна цигейка, 2004–2007
29,7x21, акварель і кулькова ручка на папері
From the School Wool series, 2002–2007
29.7x21, watercolor and ballpoint pen on paper



Із серії Шкільна цигейка, 2002–2007
29,7x21, акварель і кулькова ручка на папері
From the School Wool series, 2002–2007
29.7x21, watercolor and ballpoint pen on paper



Поговори зі мною. Із серії Близнюки, 2006–2007
200x100, олія на полотні
Talk to Me. From the Twins series, 2006–2007
200x100, oil on canvas



Із серії Знаки, 2008
70x50, олія на полотні
From the Signs series, 2008
70x50, oil on canvas



Із серії Заздрість до реальності, 2008, 200x150, олія на полотні
From the Envy to Reality series, 2008, 200x150, oil on canvas





Із серії Київський щоденник, 2013–2016
29,7x21, акварель і кулькова ручка на папері
From the Kyiv Diary series, 2013–2016
29.7x21, watercolor and ballpoint pen on paper



Із серії Київський щоденник, 2013–2016
29,7x21, акварель і кулькова ручка на папері
From the Kyiv Diary series, 2013–2016
29.7x21, watercolor and ballpoint pen on paper

Панцир. Із серії Лінія розмежування, 2016
200x150, акрил і маркер на папері
The Armor of the Contact Line series, 2016
200x150, acrylic and marker on paper

Анатомія

Влада Ралко. Київ, 2015

(Написано для виставки «Худшкола», що відбувалася в Київському музеї російського мистецтва в 2016 році)

«Нема на світі віяння гарнішого, ніж м'язів бронза та шкіри свіжість». (В. Маяковський)

Анатомія (від грецького ἀνατέμνω – розсічення)



Мішень. Із серії Худшкола, 2015
200x100, олія на полотні
Target. From the Art School series, 2015
200x100, oil on canvas

Anatomy

Vlada Ralko, Kyiv, 2015

(Written for the Art School exhibition held at Kyiv museum of russian art in 2017)

«*There is no better clothes on earth than bronze of muscles and freshness of the skin.*» (V. Mayakovsky)

Anatomy (from the Greek ἀνατέμνω – to dissect)

Колись мені припала до душі історія, що її згадував Бодрійяр у «Символічному обміні та смерті». Там різник розповідав про свій ніж, лезо якого завжди вправно влучало до пустот між грудками суглобів. Таким чином різник розсікав тіло мертвої тварини з легкістю, та його ножа не треба було додатково гостріти, бо він не наражався на тверді кістки.

Щось подібне відбувалося під час вивчення пластичної анатомії в художній школі – нам було запропоновано «розв'язати» тіло і таким чином розутаємнити його, роздягти, немов святого Варфоломія.

Ціла людина, вкрита гладенькою шкірою, занадто схожа на бога, занадто знайома, занадто прекрасна, занадто недоторкана. Кістяк, а також червоні м'язи та блискучі внутрішні органи означають смерть, коли вони відкриті, тому сором'язливо ховаються під шкірою, наче під одягом. Однак усі ці скарби внутрішньої будови людського тіла у нашій школі були позбавлені геть усього, що натякало на таємницю. Ми лічили і запам'ятовували кістки та м'язи, чистенькі й охайні, бо збиралися складати з них загальний механізм із «полум'яним мотором» усередині. Наше вивчення пластичної анатомії було старанно відокремлене від реального життя, тож нас не лякали «нутрощі». Ми малювали будову людського тіла згідно з реалістичною нормою – нормальне не повинно лякати.

Одного дня я таємно взяла кістяк людської ноги додому, бо не встигала намалювати його у школі. Я везла його загорнутим у рулон паперу, на якому збиралася малювати. Несподівано потяг метро раптово загальмував, і те, що колись було людською ногою, випало з рулону на підлогу вагона. Люди, що стояли поруч, відсахнулися із жахом. Для мене ж цей фрагмент людського кістяка не видавався страшним – він був буденним об'єктом, нудною натурою.

Система викладання пластичної анатомії в академічній художній освіті, звичайно ж, уникає цього цілком природного потягу до втаємнення внутрішньої будови людини. Чорно-білі фотографії голих людей з посібника з анатомії Баммеса, за яким ми навчалися, були також якісь відсторонені та ніби позбавлені статі. У художній школі перед нами ще не почала розверзатися прірва між відкриванням таємних і страшних внутрішніх конструкцій, які керують життям і смертю, та буденним вивченням цих конструкцій за допомогою анатомічних моделей, на яких людина мала вигляд випатраного об'єкта, що не вартий жалю, немов теляча туша на ринку. Тоді людське тіло було для нас лише відстороненим об'єктом для вивчення, в якому складна конструкція з кісток і м'язів визначала винятково його прекрасні пластичні можливості. Для таємниці не лишилося місця ані на поверхні, ані всередині тіла.

Зараз, наново виконуючи своє завдання з пластичної анатомії, я намалювала сім анатомічних таблиць, але застосувала до зображень корегування відповідно до заплутаної та суперечливої сукупності власних і суспільних досвідів та знань про життя і смерть, сором, травму, хворобу, кохання, секс, війну. Академічне малювання, якому нас навчали, було навмисне позбавлене будь-якого впливу подібних досвідів. Анатомічно правильно намалюване тіло мало бути відокремлене від життя, бо була загроза, що життєві впливи можуть його трансформувати, викривити, спотворити або просто якось змінити. Тіло ж мало підпорядковуватися певним правилам, тобто бути правильним, взірцевим, бо ж це було божисте тіло радянської людини, успадковане від античного героя та героя доби Відродження. Ми вчилися малювати тіло, чиї пропорції та можливі їхні варіації були затверджені регламентом, худрадою. Таким чином цей регламент заважав відчути зв'язок між дисципліною, яку ми вивчали, і таємницею, до якої мали спроможність долучитися.

Отже, я намалювала героїв анатомічних таблиць, які вражені таємницями власної будови.

I was struck by the tale of a butcher, retold by Baudrillard in Symbolic Exchange and Death. The butcher said that he always hit the empty space between the knobs of a joint, dismembering dead bodies of animals with such ease that his knife, which wouldn't ever touch bones, never needed sharpening.

Human anatomy classes in art school offered a similar experience: we were asked to "unbind" a body, to demystify it, to lay it bare the way St. Bartholomew was.

Untouched, covered in smooth skin, a man is too close to God's image, too familiar, too beautiful, too pristine. When revealed, bones, red muscles and glistening organs spell death, and so they linger shyly, wrapped in skin the way we wrap ourselves in clothes. Yet our schools are eager to strip the treasures hidden in human bodies of the last shred of mystery. We counted and memorized all bones and muscles, clean and neat, before putting them back together into a machine powered by the ardent engine of the heart. Human anatomy for artists had little to do with the real life, so the "innards" didn't horrify us. We charted the body according to the realist notion of the norm, and the normal shouldn't be horrifying.

One day I smuggled the skeleton of a human leg out of the school to finish my drawing at home. I wrapped it in a sheet of paper that I planned to use for my draft. Suddenly, the subway train braked, and the bones that were once a human foot scattered on the floor of the cart. The people around me retreated in horror, yet these human bones didn't frighten me: it was a mundane object, a boring model.

Obviously, human anatomy as taught in art schools thwarts the perfectly natural human desire to read a mystery into our inner workings. Black and white photographs of naked men and women in The Artist's Guide to Human Anatomy by Bammes were also dispassionate, unsexed in a way. As students of an art school, we were not yet aware of the sundering abyss between the obscure and eerie inner structures that define life and death, and the mundane study of anatomical models that present disemboweled human bodies with detached disinterest, like a cut of veal in a market. We studied human bodies dispassionately; the complicated structure of bones and muscles offered nothing but stunning expressive possibilities. There was no place for mystery, either on the bodies' surface or in their depths.

Doing my anatomy homework from scratch now, I drew seven anatomical charts, correcting the images for the recondite and contradictory set of beliefs, both personal and shared, about life and death, shame, trauma, illness, love, sex, war. The academic style that we were taught was deliberately stripped of all traces of such experiences. An anatomically precise depiction of a body had to be detached, lest life transformed, changed, disfigured it or otherwise left a trace. A body had to conform to a set of rules, it had to be exemplary and perfect, it was the godly body of a Soviet man, inherited from the heroes of the Classical age or from Renaissance art. We learned to draw bodies whose proportions, in all their variations, were strictly sanctioned by the standing orders of an art council. These orders ensured that we wouldn't feel the ties between the subject that we were studying and the mystery to which we could be privy.

Hence, I drew the characters of anatomical charts, struck by the mystery of their anatomy.

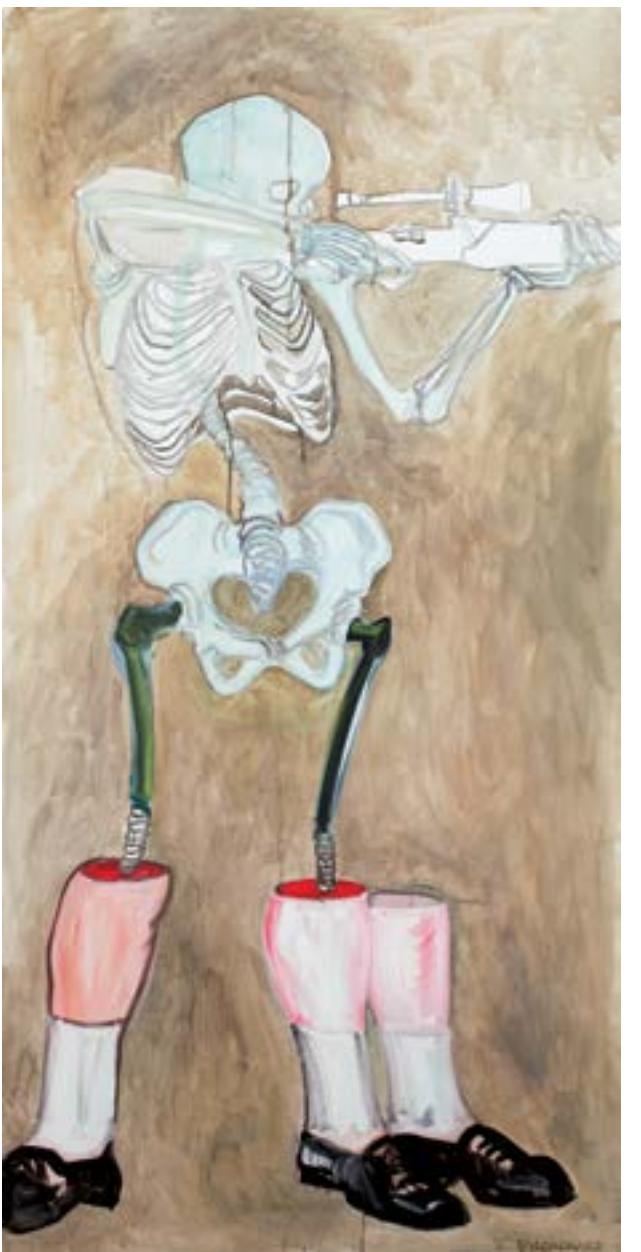


Дівчина, що сидить та Новини. Із серії Худшкола, 2015
200x100, акрил на полотні
Girl Sitting and News. From the Art School series, 2015
200x100, acrylic on canvas

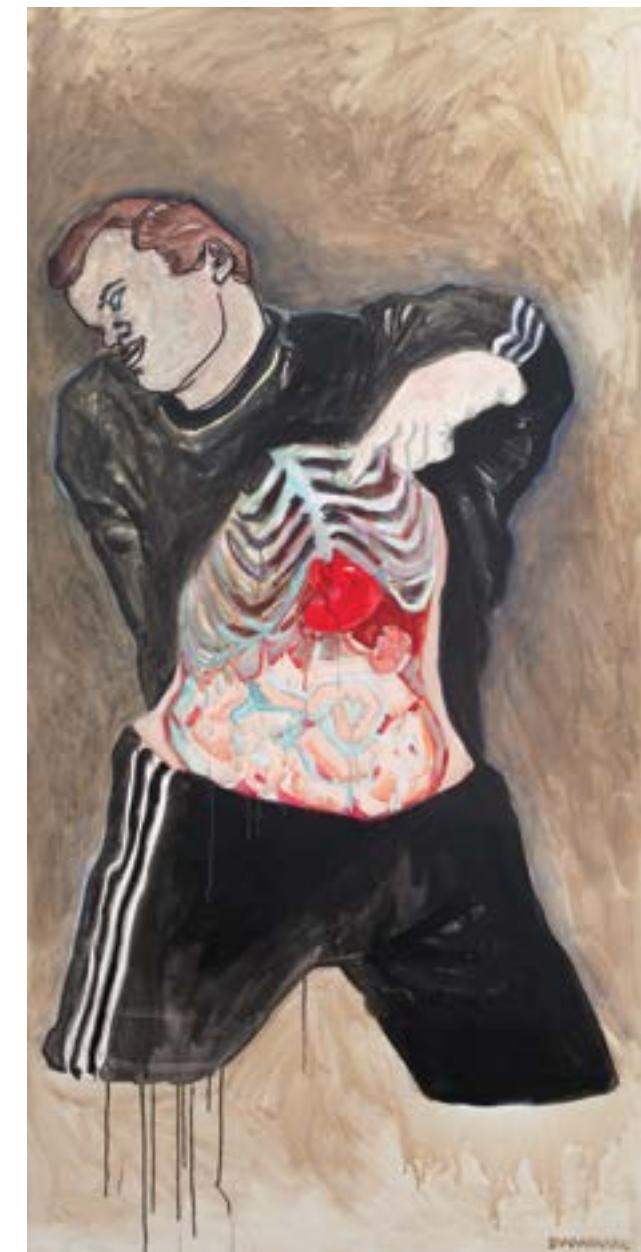


Адіас і Захист. Із серії Худшкола, 2015
200x100, акрил на полотні
Adidas and Protection. From the Art School series, 2015
200x100, acrylic on canvas





Стрілець. Із серії Худшкола, 2015
200x100, акрил на полотні
Sharpshooter. From the Art School series, 2015
200x100, acrylic on canvas



Хлопець. Із серії Худшкола, 2015
200x100, акрил на полотні
Young Man. From the Art School series, 2015
200x100, acrylic on canvas



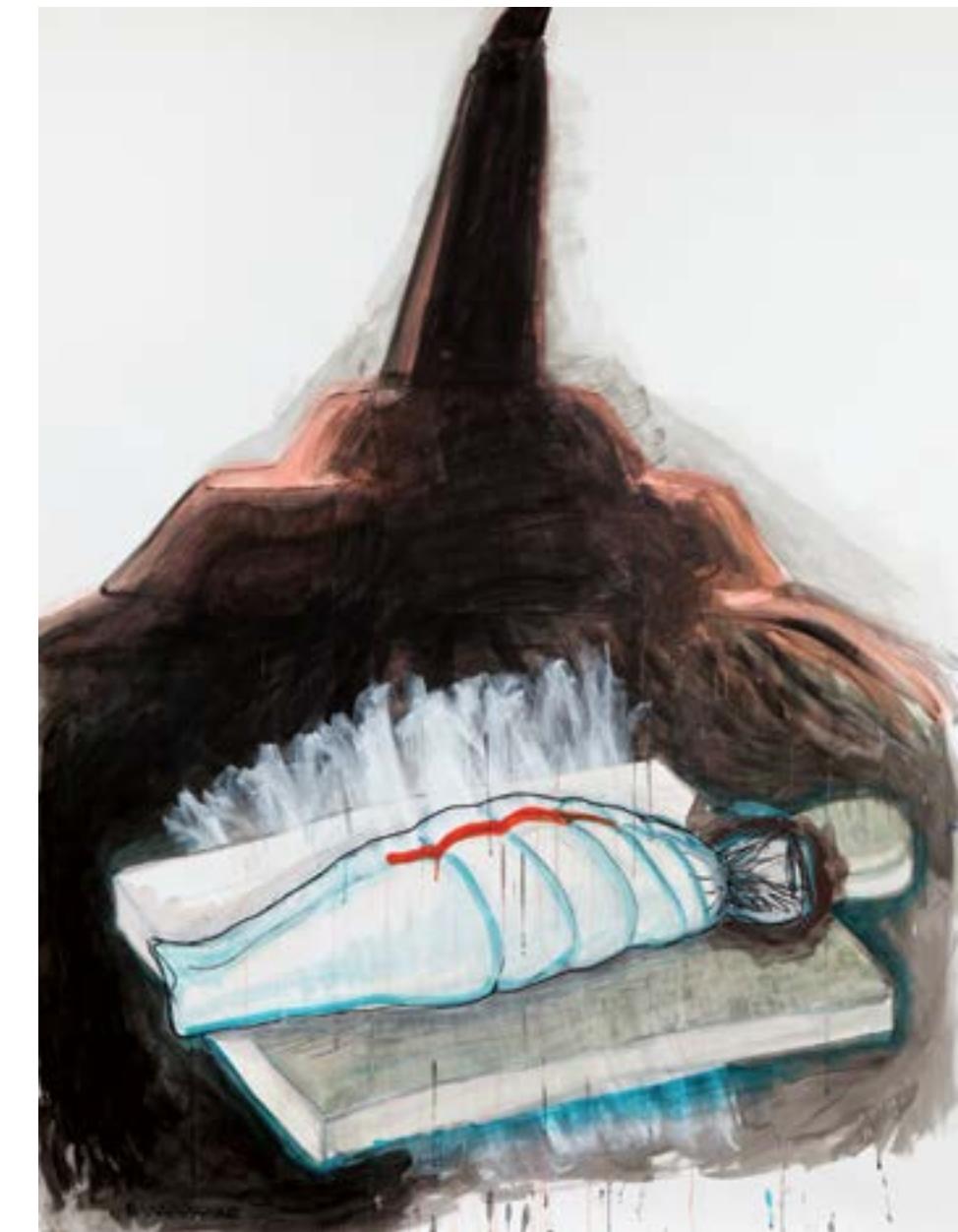
Туга за батьківщиною, 2015
180x600, акрил на полотні
Yearning for Motherland, 2015
180x600, acrylic on canvas



Дівчинка та смерть. Із серії Лінія розмежування, 2016
200x150, акрил на полотні
Girl and Death. From the Contact Line series, 2016
200x150, acrylic on canvas



Пара. Із серії Лінія розмежування, 2016
200x150, акрил і маркер на папері
Couple. From the Contact Line series, 2016
200x150, acrylic and marker on paper



Проект. Із серії *Лінія розмежування*, 2016
200x150, акрил і маркер на папері
Project. From the *Contact Line* series, 2016
200x150, acrylic and marker on paper

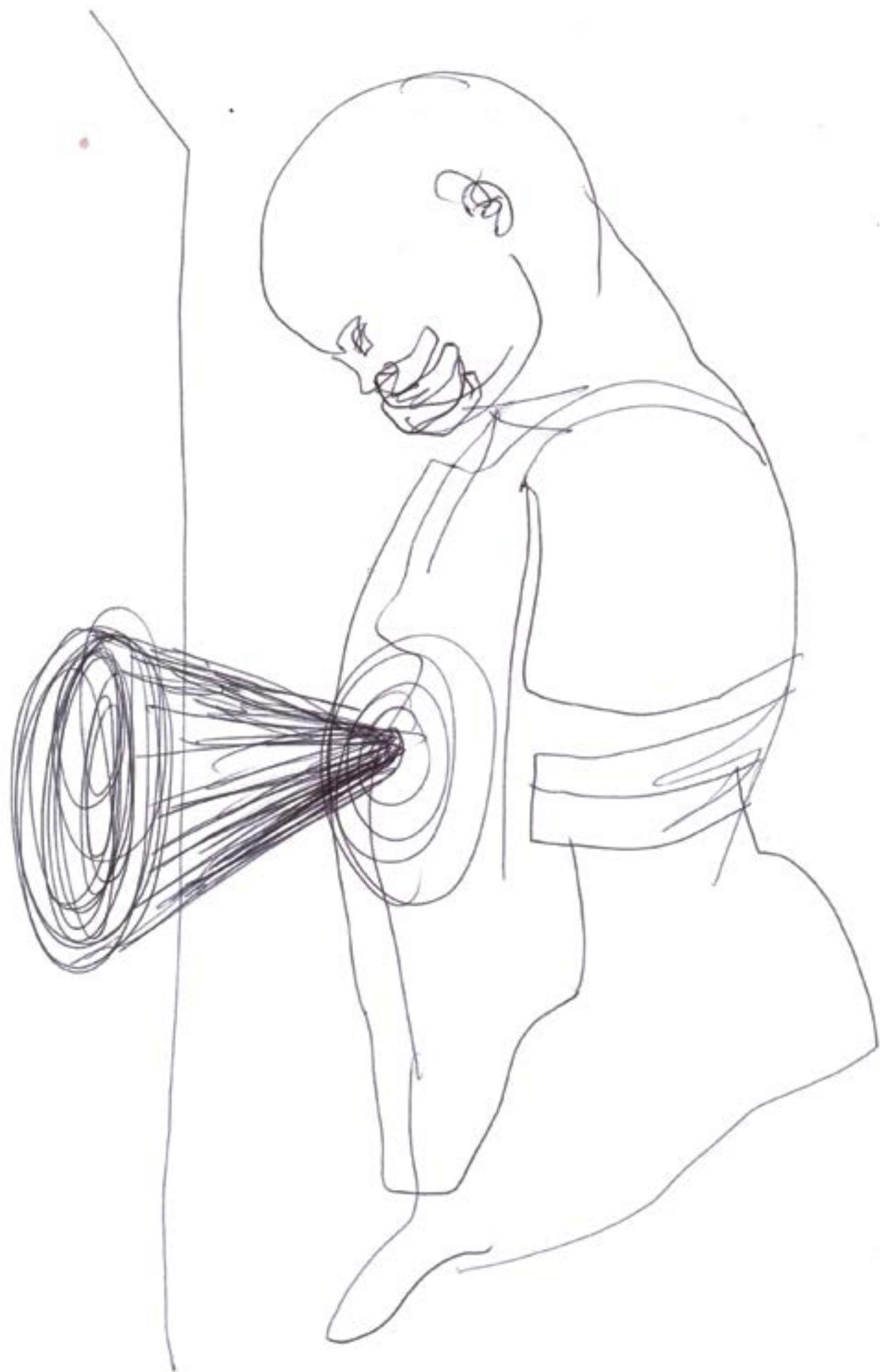
с. 50–59
р. 50–59

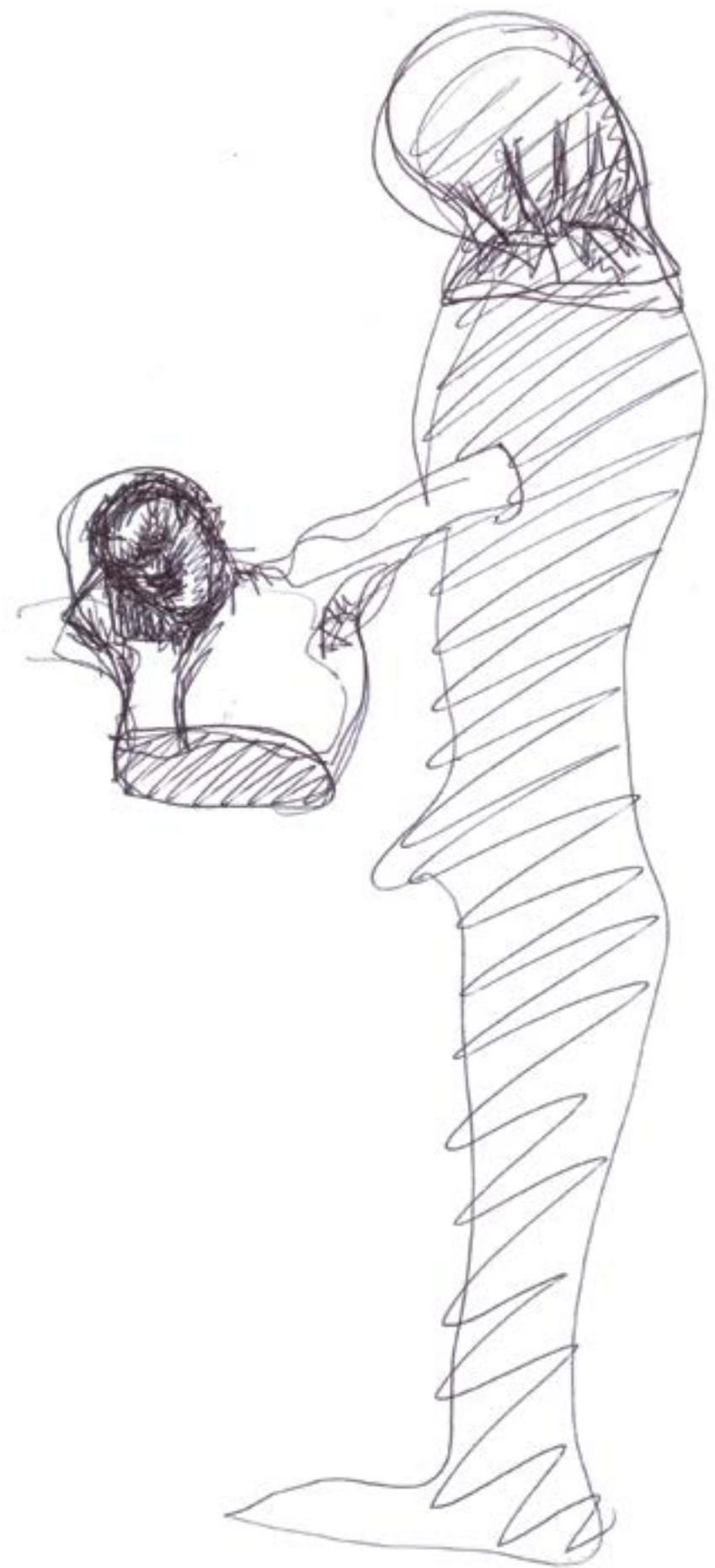
Малюнки, 2016–2017
29,7x21, туш, маркер і кулькова ручка на папері
Drawings, 2016–2017
29.7x21, ink, marker and ball point pen on paper



Щось. Із серії "Лінія розмежування", 2016
100x100, акрил на полотні
It. From the Contact Line series, 2016
100x100, acrylic on canvas

заручини ~~ЗАРУЧИНА~~











Небо. Ніч, 2013
200x150, олія на полотні
Sky. Night, 2013
200x150, oil on canvas





Серія База, Червоне Чорне, Канів, 2016
Base series, ChervoneChorne, Kaniv, 2016



Світлини з підготовчих матеріалів до серії Резерв
Preliminary materials photos for the Reserve series



Форма, База та Зупинка. Із серії База, 2016
100x100, акрил на полотні
Shape, Base and Stop. From the Base series, 2016
100x100, acrylic on canvas



Резерв (ідея)

Влада Ралко. Київ, травень – липень 2017

«Відео містить елементи жорстокості. Перед тим як показати, ми повинні його обробити». (З телевізійного випуску новин)

Останнім часом виникає відчуття, що загальна картина теперішнього буття розпадається через постійне приховування певних її фрагментів. Зі щоденного буття мовби вилучається все незручне або зліве, через що втрачається відчуття реальності сьогодення, яке починає зісковзувати у таке, що вже було. Реальний час ніби постійно гальмує. Особливості будови пам'яті, коли начебто збережене в архівах потрапляє до зон впливу певних особливих законів і починає існувати якось окремим, паралельним чином, досить очікувано передбачають перерозподіл, подрібнення, невідворотну деформацію під час перетворення реального на спогад. Коли архівоване пам'яттю виводиться з лінії активного часу, воно зазнає корозії, руйнується; але що робити, коли буття піддається редагуванню просто в режимі реального часу?

Під час війни, що триває вже четвертий рік, гібридна реальність утворює певні резервації, відокремлюючи людей, речі, території, події. Виникають заповідні зони, де ведеться, наче усі сні, коли суцільні спротив навколошнього середовища поглинає кожен рух іще на початку, унеможливлюючи активну дію («А що ми можемо вдіяти?»).

Заручник, або біженець, або взагалі кожен, хто з огляду на обставини опинився огороженою зонами процесів, утрачеє можливість впливати й на власну долю. Певні невизначені території чи моменти історії замовчено, немов викрадено з реальності. Певні речі постійно перетворюються на загрозливий руйнівний елемент, на небезпечного Зайового між уже організованими, затвердженими спільнотами та водночас на випробування і спокусу для кожної зі спільнот. Певні елементи, попри вилучення їх із гри, набувають вирішальної ролі. Бездіяльні, вони, саме завдяки вимушенню вилученню з багатьох основних процесів, стають надзвичайно впливовими. Ці елементи ніби ставлять будь-що постійне або звичне та непідсудне (через свою звичність) під питання.

Мені згадалася стара гра, коли гравці час від часу повинні бігти по колу навколо стільців та займати нарешті стільці, яких на один менше, ніж гравців – хтось один з учасників неодмінно лишається злівим. У Ханні Арендт є відповідне міркування щодо окремих людей або цілих спільнот, які вимушенню полішити місце свого проживання, тобто витіснені з власної домівки й через це приречені шукати нову: засадниче право людини вільно обирати місце для життя не забезпечується, бо геть усі території вже розподілені та зайняті, отже люди, для яких не вистачило одного разу місця, як того стільця у грі, опиняються виключеними не тільки із загальної системи соціальних відносин, а у певному сенсі зі складу людства взагалі. «Зайвий» вислизає з-під закону саме завдяки своєму статусові, він якимось особливим чином вивільняється, стає непідконтрольним.

Утворюється дещо подібне до заборонених зон для всього того, що вважається неприпустимим щодо «норми». Заручники та біженці неприпустимі через свою незручність: вони усім заважають. Війна неприпустима, бо псує настрій. Біженці неприпустимі, бо чужі. Тіло неприпустиме, бо зазвичай не

Reserve (idea)

Vlada Ralko, May-July 2017, Kyiv

«The following video contains violence.
We need to process it prior to broadcast.»
(from a TV news segment)

відповідає стандартам. Ненормальне також неприпустиме, бо паплюжить традицію, яка, своєю чергою, обстоює сталість. Живе неприпустиме, бо непередбачуване. Політичне неприпустиме, бо зазіхає на приватне.

Розмірковуючи про заповідне, або заборонене до взаємодії зі звичним світом (що насправді означає одне й те саме), не можна уникнути мови про втасманичене. «де ми будемо ночувати?» – це запитання зі старовинної української колискової спрямоване в майбутнє, якого ніхто не може передбачити. Можна розглянути це запитання про нічівлю, а саме про притулок, як запитування про те, що є своїм, і про те, яким це «свое» буде у майбутньому. Як ми відізнаємо майбутній притулок як свій?

Знову ж таки, пригадуючи Ханну Арендт, доречно спинитися на її тезі-означенні істинного, або «свого», як такого, що за будь-яких обставин лишається з тобою завжди. Бо ж істинне-свое часто заперечує так звану норму. Норма як запорука впорядкованості та сталості вже за визначенням відкидає усе, що є інакшим. Хіба чуже не видається чужим лише через невідповідність «нормі»? Хіба той цікавий надмірний чинник (Зайвий або той, «кому не вистачило стільця») миттєво не заперечує будь-яку похапцем побудовану систему просто фактам власного існування?

Мабуть, варто спробувати виявити ці маркери інакшості, щоб отримати ключ для прочитання загальної картини того, що відбувається зараз. Знову ж таки згадалися картинки-тести з дитинства, де потрібно було знайти зайвий предмет, елемент, який нібито шкодить цілісності малюнка. Мене завжди цікавили речі, що загрожують мертвій трясівчині; правила, які «псують картину» й через це підлягають цензуру; окрім анархічні елементи, що заважають запланованому перебігу подій, ба більше – є умовою будь-якої події взагалі.

У серії робіт 2016 року «База» я вже виокремила для себе певні об'єкти, які, на мою думку, свідчили про особливий стан пострадянського урбаністичного простору, коли певні занедбані об'єкти-фрагменти радянського міського середовища непомітно «переповзають» та обляштовуються поміж сучасних речей. Такі об'єкти часто навіть свідомо або несвідомо відтворюються (часом відтворюються в усій своїй непотрібності й лише ритуальні потузі) та впливають на простір навколо вже самим фактом свого існування «поза зоною». Занедбана місцевість біля майстерні у Каневі, куди я повертаюся працювати четвертий рік поспіль, сповнена таких об'єктів-знаків: особливої форми автобусні зупинки, порожні постаменти, залишені будівлі тощо.

Цього разу мені хотілося б зібрати докупи те, що ніби «випадає» через недоречність або підлягає сторонньому редагуванню саме через цю свою невідповідність обраній системі. Руйнівний потенціал таких «зайвих» речей загрожує вже самому здоровому глузду, бо здоровий глузд навмисне нормує, виснажує реальність, аби вона через власну надмірність не полилася через край.

Lately, I've been plagued by the feeling that the overall panorama of contemporary life crumbles because some fragments of it are always being concealed from us. Inconvenient or superfluous elements are excised from our quotidian existence, making the present-day reality split and slip into repetitions. Real time seems to run late. The specificity of memory structures predictably presupposes that the real will be reevaluated, pulverized and inevitably deformed in the course of its transformation into memories as phenomena ostensibly preserved in the archives fall under the clout of specific laws and are pushed into a separate, parallel course. Once the things archived by memory are expunged from the active flow of time, they get corroded and fall into ruin; but what are we to do when existence is being edited in real time?

With the war in its fourth year, our hybrid reality seems to create reservations in order to contain certain people, things, territories and events. There are somnolent preserves where the environment's total resistance consumes each movement before it happens, rendering active actions impossible. ("What can we do?")

A hostage, a refugee or any person barred from participation in active processes cannot decide his or her own fate. Some undefined territories or moments in history are suppressed, as if purloined from reality. Some things are continuously transformed into menacing destructive elements, the dangerous Odd Ones Out between the organized, well-defined communities, a test and a temptation for each community. Despite being eliminated from the game, some elements acquire crucial roles. Inactive and forcibly removed from many foundational processes, they become staggeringly important. These elements seem to question all that was constant, familiar or faultless (in its familiarity).

This reminds me of the game of musical chairs, where the number of chairs is one fewer than the number of players, meaning that once the music stops and everyone takes their seats, one player is left out. Hannah Arendt had similar reflections on persons or entire communities that were forced to leave their residences, displaced from their homes and doomed to search for a new one: the basic human right to choose a place of residence freely is not guaranteed because all territories are already claimed and occupied. Therefore, those left without a place, like a player left without a chair, are expunged not only from the general system of social relations, but, in a sense, from humankind as such. "The Odd Ones Out" slip beyond the boundaries of laws due to their special status, which, in a way, sets them free and ungoverned.

This creates a sort of prohibited zone for everything that is deemed indecent as regards the "norm." Hostages and refugees are indecent because they are inconvenient, a complication everyone could do without. War is indecent because it is upsetting. Refugees are indecent because they are alien. Bodies are indecent because they tend to not fit the standards. Departures from the norm are also indecent because they spit at the tradition that enshrines continuity. The living are indecent

because they are unpredictable. The political is indecent because it lays claim to the private, etc.

In reflecting on these reserves or lands prohibited from interacting with the familiar world (in reality, these are one and the same), you cannot avoid the hermetic. The question from the ancient Ukrainian lullaby, Where will we stay the night?, is oriented towards the future nobody can predict. It can be read as a question about lodgings for the time and about shelter, as well as a question about what is ours, and about the future shape this "ours" might take. How would we recognize our future shelter?

Returning to Hannah Arendt yet again, let us pause at her definition of authenticity or what's "yours" as the thing that stays with you, no matter the circumstances. After all, authentic selfhood often subverts the so-called "norm." Norms as a guarantee of ordered and stable existence reject difference by their very definition. Doesn't alien seem alien only insofar as it does not match the "norm"? Doesn't the curious superfluous element (the Odd One Out, the one "left without a chair") instantly undermine any hasty generalization with the very fact of its existence?

We should probably try to establish the criteria of otherness in order to obtain the key to interpretation of the general picture of the present goings-on. Again, I am reminded of children's tests asking to find an odd element that seemingly undermines the cohesiveness of the picture. I was always fascinated by things that threatened the deathly quagmire of rules, things that "spoiled the picture" and got censored out. I've been interested in discrete anarchic elements that obstructed the predefined course of events and, moreover, became a precondition for any event as such.

In my 2016 series The Base, I started to single out objects that, in my opinion, were symptomatic of the post-Soviet urban space: neglected fragments of Soviet urban spaces, unnoticed, "slunk back" and found space among more modern sites. These objects are even recreated, wittingly or unwittingly, often in all their needless and purely ritualistic might, influencing surrounding spaces by the very fact of their existence "beyond the zone." Desolate areas around the Kaniv studio where I've been working, on and off, for four years now are filled with these objects/signs: recognizable bus stops, empty pedestals, abandoned buildings, etc.

This time, I would like to collect things that seem to "stick out" or be expunged because of their incongruity or unfitness to the chosen system. The destructive potential of these "oddities" threatens common sense, because common sense intentionally normalizes and depletes reality so that it won't overflow in its superfluity.

Мама. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Mom. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas



Фігура. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Figure. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas



Фігура з чорною головою. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Figure with a Black Head. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas

с. 72
р. 72

Два світла та шпарина. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Two Lights and a Crack. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas

с. 73
р. 73

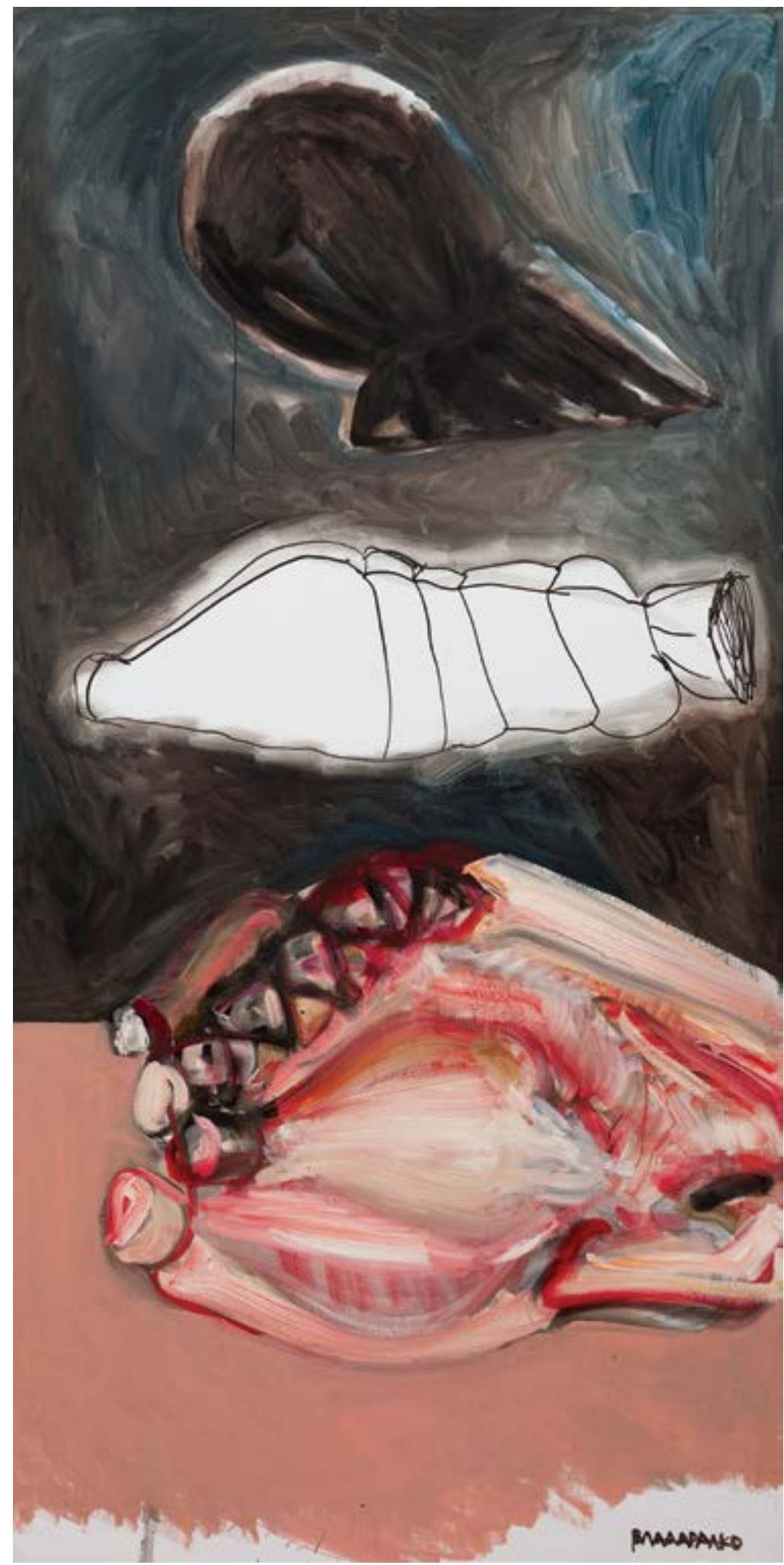
Тіло. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Body. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas





72



73

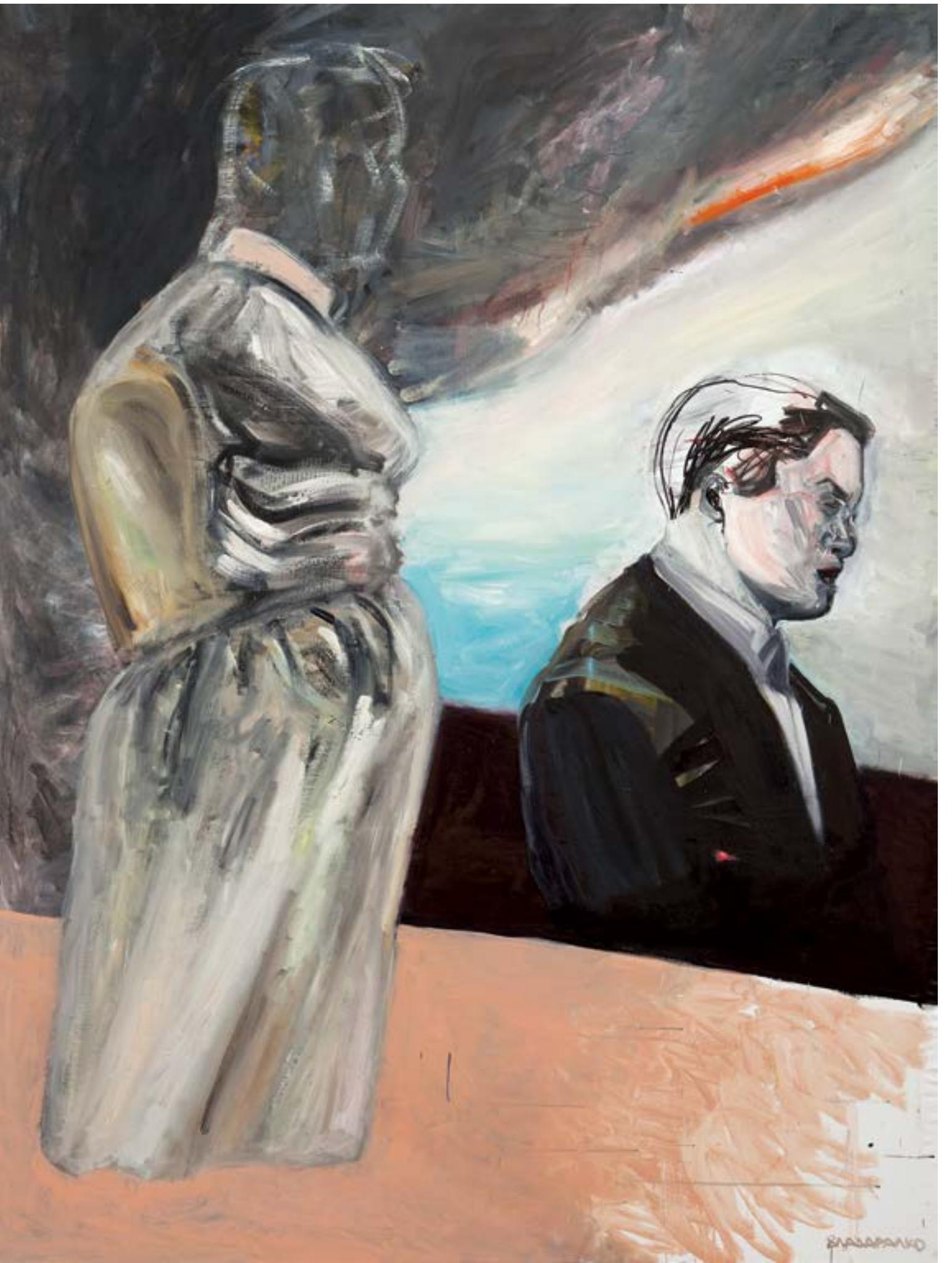
Корпус. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Corpus. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas



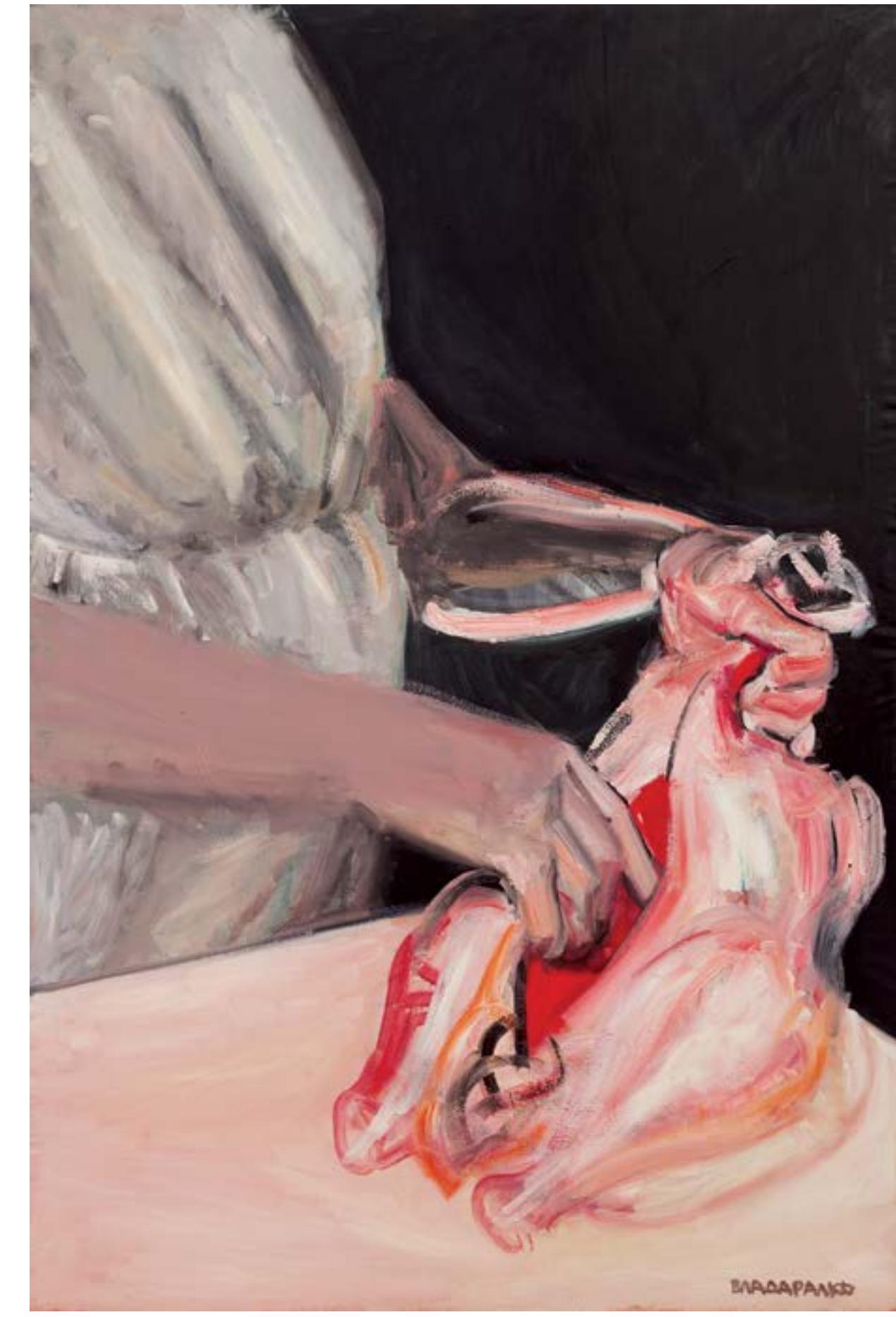
Дві фігури. Із серії Резерв, 2017
200x150, олія на полотні

Two Figures. From the Reserve series, 2017
200x150, oil on canvas





У воді. Із серії Резерв, 2017
160x100, олія на полотні
In the Water. From the Reserve series, 2017
160x100, oil on canvas



Приготування. Із серії Резерв, 2017
150x100, олія на полотні
Preparation. From the Reserve series, 2017
150x100, oil on canvas



Резерв (після того, як роботу над серією завершено)

Влада Ралко, серпень – вересень 2017, Канів – Київ

Паралельна буденність на тлі війни висунула в героя такого собі колективного заручника або людину, яку здійснюють обставини ззовні. Цей герой – наче лялька, наче сюрреалістичне тіло без органів, яке за буквального прочитання повинно мати вигляд, мабуть, корпуса ляльки. Деперсоналізоване, анонімне тіло людини-ляльки, без власного відізваного обличчя, відкидає свої органи (спроможності до дії), навіть не скориставшись ними, та перетворюється на Зайвого, на Заручника з доброї волі. Відбувається мовби вилучення з системи життя, але чиниться воно неначе без попереднього життя, ще «до» життя. І якщо у Стуса фраза «...як довго доля нас не вродить» схожа на крик, то у цьому разі тіло абсолютно добровільно лишається на стадії зародка, з власної волі перебуває (ї доживає!) у такому собі «резерві», звідки ніколи не виходить у відкриту гру. Воно не суб'єкт і навіть не звабливий бодріярський об'єкт; воно – це дещо, що перебуває у стані перманентного проекту.

Питання «А що від нас залежить?» виводить ляльку-людину, стомлену ще до справжньої втоми та налякану ще до справжнього страху, поза межі будь-яких відносин. Замість спокусливого «джерела можливостей» маємо резерв можливостей, заповідну застиглу зону з незмінними правилами, де її мешканці, рухаючись обережно, мов у мильній бульбашці, виконують власні обов'язки, ходять на роботу, їдять, сплять.

Я обирала фігури та речі, що здавалися невидимими саме через свою буденність. Ніхто на них не звертає уваги, звичний вигляд наче вилучив їх з обігу життя. Найважливішою у серії вийшла фігура робітника, який рухається у певному напівсонному ритмі, не зважаючи ні на погоду, ні на час. Своєю невідворотною монотонною діяльністю він чимось схожий на Смерть. Ще мені припали до душі постаті замотаних у хустки жінок, які йшли порожніми вулицями на Спаса до церкви – зовні вони нагадували ляльок, скерованих відповідно до певних інструкцій. Працюючи у канівській майстерні, я спостерігала за тим, що відбувається навколо. Здавалося, кожна людина або об'єкт існує самі по собі. Жодних зв'язків. Навіть їхні тіні сприймалися як щось окреме. Ефект ізольованості кожного з елементів від усього іншого посилювався сильною спекою, що стояла тоді у Каневі. Усе бачилося мені настільки порожнім, що люди та предмети ризикували бути впользованими цією порожнечею. Навіть моя власна присутність там скидалася на дивну ілюзію.

Reserve (after work on the series was complete)

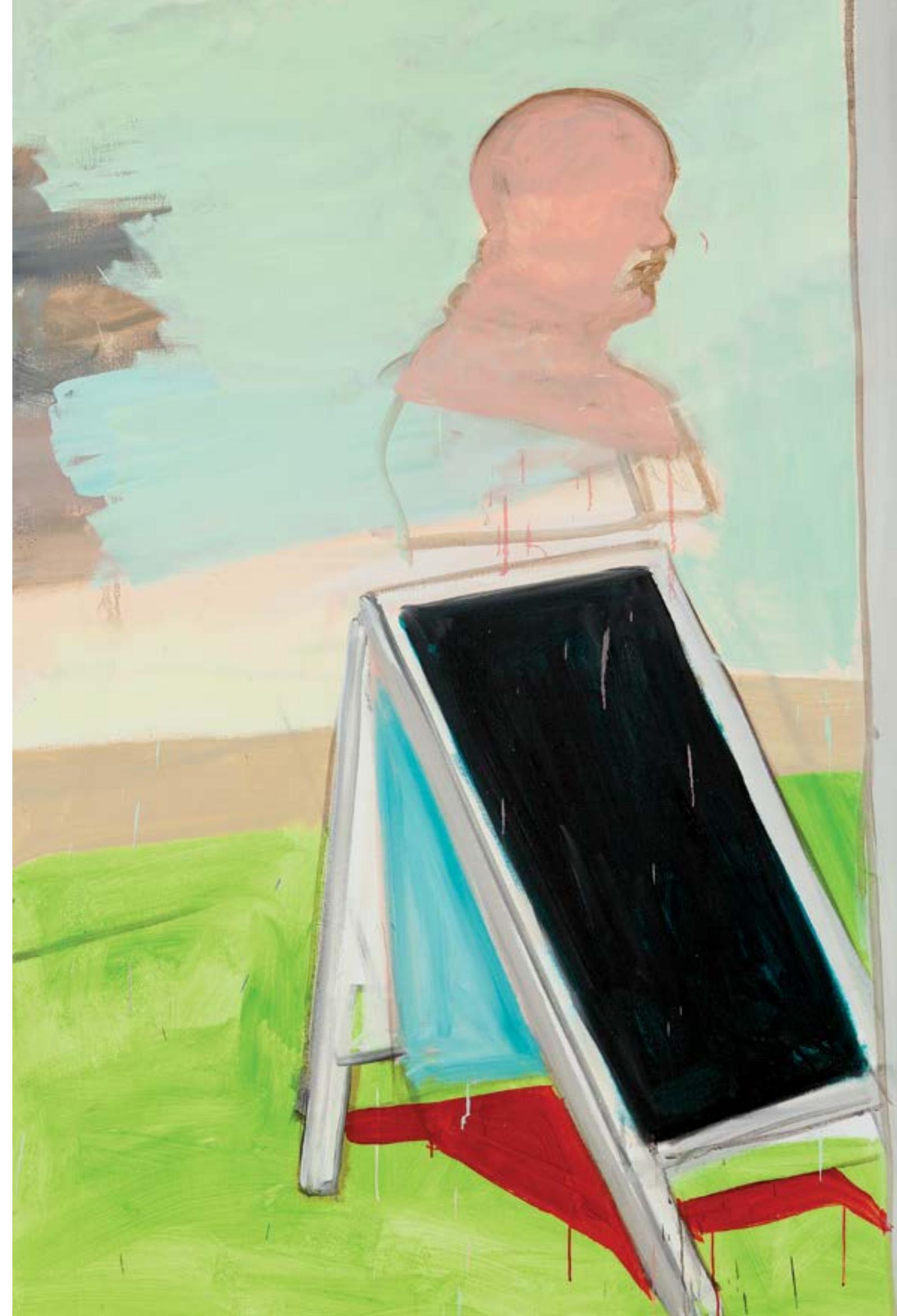
Vlada Ralko. August-September 2017, Kaniv-Kyiv

The parallel wartime quotidian life has made a collective hostage or a person controlled by external circumstances the hero of the time. This hero resembles a doll, a surreal body without organs; interpreted literally, it must indeed look like one. This depersonalized, anonymous body of a human doll without a recognizable face rejects its organs (power to act) without using them, and becomes the Odd One Out, the Goodwill Hostage. It is excluded from life systems as if it had no earlier life, "before" life has a chance to occur. In the poem of Vasyl Stus, the phrase "destiny is in no haste to beget us" sounds like a cry, but in this case the body voluntarily lingers at the fetal stage, choosing to stay (and live out its life!) "in reserve," without joining the open game. It is neither a subject nor a seductive Baudrillardian object; it is a thing that remains a permanent potentiality.

The question "What can we do?" places this human doll, tired before real exertion and scared before real fear, beyond any relationships. Instead of the seductive "source of opportunities," all we get is a reserve of opportunities, a frozen preserve with ossified rules. Its inhabitants move, do their part, go to work, eat and sleep carefully, as if treading on eggshells.

I chose figures and things made invisible by their familiarity. Nobody notices them, their familiar visage has exempted them from the flow of life. The series' key figure is a worker moving in a somnolent rhythm with no regard for weather or time. His inexorable monotonous progression reminded me of Death. I was also struck by shawl-swaddled women shambling through empty streets to a church on Savior of the Apple Feast Day: they looked like puppets guided by a set of instructions. While working at the Kaniv studio, I observed what was happening around me. All persons and objects seemed to exist on their own, with no external ties. Even the shadows they cast seemed separated from them. This effect of fully isolated elements was further underscored by scorching heat that did not relent as we worked on our canvases in Kaniv. Everything was so empty that persons and objects ran the risk of being hunted down by the emptiness. Even my own presence seemed strangely illusory.

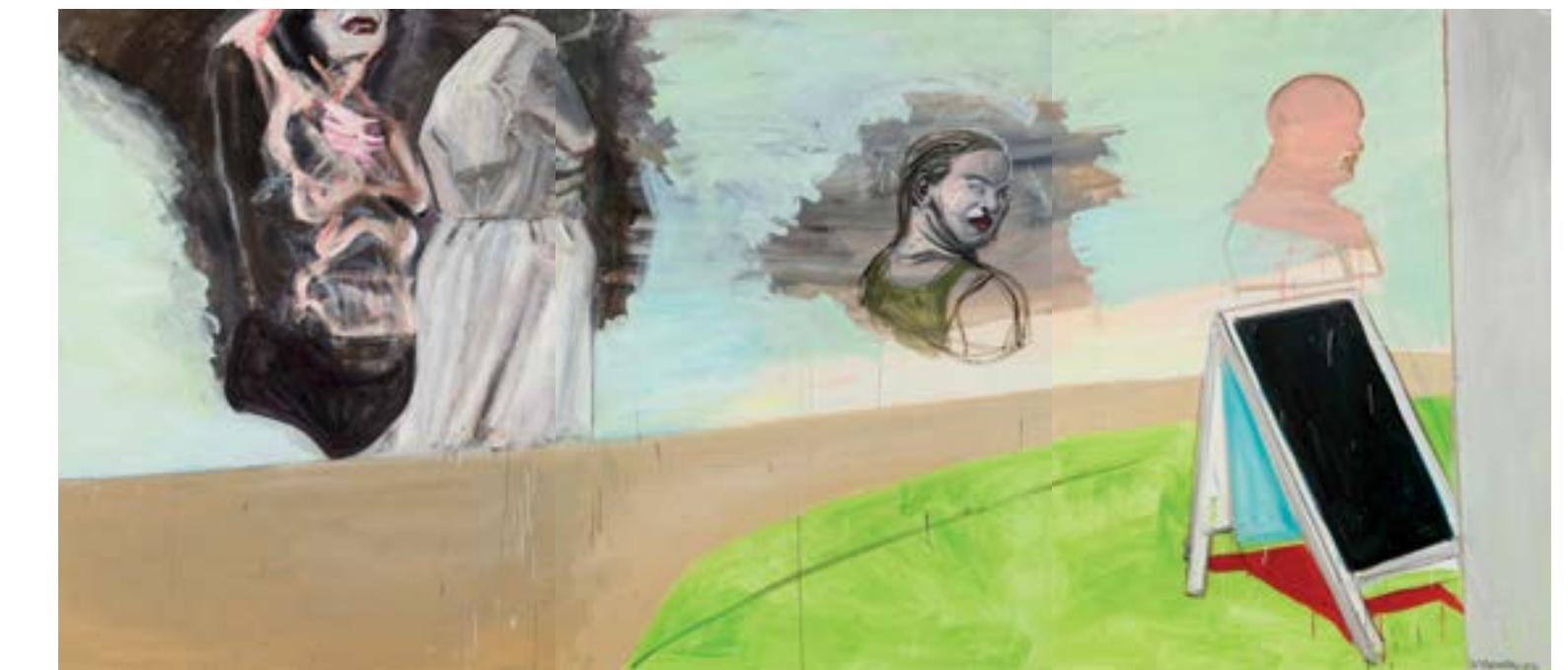




фрагмент
fragment

Екстаза зникнення. Із серії Резерв, 2017
200x450, олія на полотні

Ecstasy of Disappearance. From the Reserve series, 2017
200x450, oil on canvas



Екстаза зникнення. Із серії Резерв, 2017
200x450, олія на полотні

Ecstasy of Disappearance. From the Reserve series, 2017
200x450, oil on canvas





Я пам'ятаю це місце. Із серії Резерв, 2017
200x450, олія на полотні

I Remember the Place. From the Reserve series, 2017
200x450, oil on canvas



Екстаза відсутності. Із серії Резерв, 2017
200x400, олія на полотні

Ecstasy of Absence. From the Reserve series, 2017
200x400, oil on canvas

фрагмент
fragment

Екстаза відсутності. Із серії Резерв, 2017
200x400, олія на полотні

Ecstasy of Absence. From the Reserve series, 2017
200x400, oil on canvas





Екстаза бездіяльності, або Хтось там є. Із серії Резерв, 2017
200x300, олія на полотні

Ecstasy of Lethargy, or Who's There. From the Reserve series, 2017
200x300, oil on canvas

Автопортрет із місячним робітником. Із серії Резерв, 2017
200x150, олія на полотні

Self-Portrait with a Moon Worker. From the Reserve series, 2017
200x150, oil on canvas





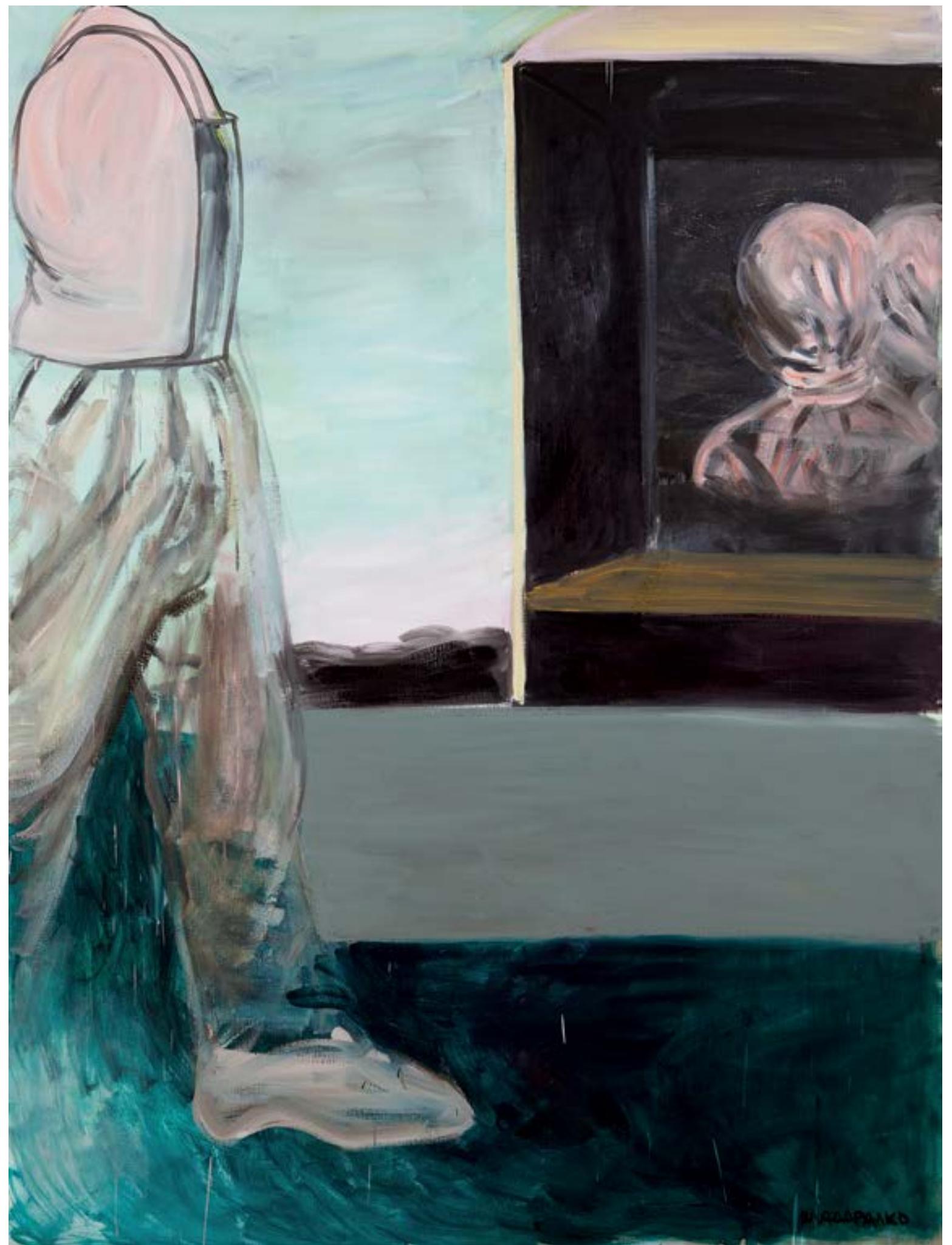
фрагмент
fragment

Автопортрет із місячним робітником. Із серії Резерв, 2017
200x150, олія на полотні

Self-Portrait with a Moon Worker. From the Reserve series, 2017
200x150, oil on canvas

Спас. Із серії Резерв, 2017
200x150, олія на полотні

Savior. From the Reserve series, 2017
200x150, oil on canvas



Зона комфорту. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Comfort Zone. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas





Зона комфорту, майстерня, Канів, 2017

Comfort Zone, studio, Kaniiv, 2017

БЛАДАРІКС

Лялька. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Doll. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas

с. 108
р. 108

Нічний робітник крокує повз. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Night Worker Walking Past. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas

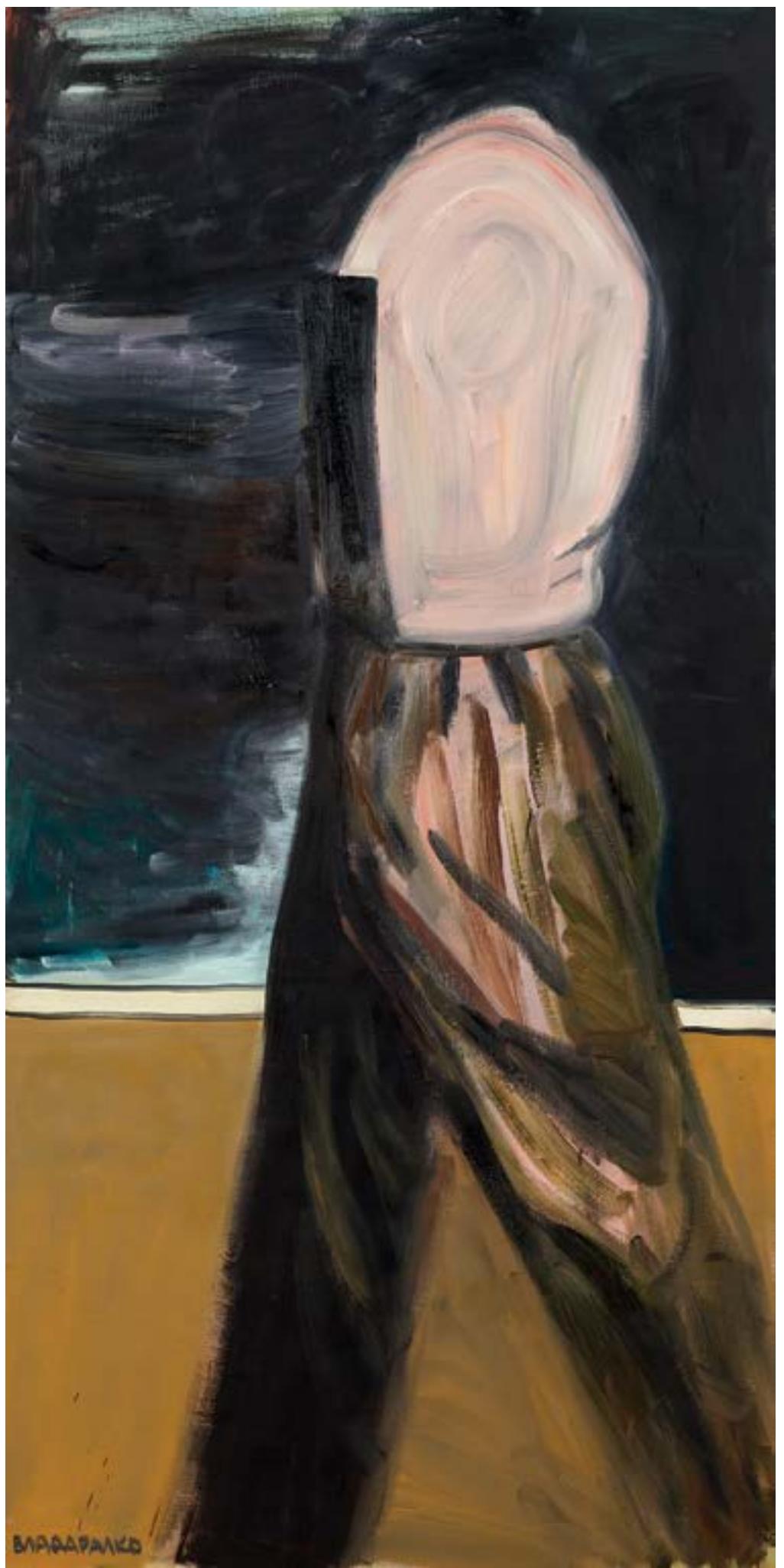
с. 109
р. 109

Невідомий. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Anonymous. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas



ВЛАДІСЛАВ ДАЛКО



108



109

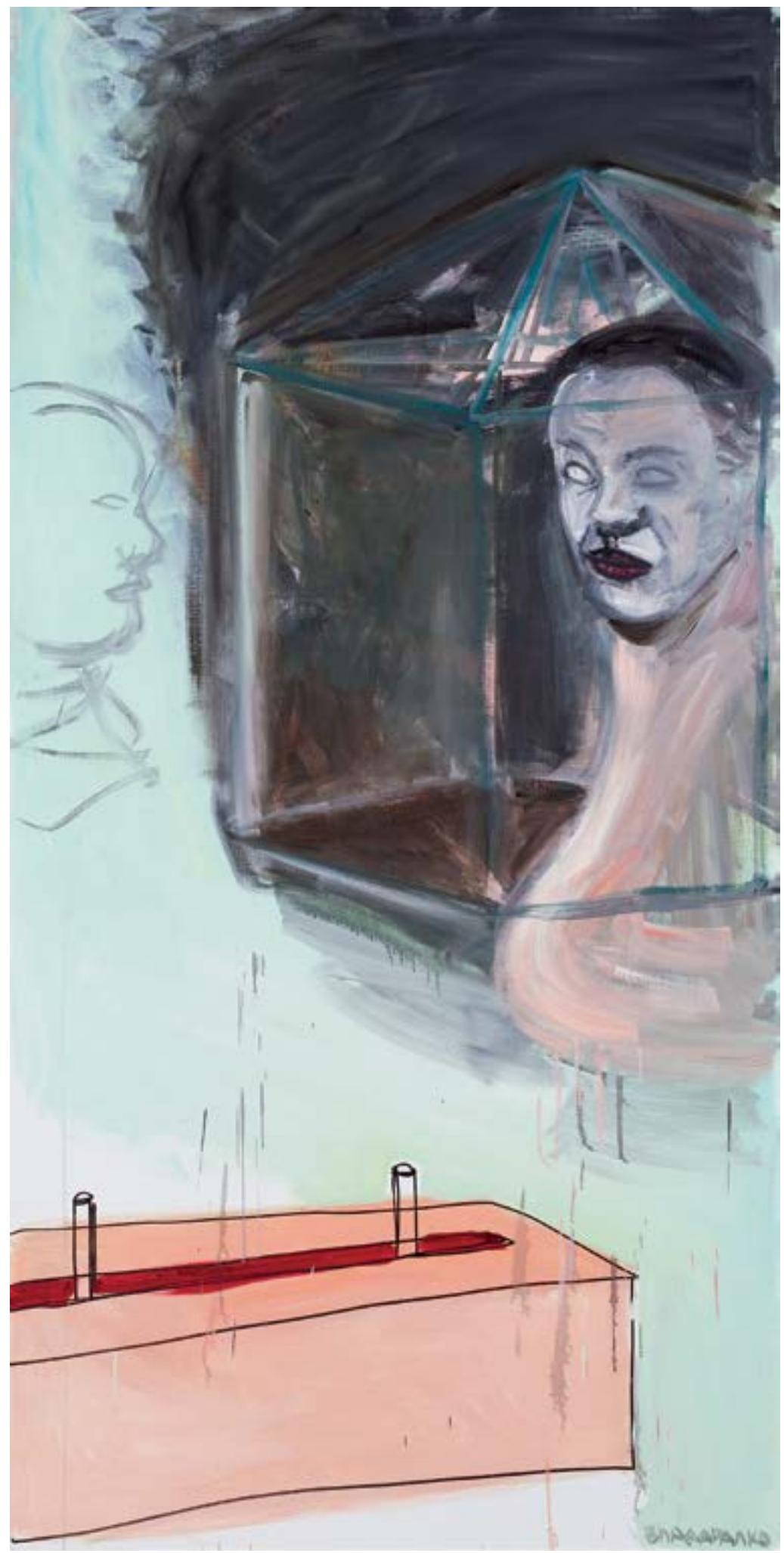
Невідомий робітник. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Anonymous Worker. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas



Щось непотрібне. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Something Superfluous. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas



Урочистість. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Gravity. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas



Кудись несе. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Carrying Somewhere. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas





Троє. Із серії Резерв, 2017
200x100, олія на полотні

Three. From the Reserve series, 2017
200x100, oil on canvas





Серія Переоблік
Бірючий, 2017
Inventory series
Biryuchiy, 2017

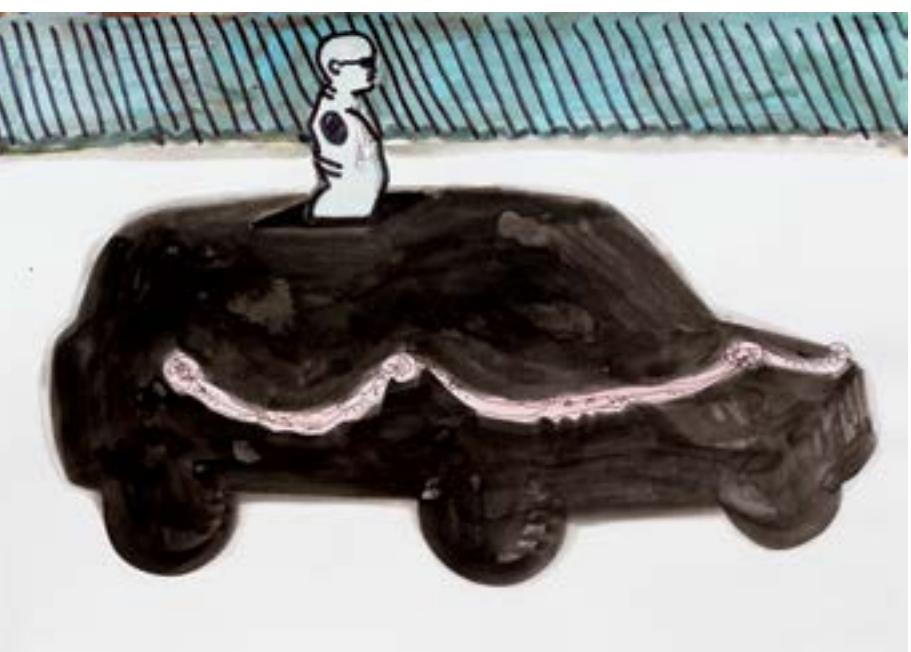


Із серії Переоблік, 2017
29,7x42, акварель, олія, маркер і олівець на папері

From the Inventory series, 2017
29,7x42, watercolor, oil, marker and pencil on paper

Із серії Переоблік, 2017
29,7x42, акварель, олія, маркер і кулькова ручка на папері

From the Inventory series, 2017
29,7x42, watercolor, oil, marker and ballpoint pen on paper





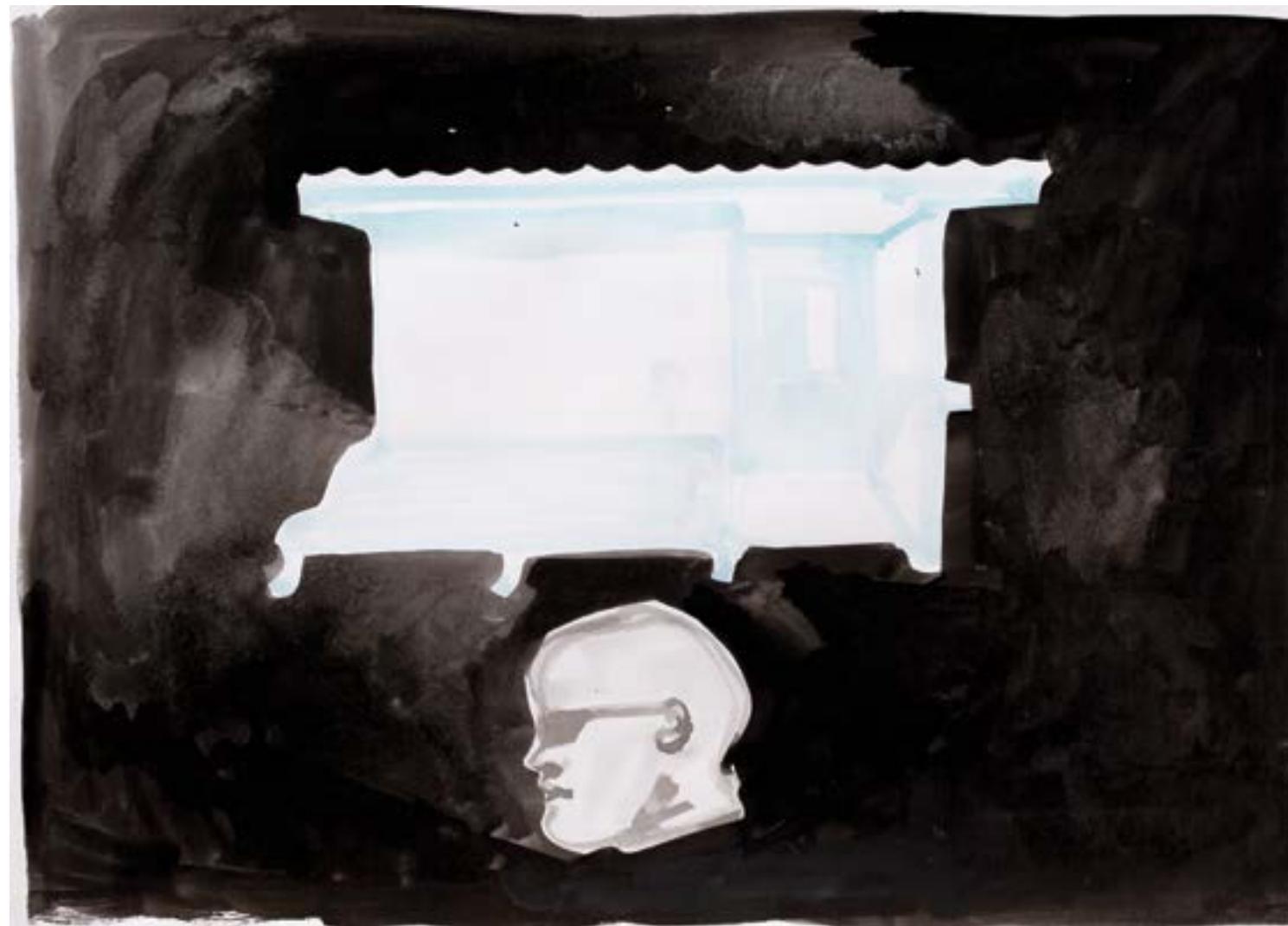
Із серії Переоблік, 2017
29,7x42, акварель, олія, маркер і кулькова ручка на папері

From the Inventory series, 2017
29,7x42, watercolor, oil, marker and ballpoint pen on paper



Із серії Переоблік, 2017
29,7x42, акварель, олія, маркер і кулькова ручка на папері

From the Inventory series, 2017
29,7x42, watercolor, oil, marker and ballpoint pen on paper



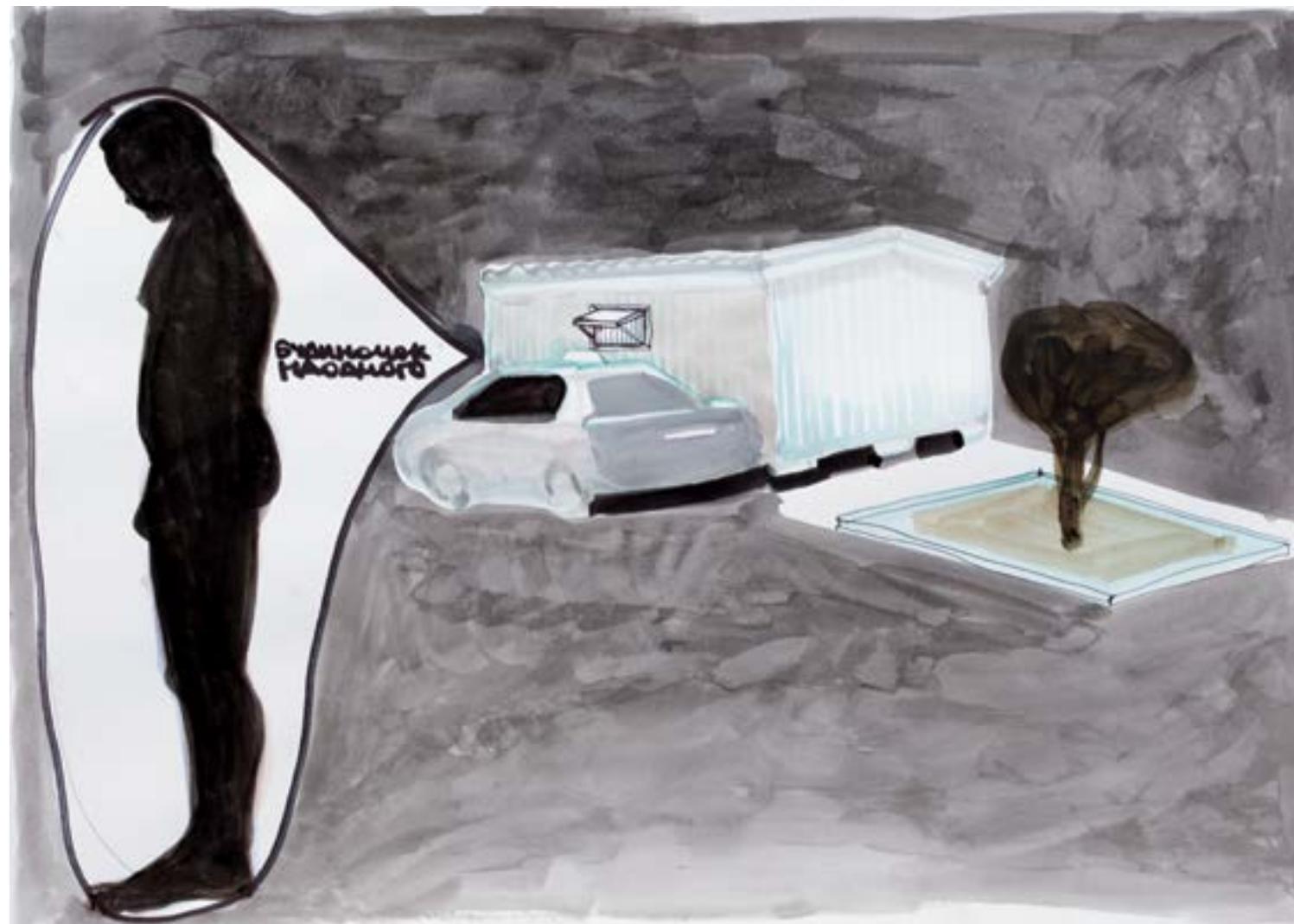
Із серії Переоблік, 2017
29,7x42, акварель на папері

From the Inventory series, 2017
29,7x42, watercolor on paper



Із серії Переоблік, 2017
29,7x42, акварель, маркер і кулькова ручка на папері

From the Inventory series, 2017
29,7x42, watercolor, marker and ballpoint pen on paper



Із серії Переоблік, 2017
29,7x42, акварель, маркер і кулькова ручка на папері

From the Inventory series, 2017
29,7x42, watercolor, marker and ballpoint pen on paper



Із серії Переоблік, 2017
29,7x42, акварель, маркер і кулькова ручка на папері

From the Inventory series, 2017
29,7x42, watercolor, marker and ballpoint pen on paper



Із серії Переоблік, 2017
29,7x42, акварель, олія, маркер і кулькова ручка на папері

From the Inventory series, 2017
29,7x42, watercolor, oil, marker and ballpoint pen on paper

вибрані виставки

selected exhibitions

Влада Ралко народилася 1969 року в Києві. В 1987 році закінчила Республіканську художню середню школу ім. Т. Г. Шевченка, в 1994-му – Національну академію образотворчого мистецтва та архітектури (майстерня проф. В. Шаталіна). Член Національної спілки художників України з 1994 року. Живе та працює в Києві

- 2017 — «Свято скасовано!» – виставка Київського Інтернаціоналу – Київської бієнале 2017; Три кроки (разом із Володимиром Будніковим), ЦБХ, Київ; **Близьке серед забутого**, Voloshyn Gallery, Київ
- 2016 — **Наше національне тіло**, Національний музей Тараса Шевченка, Київ; **Худшкола**, Національний музей російського мистецтва, Київ; **Лінія розмежування** (разом із Володимиром Будніковим), галерея Червонечорне, Канів
- 2015 — **Київська школа – Київська бієнале 2015; На межі**, PinchukArtCentre, Київ; **Our national body**, Galeria Arsenał, Білосток; **Укриття**, галерея Червонечорне, Канів; **Уява. Реальність**, Національний український музей, Київ; **Lest the two seas meet**, Museum of Modern Art, Варшава; **IV Одеська бієнале сучасного мистецтва**, основний проект "Manifesto", Музей сучасного мистецтва Одеси
- 2014 — **Прихисток поета** (разом із Володимиром Будніковим), галерея Червонечорне, Канів; Т. Г., Національний музей Тараса Шевченка, Київ; **Референдум про вихід зі складу людства**, Teatr Powszechny, Варшава; **Premonition: Ukrainian art now**, Saatchi Gallery, Лондон; **The Ukrainians**, DAAD gallery, Берлін; **The drop in the ocean**, Kunstlerhous, Віденсь; **The show within the show**, Мистецький арсенал, Київ; **Білі листи**, Karas Gallery, Київ
- 2013 — **Поверхня**, Karas Gallery, Київ; **Всередині**, Karas Gallery, Київ
- 2012 — **Спека** (разом із Володимиром Будніковим), **Великий скульптурний салон**, Мистецький арсенал, Київ; **Зачарований погляд**, Перша Київська бієнале Arsenale (паралельна програма), Karas Gallery, Київ; **Художники малюють. А4**, Karas Gallery, Київ
- 2011 — **Спека** (разом із Володимиром Будніковим), галерея ГуГа, Гурзуф; **Хлопчики й дівчатка** (разом із Володимиром Будніковим), Арт-центр Я Галерея, Київ
- 2010 — **Арт-Київ**, Мистецький арсенал, Київ
- 2009 — **Військовий санаторій**, Karas Gallery, Київ; **Прості речі**, Арт-Київ, Український дім, Київ; **Заздрість до реальності**, Karas Gallery, Київ; **Знаки**, Bereznitsky gallery, Берлін; **Гоголь-фест**, галерея Лавра, Київ
- 2007 — **Арт-Москва**, ЦБХ, Москва; **Має бути**, Арт-центр Я Галерея, Київ; **Шкільна цигейка**, галерея Paperworks, Москва; **Шкільна цигейка**, Московська бієнале, ЦБХ, Москва; **Стипендія CCN GRAZ**, Грац
- 2006 — **Ковзання**, Арт-центр Я Дизайн, Київ; **Близнюки**, галерея Ательє Карась, Київ
- 2005 — **Рожеве міцне**, галерея Ательє Карась, Київ
- 2004 — **Проста людина**, галерея Ательє Карась, Київ; **Китайський еротичний щоденник**, галерея Гельмана, Москва; **Прощавай, зброе**, Мистецький арсенал, Київ
- 2003 — **Перша колекція**, ЦБХ, Київ; **Donumenta**, Регенсбург; **Епоха романтизму**, Палац мистецтв, Львів
- 2002 — **Китайський еротичний щоденник**, галерея Гельмана, Київ; **За склом**, галерея Ательє Карась, Київ; **Дівчинка, німфетка, дівчинка, німфетка**, галерея Rebellminds, Берлін
- 2001 — **Роботи на папері**, галерея Alipy, Київ; **Живопис, офорт**, галерея-ательє In den Gerbgruben, Бургенленд; **Премія всеукраїнської трієнале живопису**, Київ
- 2000 — **Рай**, галерея Ра, Київ; **Нові спрямування**, ЦБХ, Київ; **Замок чимеліце**, міжнародна резиденція, ЦСІ, Прага
- 1997 — **Країні часи**, галерея Тадзіо, Київ; **Країні часи**, Музей історії Києва, Київ
- 1995 — **Скарби забутої країни**, Лінкольн-центр, Нью-Йорк

Vlada Ralko was born in 1969 (Kyiv, Ukraine). In 1987 graduated from Kyiv Art School. 1988-1994 – Kyiv State Academy of Arts (Fine Arts Department, coordinator – professor V. Shatalin). Member of the National Artists' Union of Ukraine from 1994. Lives and works in Kyiv

- 2017 — "Holiday Canceled!" – Exhibition of the Kyiv International – Kyiv Biennale 2017, Kyiv; **Three steps** (with Volodymyr Budnikov), Central House of Artists, Kyiv; **Imminent amongst forgotten**, Voloshyn Gallery, Kyiv
- 2016 — **Our national body**, National Taras Shevchenko museum, Kyiv; **Art school**, National museum of russian art, Kyiv; **Contact line** (with Volodymyr Budnikov), Chervonechorne gallery, Kaniv
- 2015 — **The school of Kyiv – Kyiv Biennal 2015**, Kyiv; **On the board**, Pinchuk Art Center, Kyiv; **Our national body**, Galeria Arsenał, Białystok; **Shelter**, Chervonechorne gallery (Art Kyiv, Art arsenal); **Fantasies. Reality**, National Art museum of Ukraine, Kyiv; **Lest the two seas meet**, Museum of Modern Art, Warsaw; **IV Odessa biennale of contemporary art**, main project "Manifesto", Museum of Odessa modern Art
- 2014 — T. H., National Taras Shevchenko museum, Kyiv; **Poet's refuge** (with Volodymyr Budnikov), Chervonechorne gallery, Kaniv; **Referendum on withdrawal from the human race**, Teatr Powszechny, Warsaw; **Premonition: Ukrainian art now**, Saatchi Gallery, London; **The Ukrainians**, DAAD gallery, Berlin; **The drop in the ocean**, Kunstlerhouse, Vienna; **The show within the show**, Art Arsenal, Kyiv; **White pages**, Karas Gallery, Kyiv
- 2013 — **Surface**, Karas Gallery, Kyiv; **Inside**, Karas Gallery, Kyiv
- 2012 — **Heat** (with Volodymyr Budnikov), **Grand Sculpture Salon**, Art Arsenal, Kyiv; **Captivated gaze**, Arsenale 2012, Karas Gallery, Kyiv; **Artists draw A4**, Karas Gallery, Kyiv
- 2011 — **Heat** (with Volodymyr Budnikov), GuGa Gallery, Gurzuf; **Boys and girls** (with Volodymyr Budnikov), Ya-Gallery Art Centre, Kyiv
- 2010 — **Art-kyiv**, Art Arsenal, Kyiv
- 2009 — **Military sanatorium**, Karas Gallery, Kyiv; **Simple things, art kyiv**, Karas Gallery, Ukrainian House, Kyiv; **Envy to reality**, Karas Gallery, Kyiv; **Signs**, Bereznitsky gallery, Berlin; **Gogol fest**, Lavra Gallery, Kyiv
- 2007 — **Twins, art moscow**, Karas Gallery, Central House of Artists, Moscow; **must have**, Ya-Gallery Art Centre, Kyiv; **Shool wool**, Paperworks Gallery, Moscow; **Shool wool**, Moscow Biennale, Central House of Artists, Moscow; **Scholarship of CCN GRAZ**, Graz
- 2006 — **Sliding**, Ya-Gallery Art Centre, Kyiv; **Twins**, Atelier Karas Gallery, Kyiv
- 2005 — **Pink fortified**, Atelier Karas Gallery, Kyiv
- 2004 — **Simple man**, Atelier Karas Gallery, Kyiv; **Chinese Erotic Diary**, Guelman Gallery, Moscow; **Farewell to arms**, Art Arsenal, Kyiv
- 2003 — **First collection**, Central House of Artists, Kyiv; **Donumenta**, Regensburg; **Age of romanticism**, Palace of Fine Arts, Lviv
- 2002 — **Chinese erotic diary**, Guelman Gallery, Kyiv; **Behind the screen**, Atelier Karas Gallery, Kyiv; **Girls, nymphettes,girls, nymphettes**, Rebell Minds Gallery, Berlin
- 2001 — **Works on paper**, Alipy Gallery, Kyiv; **Painting, etching**, In den Gerbgruben Gallery, Burgenland; **Prize of ukrainian triennale of painting**, Kyiv
- 2000 — **Paradize**, Ra Gallery, Kyiv; **New trends**, Central House of Artists, Kyiv; **Chimelice castle residence**, CCA, Prague
- 1997 — **Better times**, Tadzio Gallery, Kyiv; **Better times**, Museum of Kyiv History, Kyiv
- 1995 — **Treasures of forgotten country**, Lincoln Center, NY





КНЯЖКА ГОРА
- ГОТЕЛЬ
- РЕСТОРАЦІЯ

ЧЕРВОНЕЧОРНЕ МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ

ПРИГОДИ ПРОСТОНЕБА

вул. Дніпровська, 1, м. Канів, 19000, Україна
тел.: +380 95 283 38 33, +380 4736 315 88
info@knyazhahora.com, reservation@intrist.co



ЧЕРВОНЕЧОРНЕ
МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ



ПРИГОДИ
ПРОСТОНЕБА

KNYAZHA HORA
- HOTEL
- RESTAURANT

CHERVONECHORNE ART GROUP

PRYHODY PROSTONEBA

Dniprovska Str., 1, Kaniv, 19000, Ukraine
тел.: +380 95 283 38 33, +380 4736 315 88
info@knyazhahora.com, reservation@intrist.co

Більше інформації та онлайн-версії книжок,
виданих мистецьким об'єднанням Червонечорне
шукайте на **WWW.KNYAZHAHORA.COM**

More information and online versions of books
issued by the ChervoneChorne Art Group
can be found at **WWW.KNYAZHAHORA.COM**

Влада Ралко
Анатомія

Ідея Юрій Сташків
Упорядник Влада Ралко
Менеджер Наталія Бондаренко
Тексти Влада Ралко, Катерина Носко
Переклад Ярослава Стриха
Коректор українського тексту Тетяна Кришталовська
Репродукції Ігор Окуневський, Віктор Хоменко, Ігор Гайдай,
Андрій Лобов
Фото Влада Ралко
Дизайн Віктор Володимиров-Лихоліт, Влада Ралко

Особлива подяка за допомогу в організації проекту **Роману Яворському, Михайлу Сташківу, Катерині Довгайло, Сергію Чернову**

Канів 2017

Друк
Фамільна друкарня **huss**
вул. Шахтарська, 5, м. Київ, 04074
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 3165 від 14.04.08р.

ISBN

© В. Ралко
© «Червонечорне»

Vlada Ralko
Anatomy

Concept Iurii Stashkiv
Curator Vlada Ralko
Manager Nataliia Bondarenko
Texts Vlada Ralko, Kateryna Nosko
Translation Iaroslava Strikha
Copy Editor (Ukrainian) Tetyana Kryshtalovska
Reproductions Ihor Okunevskyi, Viktor Khomenko, Ihor Haidai, Andrii
Lobov
Photographs Vlada Ralko
Design Viktor Volodymyrov-Lykholt, Vlada Ralko

We would like to express our gratitude to Roman Iavorskyi, Mykhailo
Stashkiv, Kateryna Dovhalo, Serhii Chernov
for their help with the project

Kaniv 2017

Print
Family printing house **huss**
Shakhtarska str., 5, Kyiv, 04074

c. 1 Малюнок із серії **Дівчатка**, 2011, 29,7x21, акварель, кулькова ручка на папері
p. 1 Drawing. From the Girls series, 2011, 29,7x21, watercolor, ballpoint pen on paper
c. 2 Малюнок, 2016, 29,7x21, олівець на папері
p. 2 Drawing, 2016, 29,7x21, pencil on paper

© V. Ralko
© "ChervoneChorne"