

Olga Kisseleva : « Je vois, donc je suis » // Victor Misiano

Extrait du catalogue *Olga Kisseleva*, édition ISTHME, Paris, 2007

En Russie, voici déjà quelques années que la théorie artistique s'est enrichie d'un nouveau concept : la « post-diaspora »⁽¹⁾, qui marque la naissance d'un type de communauté que l'art russe de l'époque de la modernité ne connaissait pas encore. La diaspora russe classique, résultant de plusieurs vagues d'émigration qui ont déferlé à l'Ouest du fait des collisions dramatiques du XX^{ème} siècle, a proposé plusieurs types d'« artistes russes en exil » et plusieurs types de poétiques de l'émigration.

Ainsi, délaissé et désormais inaccessible, le contexte culturel et social pouvait se thématiser et se transformer en mythe, devenant le pivot de la poétique dans l'œuvre de nombreux artistes, de Chagall à Kabakov. Pour beaucoup d'autres, la rupture avec le contexte d'origine, sans perspective de rattachement à ce dernier, a motivé une tendance à l'assimilation artistique dans le mainstream occidental. Cette orientation semblait tout à fait naturelle dans le cadre des poétiques moderniste et néo-moderniste qui ont cultivé l'universalité du langage artistique, indifférent à l'identité ethnique et nationale de l'auteur. Enfin, la polarité des contextes — russo-soviétique et occidental — a fait l'objet d'une problématique dans la poétique du *sots art* (V. Komar & A. Melamid, L. Sokov, A. Kosolapov, parmi d'autres), élaborée à partir du rapprochement des attributs incompatibles des « deux mondes ».

La post-diaspora est essentiellement le symptôme de l'époque de la mondialisation, le symptôme de la nouvelle homogénéité du monde — quand le « premier monde » et le « tiers monde » s'entremêlent, et le « deuxième » monde, qui continue malgré tout d'exister de facto, est présenté comme inexistant. Cela tient au fait indéniable que la post-diaspora n'est pas un simple satellite de la scène artistique russe, mais aussi l'expérience de nombreux artistes originaires du monde non occidental, qui travaillent maintenant dans les centres principaux du système actuel de l'art contemporain. Pour eux, la migration dans le monde homogène n'est plus source de traumatisme ou plus précisément, même si, dans des cas isolés, ce traumatisme a lieu, il revêt alors un caractère psychologique personnel et ne porte plus des traits culturels et poétiques.

L'artiste de la post-diaspora vit à l'intersection de plusieurs réalités. En premier lieu, de la réalité du contexte national d'origine, avec lequel rien ne l'empêche d'entretenir un dialogue aujourd'hui. En second lieu, de la réalité du contexte local, dans laquelle il vit à présent et avec laquelle il ne peut pas ne pas interagir, car c'est justement là que son destin professionnel évolue. Et enfin, de la réalité du monde globalisé, y compris du monde de l'art globalisé, dans lequel les flux d'informations et d'événements, tout comme la problématique culturelle, ont dorénavant un caractère transnational. C'est cette identité triple qui distingue l'artiste de la post-diaspora des autres artistes internationaux, dont l'identité se construit uniquement au croisement du local et du global.

Réduire la poétique de la post-diaspora à une typologie simple et schématique est une tâche relativement difficile : les poétiques propres aux artistes russes et non occidentaux travaillant à l'Ouest sont extrêmement personnelles. Cependant, il est évident que l'appartenance de la post-diaspora à la communauté artistique n'est pas simplement le fait d'une biographie, mais d'objectifs créateurs et intellectuels. L'artiste de la post-diaspora est une personne qui reflète son identité complexe dans son travail et construit à partir de cette identité sa poétique personnelle.

La spécificité fondamentale de l'artiste de la post-diaspora est la contradiction de son enracinement local. En effet, ces quinze dernières années, les artistes internationaux ont créé de nombreuses œuvres analysant l'interaction entre le local et le global. Ils ont pu s'identifier de manière apologétique ou critique à l'exaltation de la réalité globale, à son espace stérile, ou au contraire mettre l'accent sur leur caractère local et ethnique, de manière directe ou

ironique. Ces orientations et leur réussite stratégique découlent légitimement de la logique de la mondialisation : plus le monde s'est uniformisé, plus la spécificité nationale et ethnique est devenue indispensable. À son tour, l'artiste de la post-diaspora, dont l'identité est plurielle, tend à se pencher sur une autre qualité de liens dans le monde actuel. Son enracinement simultané et multiple, le force à être en quête permanente d'identité, ainsi qu'en quête permanente de la réalité dans laquelle il se trouve. C'est pourquoi l'artiste de la post-diaspora n'est pas tellement enclin à établir un diagnostic mais plutôt à poser des questions.

Certaines œuvres d'Olga Kisseleva prennent la forme d'une interrogation: « Where are you? », « How are you? », « What do you think about?... », « Am I different? », etc. Ou bien elles mettent le spectateur face à un dilemme, le poussant à faire un choix (« (autre) point de vue », « Doors », « Border »). Porteuse d'une identité de la post-diaspora, Olga Kisseleva est extrêmement sensible à l'enchevêtrement du monde. Comme le montrent ses travaux, le global n'est pas seulement l'hégémonie universelle des milieux urbains et stériles (« A city »), mais aussi la dissémination universelle d'un nouvel archaïsme. Le local exotique, avec tout son arôme particulier, peut se trouver au centre de Paris ou de Manhattan (« Where are you? »). Et rien, dans le monde qui nous entoure, ne doit susciter de confiance à priori : la rue qui s'ouvre après un tournant à Paris peut s'avérer être la perspective Nevski (« Connection »), comme on peut découvrir un intérieur parisien dans un grenier moscovite (« Une autre ville »).

Pour l'artiste de la post-diaspora, qui vit entre différents lieux du monde global, la révélation de l'apparence trompeuse du monde est une tâche existentielle et quotidienne, condition de sa survie personnelle. Par conséquent, cela prédestine une mission dans l'art : la révélation de l'illusion du visible. Histoire de mettre l'accent sur l'acte du regard, sur l'expérience du contact visuel avec le monde, ce qui est loin d'être caractéristique de pour l'art contemporain que l'on qualifie, par ailleurs, de « visuel », même en russe. Dans l'exemple précis de l'artiste de la post-diaspora, cet accent est tout à fait légitime : devant la pluralité et l'enchevêtrement du monde, il essaie de s'appuyer sur quelques principes absolus et incontestables. Or le visuel est par définition la quintessence même de l'art, tandis que le regard personnel est la quintessence même de l'identité [\(2\)](#). Cette situation donne raison à Kisseleva, qui aime confronter le spectateur aux actes de son expérience visuelle.

C'est pour cette raison aussi, que son analyse intellectuelle du monde actuel, de sa pluralité et de sa complexité est privée de tout caractère spéculatif ; elle nous apparaît sous forme de témoignages des plus directs et non moins impressionnants. L'expérience de l'observation est pour elle non seulement une tentative de déchiffrer l'extérieur mais également de comprendre l'intérieur. Elle a commencé à définir sa propre identité par une comparaison avec la représentation visuelle d'une autre femme : une photographie de Stéphanie de Monaco aperçue sur la couverture d'un magazine (« Am I different? »). Les yeux, le regard sont le domaine secret de la personnalité, porteurs de son identité : il suffit de modifier le regard d'une personne, lui faire emprunter le regard d'un autre, le changement est immédiatement perceptible (« Une voyante m'a dit que j'avais un problème avec mes yeux : j'avais du mal à voir la réalité... »).

Dans le travail de Kisseleva, n'importe quel fait culturel ou social acquiert une force visuelle. Par exemple, le texte, fort d'une tradition d'existence purement fonctionnelle dans les œuvres des artistes contemporains, se transforme chez Kisseleva en une image visuelle qui envoûte le regard, marquant « le refus de la communication verbale » [\(3\)](#) (« Silence »). Elle essaie de rendre visible même ce qui ne l'est pas, par exemple les ondes électromagnétiques (« Landstream »). Au contraire, l'acte de privation de la visibilité dans le contexte de sa poétique possède une signification si forte que quand elle efface le texte des slogans sur les drapeaux des manifestants, les rendant « invisibles », elle donne un sens métaphysique à la contestation politique. D'ailleurs, l'opposition politique et sociale, c'est aussi une « divergence de vues » qui se réalise littéralement chez Kisseleva. L'intransigeance des opposants est représentée par la présence ou l'absence de regard : d'un côté nous

rencontrons le regard d'êtres pleins de vie, de l'autre, des visages-casques fermés (« autre point de vue »).

Cependant, l'artiste de la post-diaspora n'a pas du tout un rapport de confiance aveugle avec l'acte de perception. Tout comme il ne fait pas confiance à la surface visible du monde, il ne croit pas non plus à l'objectivité du regard. Et ce n'est pas seulement parce que la réalité elle-même est plus complexe que son apparence, mais parce que quelqu'un manipule constamment notre regard. Partie intégrante de l'identité, le regard devient l'arène de la lutte et des velléités de pouvoir : quelqu'un peut nous forcer intentionnellement à voir des terroristes là où il n'y en a pas et à prendre pour des terroristes ceux qui n'en sont pas (« Imagemakers »). En effet, la « fabrication d'images » est la plus importante des industries du monde contemporain, dont l'artiste de la post-diaspora distingue la production sans effort particulier (« Navigation aux instruments », « Ex-stream »). Car il sait ce qu'est la manipulation des regards au temps de l'idéologie, quand la défiance envers le pouvoir et la réalité construite à sa demande était l'état d'esprit général (« Espace hybride »).

L'artiste de la post-diaspora conserve cet état d'esprit encore à ce jour, à l'époque post-idéologique. Et cette perception concerne non seulement les productions des mass-médias, lieu commun des intellectuels internationaux au regard critique, mais également — ce qui est beaucoup plus radical — son entourage immédiat, les bases mêmes de son quotidien humain et professionnel. Ainsi, la « présentation de soi » dans la sphère sociale, c'est-à-dire la « fabrication d'images de soi », est une caractéristique inhérente de l'homme moderne, le symptôme typique d'une médiatisation totale de la vie (« Your-self portrait »). Contrairement à de nombreux artistes européens des années quatre-vingt-dix, Kisseleva n'est pas disposée à croire à la douce utopie de sociétés étriquées, à l'harmonie des « esthétiques relationnelles » [\(4\)](#). Grâce à sa double identité, n'étant pas entièrement intégrée dans l'habitus d'aucune des communautés locales, ni de celle qu'elle a quitté ni de celle dans laquelle elle vit et travaille, c'est-à-dire en conservant invariablement une distance par rapport à elles, elle voit de l'extérieur : toute communauté est fondée sur une manipulation réciproque, sur le maintien d'un mensonge conventionnel (« Lie detector »).

Par ailleurs, la révélation de cette manipulation généralisée ne peut se faire que par une nouvelle manipulation accomplie par l'auteur même de l'œuvre (« Lie detector »). C'est pourquoi le langage de l'artiste de la post-diaspora est parfois fondamentalement proche de celui de la communication de masse. Montrant comment l'image actuelle du monde s'assimile au jeu informatique, Kisseleva crée elle-même des installations interactives complexes, dont le fonctionnement est similaire aux jeux informatiques (« DG-Cabane », « Ex-stream »).

La croyance en l'authenticité du langage artistique est inhérente à l'artiste local qui a conservé le sentiment de ses racines ou qui essaie de les construire, ce qui a nourri certains projets de la scène russe dans les années quatre-vingt-dix [\(5\)](#). L'artiste de la post-diaspora met à nu l'aspect conventionnel de cette approche, montre ouvertement qu'elle repose sur une manipulation.

La plupart des œuvres de Kisseleva, surtout celles de ces dernières années, représentent un exemple de résistance sociale et politique. Nous voyons l'opposition du pouvoir et des masses ou, pour utiliser des termes plus actuels, de l'Empire et de la foule. Cependant, l'artiste de la post-diaspora, dans sa singularité, conserve une distance : restant en position d'observateur, il constate la division politique du monde, mettant les slogans de la masse en dénominateur commun (« (in)visible »). D'ailleurs, il n'y a pas que les slogans qui s'opposent au monde de l'Empire : ce sont la vitalité et la force, individuelles (« Border ») et collectives (« autre point de vue »), qui s'opposent à la rationalisation instrumentaliste, fondement de la mondialisation de l'économie et du pouvoir. Néanmoins, la passion est une ressource du local ; elle est étrangère à la post-diaspora, dont l'identité est complexe et l'approche analytique. C'est pourquoi, l'énergie émotionnelle de la poésie de Kisseleva est nuancée

par une distance et une analyse intellectuelle. Sa poétique est moins carnavalesque et moins grotesque que celle de la scène moscovite locale, tout comme elle ne contient pas de tons normatif du mainstream de la mondialisation euro-américaine, que Paolo Virno a défini comme « [a] cheerful resignation » [\(6\)](#).

La résistance de l'artiste de la post-diaspora est intime et contemplative. Ainsi, dans la performance vidéo « Plane », Kisseleva présente trois épisodes : l'artiste lance un avion de papier du balcon d'un gratte-ciel stalinien à Moscou, des hauteurs du Grand Canyon en Arizona et du sommet d'une montagne au Tibet. Ici, à la place de la passion – l'abstraction et la concentration ; à la place de la solidarité des masses - la solitude dans l'abîme de l'espace ; à la place de la rationalité instrumentaliste - la symbolique pure de l'action. Ces trois scènes auraient pu se dérouler virtuellement, mais Kisseleva les a réellement réalisées, parcourant pour cela des milliers de kilomètres. Faire réellement ce qu'il est plus rationnel de construire sur un moniteur, consacrer du temps et des forces à ce qui n'a pas d'explication rationnelle, voir dans la réalité ce que l'on prendra pour de la fiction : cette action se distingue radicalement de la situation du comportement prédominant, tant de l'Empire que de la résistance à ce dernier. L'action allant à l'encontre de toutes les attentes peut être qualifiée, d'après Alain Badiou, comme un « événement » : une révolution pacifique, exempte de pathos et de rhétorique superficiels.

Moscou, Juillet 2006

(1) Voir Evgenij Fiks, « Postdiaspora : konstatacia i predvoskhišenie » (Post-diaspora : Constatation et prémonition), dans *Khudožestvennij žurnal*, n° 56, 2004, p. 55-58 (<http://xz.gif.ru/numbers/56/13/>) ; également publié en anglais (Yevgeniy Fiks «Post-diaspora: Statement and Premonition», *Moscow Art Magazine, Digest 1993-2005*, Moscow, 2005, p.80-83 (<http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/>)).

(2) J'ai pu remarquer un accent similaire mis sur le contact visuel avec le monde chez une autre jeune artiste de la post-diaspora, Anastasia Khorochilova, voir « Rossija, kotoruju my terjali », dans Anastasia Khorochilova « Bejin lug » (catalogue), Moscou, Trilistnik, 2005.

(3) Lev Manovitch « The possibility of communication », dans : « Communication-identification », Paris, France, 1998.

(4) Voir le livre du critique français Nicolas Bourriaud « Esthétique relationnelle », Les Presses du Réel, Paris, 1998 ; des extraits ont été traduits en russe, « Estetika vzaimodejstvija », dans « *Khudožestvennij žurnal* », n° 28-29, 1999, p. 32-38.

(5) Voir mon texte « Fatalnye strategii » dans « 'Drugoj' i raznye », NLO, Moscou, 2004, p. 43-66.

(6) Voir Paolo Virno « A Grammar of the Multitude. Analysis of Contemporary Forms of Life », New York, SEMIOTEXT(E), 2004, surtout p.84-94.

Olga Kisseleva: "I see therefore I am." // Victor Misiano

excerpt from the catalog *Olga Kisseleva*, édition ISTHME, Paris, 2007

In Russia, over the last few years, art theory has built on a new concept: the "post-diaspora" [\(1\)](#), which marks the birth of a type of community that did not yet exist in Russian art of the modern period. The traditional Russian diaspora, resulting from several waves of Westbound emigration following the dramatic collisions of the 20th century, offered several types of "Russian artists in exile" and several types of emigration poetics.

Hence the now abandoned and inaccessible social and cultural context could be turned into theme and myth. It became the mainspring of poetics in the work of several artists, from Chagall to Kabakov. For many others, breaking with the context of their origins, with no likelihood of return, motivated an artistic assimilation to the Western mainstream. This tendency seemed completely natural in light of modernist and neo-modernist poetics, which cultivated the universality of artistic language and was indifferent to the artist's ethnic and national identity. Finally, the polarity of contexts — Soviet - Russian and Western — became an issue in the poetics of *sots-art* (V. Komar & A. Melamid, L. Sokov, A. Kosolapov and others), which was based on reconciling the incompatible attributes of the "two worlds."

The post-diaspora is essentially symptomatic of the era of globalization and the world's new homogeneity — when the "developed world" and the "developing world" start to converge and the "other world" (post-communist), which still exists *de facto*, is ignored. This comes from the undeniable fact that the post-diaspora is not a simple satellite of the Russian art scene but also the experience of many artists from non-Western countries who now work in the main centers of the current contemporary art system. For them, migration in the homogenous world is no longer traumatic, or more precisely, if this trauma occurs for certain individuals, it now results from personal psychological traits rather than cultural and poetic characteristics.

The post-diaspora artist lives at the crossroads of several realities. First, the reality of the country of origin, with which there is no longer any obstacle to dialogue. Second, the reality of the local context in which he/she lives and with which the artist cannot help but interact given that this is where his/her professional destiny takes shape. And finally, the reality of the globalized world, including the globalized art world, in which the flow of information and events as well as the issue of culture is now transnational. This three-way identity distinguishes post-diaspora artists from other international artists, whose identity is constructed only at the crossroads of the local and global.

Reducing the poetics of the post-diaspora to a basic, simple typology is a fairly difficult task: the poetics specific to Russian and non-Western artists working in the West are extremely personal. However, it is obvious that admission to the post-diaspora art community is not just a question of biography but also of creative and intellectual objectives. The post-diaspora artist is someone whose complex identity is reflected in his/her work and who constructs his/her personal poetics based on this identity.

The fundamental specificity of the post-diaspora artist is the inherent contradiction of his/her local implantation. Over the last fifteen years, ordinary international artists have created many works analyzing the interaction between the local and global. In an apologetic or critical manner they have taken on the exaltation of global reality and its sterile space, or on the contrary, they have accentuated (directly or ironically) the local, ethnic characteristics in their work. These tendencies and their strategic success are the legitimate result of a globalized outlook: the more uniform the world is made, the more indispensable national and ethnic identities become. In turn, the post-diaspora artist, with his/her multiple identities, tends to focus on other types of connections in today's world. Being simultaneously based in several places at once forces him/her into a constant quest for identity as well as a constant quest for the reality in which he/she finds himself. This is why the post-diaspora artist is not especially inclined to establish a diagnosis but rather to ask questions.

In fact, some of Olga Kisseleva's works are expressed as questions: "Where are you?", "How are you?", "What do you think about?...", "Am I different?", etc. Or they place viewers before a dilemma, pushing them to make a choice ("*another*) point of view", "Doors", "Border"). Her post-diaspora identity makes Olga Kisseleva extremely sensitive to the world's confusion. As her works indicate, the global is not only the universal hegemony of sterile, urban environments. ("*A city*"). It is also the universal dissemination of a new archaism. The exotic local with its particular aroma can be found in the center of Paris or Manhattan ("*Where are you?*"). And nothing in the world around us should inspire blind trust: the street that opens up after a corner in Paris could turn out to be Nevski Prospect ("*Connection*"), just as we can find a Paris interior in a Moscow attic ("*The wrong city*").

For the post-diaspora artist who lives between different places in the global world, revealing the deceptive appearance of the world is a daily, existential task and a condition for his/her survival. Consequently, he/she is predestined for an art mission of revealing the illusion of the visible. History focuses on the act of looking, on the experience of visual contact with the world. This is far from common for contemporary art, which is described as "visual", even in Russian. In the specific example of the post-diaspora artist, this focus is absolutely legitimate: faced with the world's plurality and confusion, he/she tries to lean on a few absolute and incontestable principles. The visual is by definition the very essence of art, whereas personal outlook is the very essence of identity [\(2\)](#). This situation reinforces Kisseleva's position. She likes confronting viewers with acts of her visual experience.

This is also why her intellectual analysis of the world today, with its plurality and confusions, lacks any speculative content. It is presented to us in the form of very direct and striking testimonies. For her, the experience of observing is an attempt to decipher the inner world as well as the outer. She began defining her own identity by comparing it with the visual representation of another woman: a photograph of Stephanie of Monaco from the cover of a magazine ("*Am I different?*"). Eyes and a way of looking at the world are the quintessence of personality and elements of identity: simply change somebody's vision, make him/her take on somebody else's vision and the change is immediately apparent ("*A clairvoyant told me I have a problem with my eyes: that I couldn't see reality*").

In Kisseleva's work, cultural or social phenomena take on a visual force. For example, text, with its purely functional tradition in the work of contemporary artists, is transformed in Kisseleva's work into a spellbinding visual image, affirming the "refusal of verbal communication." [\(3\)](#) ("*Silence*"). She tries to make visible even that which is not visible, such as electro-magnetic waves ("*Landstream*"). On the contrary, the act of eliminating visibility in the context of her poetics has such a strong significance that when she erases the slogans from demonstrators' banners, making them "invisible", she gives a metaphysical dimension to political protest. Political and social opposition is also a "difference of viewpoints" that is literally manifested in Kisseleva's work. The intransigence of protesters is represented by the presence or absence of outlook: on one hand, we encounter expressions that are full of life and on the other, closed faces behind helmets ("*another*) point of view").

Nonetheless, the post-diaspora artist does not at all have blind faith in the act of perception, just as he/she does not trust the world's visible surface and does not believe in objectivity. This is not only because reality itself is more complex than it seems, but also because somebody is always manipulating our way of seeing. Being an essential element of identity, seeing becomes the arena of the struggles and whims of power: somebody can intentionally force us to see terrorists where there are none and present as terrorists those who are not ("*Image-makers*"). The "fabrication of images" is the most important industry in the world today and the post-diaspora artist sees how they are produced with no real effort ("*Instrument flying rules*", "*Ex-stream*"). He/she learned to recognize manipulation of outlook during the ideology era, when suspicion of the powers that be and of the reality built to its orders was a general state of mind ("*Hybrid Space*").

The post-diaspora artist retains this state of mind today, in the post-ideology era. And this perception concerns not only mass media productions, commonplace among critically-minded international intellectuals, but also — and this is much more radical — his/her immediate surroundings, the very basis of his/her private and professional life. Hence, “presenting oneself” in the social sphere, i.e. the “fabrication of images of oneself” is an inherent characteristic of modern man the typical symptom of the total mediatization of life (“*Your-self portrait*”). Unlike many European artists of the 1990’s, Kisseleva is unwilling to believe in the *dolce utopia* of narrow societies or the harmony of “esthetical relations” (4). Thanks to her double identity, given that she is not entirely integrated in the *habitus* of any local communities, neither the one she left or the one in which she lives and works, i.e. in invariably retaining a distance from them, she sees from outside: every community is based on reciprocal manipulation and on the maintenance of a conventional lie (“*Lie detector*”).

Furthermore, revealing this systemic manipulation can only be done by a new manipulation accomplished by the artwork’s maker (“*Lie detector*”). This is why the post-diaspora artist’s language is often fundamentally similar to that of mass communication. Showing how current images of the world are like computer games, Kisseleva herself creates complex interactive installations that work like computer games (“*DG-cabin*”, “*Ex-stream*”).

Belief in the authenticity of artistic language is inherent to the local artist who has retained the sense of his/her roots or tries to construct them. This nourished certain projects in the Russian art scene in the 1990’s (5). The post-diaspora artist strips back the conventional aspect of this approach, revealing that it is based on manipulation.

Most of Kisseleva’s works, especially those of recent years, represent scenes of social and political resistance. We see the masses versus power, or, to use more contemporary terms, the multitude versus the Empire. However, the post-diaspora artist is unusual in that he/she retains a certain distance. Remaining in the position of observer, he/she is witness to the political division of the world, neutralizing the slogans of the masses (“*(in)visible*”). It is not just slogans that oppose the world of the Empire: it is also individual (“*Border*”) and collective (“*Another point of view*”) vitality and strength that stand up to the instrumentalist rationalization, which is the grounds for the globalization of economy and power. But passion is a local resource: it is foreign to the diaspora, whose identity is complex and whose approach is analytical. This is why the emotional energy of Kisseleva’s poetics is nuanced by distance and intellectual analysis. Her poetics are less carnivalesque and less grotesque than that of the local Moscow scene, just as they do not contain the standardized oomph of the Euro-American globalization *mainstream* that Paolo Virno defined as “[a] *cheerful resignation*” (6).

The post-diaspora artist’s resistance is personal and contemplative. Thus, in the video performance “*Plane*”, Kisseleva presents three episodes: the artist throws a paper airplane from a Stalin-era skyscraper in Moscow, from the top of the Grand Canyon in Arizona and from the summit of mountain in Tibet... Here, instead of passion, there is abstraction and concentration; instead of the solidarity of the masses there is solitude in the abyss of space; instead of instrumentalist rationality, there is the pure symbolic of action. These three scenes could have been created virtually but Kisseleva really carried them out, traveling thousands of kilometers to do so. Doing in real space what would more rationally be done on a computer screen, spending time and energy on something that has no rational explanation, or seeing in reality what will be taken for fiction: this action is radically distinct from predominant behavior, both in the Empire and in resistance to the Empire. According to Alain Badiou, action flying in the face of all expectations can be described as an “event”: a pacifist revolution free of superficial pathos and rhetoric.

Moscow, July 2006

- (1) See Evgenij Fiks, "Postdiaspora: konstatacia i predvoskhišenie" in Khudožestvennij žurnal, n° 56, 2004, p. 55-58 (<http://xz.gif.ru/numbers/56/13/>); also published in English (Yevgeniy Fiks "Post-diaspora: "Statement and Premonition", Moscow Art Magazine, Digest 1993-2005, Moscow, 2005, p.80-83 (<http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/>)).
- (2) I have observed a similar focus on visual contact with the world in the work of another young post-diaspora artist, Anastasia Khorochilova, See "Rossija, kotoruju my terjali", in Anastasia Khorochilova "Bežin lug" (catalogue), Moscow, Trilistnik, 2005.
- (3) Lev Manovitch « The possibility of communication », dans : « Communication-identification », Paris, France, 1998.
- (4) See the book of French critic Nicolas Bourriaud "Esthetique relationelle", Les Presses du Réel, Paris, 1998; extracts have been translated into Russian, "Estetika vzaimodejstvija", in "Khudožestvennij žurnal", n° 28-29, 1999, p. 32-38.
- (5) See my article "Fatalnye strategii" in "'Drugoj' i raznye", NLO, Moscow, 2004, p. 43-66.
- (6) See Paolo Virno "A Grammar of the Multitude. Analysis of Contemporary Forms of Life", New York, SEMIOTEXT(E), 2004, especially p.84-94.