

РУССКИЙ МУЗЕЙ / RUSSIAN MUSEUM



ХАНТ СЛОНОМ HUNT SLOONEM



PALACE EDITIONS

Неразгаданный Слонем

Антон Успенский

Хант Слонем — весь на виду. Это кажется с первого взгляда безусловным. Его работы находятся в более чем 100 музеях мира, в том числе в крупнейших, таких как Метрополитен и Музей американского искусства Уитни. Только персональные его выставки открываются чаще одного раза в месяц. Полотна отлично вписываются в дорогие интерьеры, их любят знаменитости. К примеру, Брук Шилдс заявляет: «Я большая поклонница Ханта, его картины экстравагантно игривы, но ничуть не слащавы»¹. Сам художник открыт для общения: не избегает журналистов, щедро дает интервью, допускает съемочные группы в свои творческие и личные помещения, чуть ли не каждая комната дома и каждый дециметр холстов не раз пройдены хищным взглядом масс-медийных операторов. Он успешно инсталлирует свои проекты в общественные пространства, тиражирует их образы для декоративных тканей, обоев и посуды. Что же касается образов и содержания его картин, то они лишены явной загадки, провокации или вызова, исполнены в том уравновешенном станковом стиле, о котором Матисс говорил: «кресло для глаз». Сделанные с живописной маэстрией, на удачном балансе между неоэкспрессионизмом и декоративизмом, при трогательной анималистической тематике... Вроде бы не за что и зацепиться критическому взгляду, — все на поверхности. Критик такого художника выглядит практически как «Капитан очевидность». Но я не привык доверять подобной очевидности, не позволяет профессиональная практика, а также давнишняя уверенность в том, что большой художник способен удивить, поскольку обладает тем, что называется «обратная сторона Луны», которая скрывается за сиянием ярко освещенной части.

Поводом к поиску этой неочевидной стороны Слонема, при всей его открытости и прозрачности, стало то, что я условно назову низкой валентностью. «Валентность» — так я обозначаю качество, присутствие которого позволяет соединить одного художника с остальными на карте искусства в целом. Высокая валентность — значит возможно легко найти точки контакта и сцепления, проследить линии напряжения и связи, по которым выискиваются родственные типы и выстраивается «генеалогическое древо», а индивидуальность отдельного таланта обнаруживает известные сходства с течением или группой, модой или школой. В случае Ханта Слонема с его валентностью дело обстоит не так просто, и одного лишь этого повода достаточно для обстоятельного разговора о художнике.

Самый известный и дальний его «родственник» — Энди Уорхол, справедливо упоминаемый ввиду того, что ввел в стилистику современного искусства множественные фотоизображения, приучил нас к мультиплицированию и дублированию визуальных образов и знаков. На этом дискурс о сходстве стилистического творчества Слонема и приемах поп-арта истощается, поскольку связь носит очень общий

Unsolved Slonem

Anton Uspensky

With Hunt Slonem, what you see is what you get. At first glance, this seems indisputable. His works can be found in more than 100 museums around the world, including major ones such as the Metropolitan and the Whitney Museum of American Art. He has solo exhibitions opening all over the globe. His canvases look great in any expensively decorated room, and many celebrities love and collect them. For example, Brooke Shields declared, "I'm a big fan of Hunt's work. It's whimsical without being too sweet."¹ The artist himself is accessible. He does not run from journalists; he generously gives interviews and allows film crews into his work and personal spaces — nearly every room of his house and every inch of his canvases have repeatedly been under the predatory glare of mass-media cameramen. He has successfully installed his projects in public spaces and licensed their images for decorating fabrics, wallpaper, and porcelain dishes. His images and content of his paintings are free of overt puzzles, provocations, or challenges, done in the balanced kind of painting style that Matisse called "something like a good armchair which provides relaxation." He paints masterfully, with a successful equilibrium between Neo-expressionism and Decorativism, inspired by nature and the animal world.

There seems to be nothing to catch a critical eye — everything is on the surface. A critic of such an artist looks almost like "Captain Obvious." But I am not used to believing such obviousness; my professional practice does not allow it, and neither does my long-held belief that a major artist is able to astonish us, as he has that which is called "the dark side of the moon," hidden behind the glow of the part that is brightly lit.

The motive behind this search for Slonem's hidden side, despite all of his openness and transparency, was what I tentatively will call "low valence". By "valence", I mean the quality whose existence allows us to connect one artist with the rest on the map of art as a whole. High valence means that it is possible to find easily the points of contact and cohesion, to trace the lines of tension and connection through which related types are sought out so that the "family tree" can be filled in. The individuality of a talent finds a certain similarity with movements or groups, trends or schools. In Hunt Slonem's case, things with his valence are not so simple, and this alone is reason enough for an in-depth conversation about the artist.

The most famous of his "distant relatives" is Andy Warhol, who should be mentioned because he introduced multiple photographic images into the style of contemporary art, making us accustomed to the multiplication and duplication of visual images and signs. With this, discourse on the similarities of Slonem's art style and Pop-Art approaches ends, as the connection is one of a general character and not of major significance; for half a century, all postmodern artists have taken advantage of the replication of images in the Warhol mold. An important artistic impulse came (this the artist himself admits) from Joseph Cornell's assemblages, his shadow boxes with birds, but their

характер и не имеет решающего значения. Все постмодернистские художники уже полвека эксплуатируют тиражируемость изображения по уорхоловскому патенту. Важный творческий импульс пришел (в чем и сам художник признается) от ассамбляжей Джозефа Корнелла, его проволочных боксов с птицами, что не подлежит сомнению, но сказывается в плане отдаленного генезиса, скрытого влияния на ранние этапы становления мировоззрения Слонема, определения границ его художественного ареала. Так что эти слабые сцепления, эти «валентные связи» остаются, на мой взгляд, на периферии его художественной индивидуальности.

Сферы влияния более сильные и значимые — это, конечно, детский и юношеский опыт, и прежде всего в области накопления визуального депозитария. Отец художника, морской офицер, много путешествовал, был с семьей в Мексике и на Гавайских островах. Студентом Слонем жил и учился в столице Никарагуа Манагуа, то есть оказывался повседневно погружен в мир разнообразного экзотического ландшафта и его животных популяций. Как справедливо указывают многие исследователи его творчества, без этого опыта не появилось бы специфическое внимание и любовь к экзотам животного мира, особенно к птицам. На мой взгляд, есть еще один канал накопления информации, причем более общего и глубокого действия, это — обучение глаза в «школе юга», заложенная в юности привычка к интенсивности колорита, которая позже стала особенностью палитры живописца и даже психологическим пунктумом (о чем будет сказано ниже). Опыт существования и работы в ином месте, географически смещенном намного южнее либо восточнее привычного обитания, переменял цветовую и образную кодировку множества художников: Ван-Гога, как известно, пробудил Арль, Гоген бурно сформировался в Полинезии, Рембо выбрал себе Аден, Байрон боготворил Грецию. На уровне физики иной угол склонения солнечных лучей и их преломление в местной воздушной среде образуют объективно иные законы оптического восприятия. Психологический эффект новизны от экзотических образов, возникающий у каждого зрителя, воспитанного в западной перцептивной традиции, становится решающим моментом в процессе катализации и формирования личных колористических предпочтений. Не сомневаюсь, что такой «школой юга» для Слонема стали места его юношеских путешествий.

Профессиональное становление художника связано более всего с курсами повышения квалификации в престижной Академии живописи и скульптуры в Скаухигене (штат Мэн), где Слонем входил в круг общения таких мастеров американского искусства, как Луиза Невельсон, Алекс Кац, Ричард Эстес и Джек Левин. Однако это было влияние общекультурного и цехового плана, без непосредственных стилистических стыковок. В 1973-м Слонем, что называется, берет судьбу в свои руки: следуя правилам нумерологии, изменяет в своей фамилии букву «и» на «е» и переезжает на Манхэттен, где начинает выстраивать свой универсум художника, причем как в переносном, так и в буквальном смысле.

Огромный кирпичный лофт, где чуть менее ста комнат и площадь около 3500 метров, ставший мастерской Слонема, постепенно наполнился эффектным и необычным содержанием: стены интенсивного колорита, антикварная мебель и картины и гигантский авиарий, в котором обитает столько птиц, что только для их кормления требуется затратить пять часов. Прибавить сюда декоративное изобилие живописных и скульптурных работ автора — специфичность и уникальность этого художественного пространства оставляет силь-

effect can be felt in terms of a remote genesis, a hidden influence on the early stages of the formation of Slonem's worldview, the determination of the boundaries of his artistic range. So these weak bonds, these "valence connections" remain, in my view, on the periphery of his artistic individuality.

The spheres of influence that are stronger and more significant are, of course, his experiences in childhood and youth, and primarily his experience in the realm of collecting a visual depository. The artist's father, a naval officer, traveled a lot, and spent time with his family in Mexico and the Hawaiian Islands. As a student, Slonem lived and studied in Managua, the capital of Nicaragua, so every day, he was immersed in the world with a diverse landscape and its animal population. As many people who have studied his work have rightly shown, without this experience, his specific attention on and love for exotic wildlife, especially birds, would not have arisen. In my view, there is another channel for the accumulation of information, and a more general and deeper activity. It is the training of his eye in the "school of the south," his inclination toward an intense color palette, established in childhood, which later would become a distinguishing characteristic of his palette as a painter and even a psychological fixation.

The experience of existing and working in another place, displaced geographically much further south or east than one's usual habitat, changed the color and visual encoding of many artists. Van Gogh, as is well known, was awakened by Arle; Gauguin was formed in Polynesia; Rimbaud chose Aden; Byron worshiped Greece. At the physics level, a different angle of declination for the sun's rays and their refraction in the local air form objectively different laws of optical perception. The psychological effect of novelty from exotic images that arise in every viewer raised in the Western tradition of perception becomes a crucial moment in the catalyzation and formation process of personal color preferences. I do not doubt that his travels in youth served as such a "school of the south" for Slonem.

His formation as a professional artist is associated primarily with a residency at the prestigious Skowhegan School of Painting and Sculpture (Maine), where Slonem came into contact with such masters of American art as Louise Nevelson, Alex Katz, Richard Estes, and Jack Levin. This was, however, an influence in terms of general culture and craft, without direct stylistic links. In 1973, Slonem, as they say, took his fate into his own hands. Following the rules of numerology, he changed the letter "i" in his last name to "e", and moved to Manhattan, where he began to build his artistic universe, both figuratively and literally.

An enormous 3500-square-meter brick loft with nearly 100 rooms became Slonem's studio that was gradually filled with spectacular and unusual contents: walls of intense color palette, antique furniture and paintings, and a gigantic aviary that housed so many birds that just feeding them alone took five hours. Add to that abundant paintings and sculptures, and the specificity and uniqueness of this artistic space would leave a powerful impression, and it is mentioned as a mandatory point of the program in any media and informational material about Hunt Slonem. But we should not dwell on the obvious and accessible or on the tightly constructed representative environment, the quality of which is reminiscent of a system of defensive fortifications and traps for those who love to unlock the secrets of an artist quickly.

During the process of studying the publications and materials about his personality and art, I had a strong feeling that I was not the only one who was bothered by his spectacular nature, obviousness, and seeming openness for interpretations. Henry Geldzahler, distinguished American



Гостиная в мастерской Ханта Слонема в Бруклине, Нью-Йорк, с коллекцией предметов из стекла американской фирмы «Бленко», изготовленных в Западной Вирджинии
 Slonem's American Blenko Glass Collection in the Sitting Room of his Brooklyn, New York studio.
 The Blenko glass objects were made in West Virginia

нейшее впечатление, что отмечается как обязательный пункт программы в любом медийно-информационном материале о Ханте Слонеме. Однако не стоит подробно останавливаться на очевидном и доступном, на плотно выстроенной репрезентативной среде, качество которой напоминает систему защитных укреплений и ловушек для тех, кто любит быстро разгадывать загадки художника.

В процессе изучения публикаций и материалов о его личности и творчестве у меня укрепилось ощущение, что не меня одного Слонем смущает своей espectacularностью, очевидностью и как бы раскрытостью для интерпретаций. Так, именитый критик и куратор Генри Гельдцалер диагностировал его прием множественного повтора образов: бабочек, кроликов и птиц как Obsession². Что же, синдром навязчивых произвольных нежелательных мыслей или идей, от которых трудно избавиться, свойствен почти каждой творческой личности, и Слонем вряд ли исключение. Возможно, что для него этиологическим фактором стал конституционно-типологический, сказались акцентуации личности или характера, например тот визуальный и психологический комплекс, который сформировала в виде навязчивых воспоминаний упомянутая выше «школа юга». Мне же кажется более полнокровным иной источник этого фирменного приема художника, который сказал в одной из бесед для журнала *Interview*: «Повторение образов Мэрилин или бутылок «Кока-колы» повлияло на мое творчество, однако мои повторения скорее символизируют рефрены в молитве... Я вижу в этом богочитание»³. Повторения как молитвенные рефрены или мантры — вот здесь показалось что-то глубинное, подлинное, исходящее из

art critic and curator, diagnosed Slonem's approach of numerous repetitions of images (butterflies, rabbits, and birds) as an obsession.² Well, the syndrome of compulsive, involuntary, unwanted thoughts or ideas that are difficult to shake is innate to almost every artist, and Slonem is hardly an exception. It is possible that for him, the etiological factor was constitutional and typological, manifesting itself in the accentuation of personality or character, for example, the visual and psychological complex that took shape in the form of invasive memories of the "school of the south" mentioned above. Another source of the artist's signature approach that seems to have more validity to me is the one he talked about in a conversation for *Interview*: "I was influenced by Warhol's repetition of soup cans and Marilyn. But I'm more interested in doing it in the sense of prayer, with repetition... It's really a form of worship."³ Repetition as a prayer or as a mantra — this seemed to be something profound, authentic, emanating from an internal individual rhythm, resistant to the higher impulses of the conscious and the professional.

The artist/worshipper of God is a rare type, if he exists outside of the system of confessional art production. In contemporary art, one finds diligent theomachists of all schools, exploiters of pagan rituals, and parodists of Christian rites; sometimes, you come across someone blinded by the demiurgic passion of the loner, like Baudelaire: "O, my likeness, my master, take my curse!"⁴ Worship also involves other virtues, the most important of these is work for the glory of God, notably humble work, like that of a seamstress who spends years embroidering an altar cloth for a church. It is lowly labor ministry, self-denying immersion in the existential process, without ambitions for the self and the compet-

внутренней индивидуальной ритмики, сопротивляющейся верхним импульсам сознательного и профессионального.

Художник-богопочитатель — редкий типаж, если он существует вне системы конфессионального художественного производства. В contemporary art распространены типаж прилежных богоборцев всех направлений, эксплуататоров языческих ритуалов, пародистов христианских обрядов; иногда встречается ослепленный демиургическим азартом одиночка, как у Бодлера: «бросающий творцу сквозь преисподни пламя: „Мой равный, мой господь, проклятие тебе!“»⁴. Богопочитание подразумевает также прочие добродетели, главной из которых почитается труд во славу Всевышнего, причем труд безропотный, как у белешвейки, годами расшивающей ритуальное покрывало для украшения храма. Смирненное трудовое служение, самоотреченное погружение в экзистенцию процесса, без авторских амбиций и спортивного состязательного духа, которые жизненно важны для художника-борца, художника-эгогиста, художника-ревнивца.

Энергетическими источниками многих течений второй половины XX века, не в последнюю очередь американского абстрактного экспрессионизма и европейского неоэкспрессионизма, были индуизм, дзен-буддизм и исследования архаического мифологического сознания. Восточные сакральные практики набирали свою популярность в Западном мире в годы становления Слонема-художника, мантры также широко ассимилировались в духовную сферу артистической среды. Среди разных рискованных способов изменения сознания художника наиболее мягким было произнесение мантры, способной вызвать к жизни сверхъестественную энергию шакти. Считается, что мантра — это Брахман в форме звука, и, продолжая аналогию, можно допустить, что постоянные повторы анималистических образов для Слонема были не только (и не столько) постмодернистским приемом, но авторской мантрой в ее изобразительном эквиваленте.

В любой творческой деятельности есть составляющая духовного служения, но замаскированная обыкновенно такими внешними обстоятельствами, которые затрудняют ее восприятие. Речь идет не об очевидном — энергетика мегаполиса пронизывает каждого жителя Нью-Йорка, воздействуя флюидами рекламы или моды, уличной торговли или ночной жизни. Возможно ли преобразовать молитвенные рефрены в повторяющиеся изображения птиц и зверей? Получается ли сохранить сакральную суть процесса в артистической мастерской на Манхэттене? Реально ли заменить башню из слоновой кости на комнату из птичьих перьев? И в какой степени эти вопросы справедливо задавать по отношению к Слонему?.. Думается, в той, в которой каждый художник является служителем культа. Купта прекрасного, как бы пафосно это ни звучало.

Цельная поведенческая характеристика Слонема неотторжима от его творчества: «Одни любят львов и тигров, другие — разных домашних любимцев, таких как собаки и кошки. Я люблю птиц. Какая-то странная связь существует между нами [...] В моем ателье в Нью-Йорке летает много пернатых. Птицы — мои хорошие друзья, они мои вдохновители и модели. Спрашиваю у них про картину, которую рисую, будет ли она успешной, и они мне отвечают»⁵. Художнику не всегда стоит доверять на слово, но присмотреться к подобной погруженности в личную биосферу стоит. Теологи считают, что птичий проповедник Франциск Ассизский без пантеистического умиления воспевал не природный мир целиком, а именно тварь, сотворенную как переход от небытия к бытию. Многие множества

itive adversarial spirit, which are vital for the fighting artist, the egotistical artist, and the jealous artist.

The energy sources of many movements of the second half of the 20th century, not least of all American Abstract Expressionism and European Neo-expressionism, were Hinduism, Zen Buddhism, and studies of archaic mythological consciousness. Eastern sacred practices gained popularity in the Western world during the years of Slonem's formation as an artist; mantras were also widely assimilated into the spiritual realm of the artistic world. Among the various risky means of altering an artist's consciousness, the most mild is the recitation mantras, which are able to bring the supernatural energy of Shakhti to life. It is thought that Shakhti is Brahman in the form of sound, and, continuing the analogy, one can presume that the constant repetition of animal imagery was for Slonem not only (and not so much) a postmodernist device, but his own mantra in its visual equivalent.

In any kind of creative endeavor, there is always a component of spiritual worship, but it is usually masked by external circumstances that make it difficult to perceive. We are not talking about the obvious — the energy of metropolis that permeates every New Yorker, influenced by the vibrations of advertising or fashion, street vendors, or nightlife. Is it possible to transform prayers into repeating images of birds and beasts? Can you preserve the sacral essence of the process in an art studio in Manhattan? Can you exchange the ivory tower for a room made of feathers? And to what extent are these questions fair to ask in relation to Slonem? It seems that it is fair to the extent that each artist is a representative of the cult of beauty, as pretentious as that may sound.

The integral characteristics of Slonem's behavior cannot be separated from his work: "Some people love lions and tigers, and others love various pets, like dogs and cats. I love birds. A kind of strange relationship exists between us... In my studio in New York, many birds fly. Birds are my good friends; they are my muses and models. I ask them about the painting I'm working on and if it will be successful, and they answer me." ⁵ The artist's word is not always to be trusted, but a closer look at such an immersion into a personal biosphere is warranted. Theologians think that the preacher St. Francis of Assisi extolled, without pantheistic adoration, not the natural world as a whole, but creation itself, created as a transition from non-being to being. The many multitudes of rabbits and parrots that have emerged from beneath Slonem's brush have, for many years already, spread throughout museum and private interiors worldwide. Have primal artistic rhythms been captured? Are we reached by the non-verbal information transmitted through the painting via its lines and dots? Yes, I think so. And chosen by the artist/philosopher as the intermediaries in the transference from a clean canvas to an image were living creatures — beasts and birds.

Slonem's famous trademark rabbits appear both solo and in large groups, in half-length portraits, and the artist explains that their significance and abundance of their images is due to the fact that he was born in the Year of the Rabbit. If we direct analytical discourse toward totemic relationships and dependencies, we "overheat" the content of these elegant canvases, although the contribution of Eastern horoscopes to the reinforcement of social contacts and formation of the "us vs. them" opposition cannot be overstated. What I see as more productive is not the initial allusion with the logo of a legendary men's magazine, or with the vital properties of the domestic rodent and so on, but the mysterious image of the White Rabbit, who served as Alice's involuntary guide to "Wonderland", as the artist said: "The idea of another reality has always interested me. Sometimes when I'm painting, I feel as if I am somewhere

кроликов и попугаев, вышедших из-под кисти Слонема, уже много лет распространяются по музейным и частным интерьерам всего мира. Улавливаются ли первичные авторские ритмы, доходит ли невербальная информация, переданная через картины посредством ее линий и пятен? Думается, да. И посредниками в передаче от чистого полотна к образу художником-натурфилософом были избраны тварные создания — звери и птицы.

Знаменитые фирменные кролики Слонема, появляющиеся большими группами и поодиночке, в формате «поясного портрета», — значимость и обилие их изображений автор объясняет своей принадлежностью по рождению к году Кролика. Если направлять аналитический дискурс в сторону тотемной связи и зависимости, мы «перегреем» содержательность этих изящных холстов, хотя сами восточные гороскопы трудно переоценить в ракурсе социальной контактности и оппозиции «свои — чужие». Более продуктивной мне представляется не первичная аллюзия с эмблемой легендарного мужского журнала либо с витальными свойствами домашнего грызуна и пр., а загадочный образ Белого Кролика, который оказался невольным проводником Алисы в «Страну чудес», как говорит художник: «Идея другой реальности всегда занимала меня. Иногда, когда я пишу картины, я чувствую, как будто я где-то еще, наблюдаю за всем со стороны»⁶. Кролики Слонема исполнены каллиграфическим приемом, они контурны и бесцветны, т. е. одного цвета с ярким фоном и, благодаря такому приему, деликатно графичны. Да и перчатки с веером пошли бы им «к лицу», выражение которого никогда не повторяется. Зачастую они оформлены в винтажные рамы Викторианской эпохи, купленные на блошиных рынках, что размывает временную привязку работы, свежий холст как бы отправляется в путешествие во времени и дистанцируется от авторства художника. Один из немногих портретных образов, к которому художник склонен возвращаться в своей живописи, — президент Авраам Линкольн, как прокомментировал Слонем в беседе с корреспондентом *Interview*: «В кабинете Мэрилин Монро на столе стояли две фотографии: одна ее матери, а другая — Линкольна»⁷. Что же, вот здесь я не готов предложить определенное объяснение, пусть загадка останется нетронутой, предпочтение того или иного исторического персонажа, давно ставшего иконой, уходит в глубины подсознания, откуда, например, другой художник внезапно добывает тему для кино: «Авраам Линкольн — охотник на вампиров»⁸.

Пластическая реализация Слонема глубоко укоренена в образных и содержательных уровнях его работ. Живопись маслом оставляет ощущение гобелена или вышивки, как говорит художник: «Мои краски сливаются одна с другой. Я процарапываю решетку, чтобы свет проникал вглубь. Таким образом, вместо одного слоя краски можно разглядеть все пять»⁹. Здесь он называет главное слово-понятие для своих произведений — решетка. Процарапывается она с помощью обратного конца кисти поверх еще сырого красочного слоя (точнее, нескольких слоев) небольшими вертикальными, а затем часто и горизонтальными штрихами. Конечно, это больше, чем прием. Сегодня невозможно рассматривать решетку даже в двухмерном произведении без упоминания инсталляций Луиз Буржуа с ее системой структурирования и хранения визуальных отсеков памяти. Решетка — фронтальная сторона клетки, в которой каждая стенка физически устанавливает границу для визуальной информации, отделяет видимое от видящего. На извечный вопрос посетителя зоопарка: «Кто за кем наблюдает?» решетчатая фактура Слонема дает расширительный ответ, ведь если сетка по-

else, observing everyone from the side.»⁶ Slonem's rabbits are painted with a calligraphic approach; they are made of contours and are colorless; i.e., one color against a bright background and, due to this approach, are delicately graphic. Often they are decorated with a vintage Victorian-era frame purchased in a flea market, blurring the work's place in time, as if the fresh canvas is sent on a journey through time distancing itself from the artist's authorship.

One of the many portrait images to which the artist tends to return in his paintings is President Abraham Lincoln. As Slonem commented in a conversation with a correspondent from *Interview*: "On Marilyn [Monroe]'s desk, she had a picture of her mother and a picture of Lincoln."⁷ Well, I am not prepared to propose a definitive explanation for this; let us allow the mystery to remain intact — the preference of a particular historical figure who has long become an icon goes into the depths of the subconscious, from which, for example, another artist suddenly produces a subject for a movie, *Abraham Lincoln: Vampire Hunter*.⁸

Slonem's artistic realization in his work is deeply rooted in the levels of imagery and content. His oil painting has an impression of embroidery or tapestry. As the artist said, "I'm making colors bleed into each other, I'm revealing the under-painting. I'm making these marks to allow the light to come through, basically. So you're seeing about five levels of paint, instead of one."⁹ Here, he is describing the key word and concept for his works — grids, or cross-hatching. With the help of the wrong side of the brush, he scratches into the canvas over a wet layer of paint (several layers, to be exact) with small vertical, and then frequently horizontal, lines. Of course, this is more than a technique. Today, it is impossible to look at grids even in a two-dimensional work without being reminded of Louise Bourgeois's installations, with her system of structures and the preservation of the visual compartmentalization of memory. Grids are the front side of a cage in which every wall physically establishes a boundary for visual information, separating what is seen from the viewer. It's an age-old question of the zoo visitor: "Who is watching whom?" Slonem's cage-like surface does not lead to a direct answer, because if the grille constantly covers what you are seeing, it is time to consider the question of whether you are the one in the cage. Roberta Smith, the senior art critic for *The New York Times*, notes, "This witty Formalist strategy meshes the creatures into the picture plane and sometimes nearly obliterates them as images, but it also suspends and shrouds them in a dim, atmospheric light that is quite beautiful. If Joseph Cornell had concentrated on painting, the results might have looked like this."¹⁰ Both Cornell and Bourgeois, however, worked with three-dimensional objects, but in his sculptural grid compositions, Slonem does not use a physical cage or a net, although he maintains this cage with the always present textural distinguishing marks of his paintings.

There are objective circumstances in the life of the artist, who works surrounded by numerous cages with birds from the order Psittaciformes: amazons, lorikeets, macaws, lovebirds, and others are visible to him through the bars of cages and without them. The artist's surface is a significant component of the visual language of a painter and its message is connected with the concrete components mentioned above. The content of Slonem's painting surface has the characteristics of a metaphor, and, having been raised, the term "metaphor" reveals its properties more than others. In the late 20th century, there was a rethinking of concepts of "language", "text", "discourse", and others during the process of the expansion of the spheres of their uses and applications, including within the visual arts. Any object of analysis was seen as a system of signs, and metaphors took on the ability to realize cognitive and communicative

стоянно перекрывает то, что ты видишь, пора задуматься — не в клетке ли ты сам? Главный художественный критик New York Times Роберта Смит отмечает: «Остроумная формалистическая стратегия Слонема — переплести между собой образы в картинах так, что их бывает трудно распознать; при этом он окутывает их бледным, приглушенным светом, что придает им истинную прелесть. Наверное, так выглядели бы картины Джозефа Корнелла, если бы он занимался живописью»¹⁰. Однако и Корнелл, и Буржуа работают с трехмерными объектами, а Слонем в своих скульптурных композициях решетку или сетку не использует, зато сохраняет ее постоянной фактурной приметой живописных полотен.

Существуют объективные обстоятельства жизни автора, который работает в окружении множественных клеток с птицами отряда попугаеобразных: амазоны, лорикеты, ара, неразлучники и другие видны ему как сквозь прутья клеток, так и без таковых. Авторская фактура — значимая часть пластического языка живописца и связана с упомянутой выше конкретикой своей содержательной составляющей. Содержательность живописной фактуры Слонема имеет характеристики метафоры, и привлеченный термин «метафора» более других раскрывает ее качества. В конце XX века произошло переосмысление концептов «язык», «текст», «дискурс» и других в процессе расширения сферы их применения и использования, в том числе в визуальных искусствах. Любой объект анализа стал восприниматься как знаковая система, и у метафоры появились возможности реализации когнитивной и коммуникативной функций¹¹. Эффект метафоры, в самых общих положениях, происходит от контраста между обычным и необычным, заключая в себе стратегию преобразования значения слов или части текста. Такое суггестивное насыщение текста (в том числе и живописного произведения как текста) стало характерным в период постмодернизма для невербальных видов искусств и для станковой живописи, включившей в свой нарратив множество знаковых слоев и уровней их прочтения.

Визуальную обстановку мастерской стоит мысленно дополнить специфическим природным саундом ее творческой атмосферы — всем разнообразием звуков и шумов, которые издадут несколько десятков вольно чувствующих себя птиц. Кроме того, у художника не могла не накопиться память о фактуре насестов и жердочек, с их многослойными следами от когтей и клювов, не говоря уже о фактуре поддонов в клетках, чрезвычайно напоминающих старые мольберты живописцев, покрытые пестрыми наростами масляной краски... Так, собственно, и возникает контраст между профанным и возвышенным, повинувшись эффекту художественной метафоры.

На физическом уровне нижние слои краски в работах Слонема становятся видны при нанесении взрезающих красочный слой штрихов и образуют ритмически повторяющуюся фактурную канву, сопровождающую каждую линию прочерченной решетки. Это затрудняет цельное восприятие фигуративного анималистического изображения, отодвигая его в нашем сознании на умозрительный задний план, и оптически рождает эффект расстояния между птицами и решеткой, объективно принадлежащей самой близкой к нам финишной поверхности краски. Таким способом Слонем значительно обогащает пространство своих полотен, усложняя традиционный живописный язык неоекспрессионизма авторским приемом. Авторская фактура, обретая свойства метафоры, становится механизмом, запускающим коммуникативное действие, соотносящее восприятие автора и восприятие зрителя-читателя визуального живописного текста.

functions." The effect of a metaphor, in the most general terms, comes from the contrast between the ordinary and the extraordinary, including the strategy of transforming the meaning of words or part of a text. Such suggestive saturation of a text (including a painting as a text) was characteristic in the postmodernist period for non-verbal art forms, and for painting that included in its narrative numerous layers of meaning and levels of interpretation. The specific natural sound of its creative atmosphere should be mentally added to the visual environment of the studio — all of the various sounds and noises that are produced by several dozens of birds that feel at ease. In addition, it would be impossible for the artist not to have accumulated memories of the textures of the roosts and perches, with their layers of scratches from claws and beaks, not to mention the texture of the trays in the cages, which are extremely reminiscent of old easels covered in colorful build-up of oil paint... So that is how, strictly speaking, the contrast between the profane and the sublime arises, complying with the effect of the artistic metaphor.

On a physical level, the layers of paint in Slonem's work become visible when the paint layers are cut up by slashes and form a rhythmically repetitive textured canvas that accompanies each line of the inscribed lattice. This makes it difficult to perceive completely the figurative animal image, pushing it into the contemplative background of our minds. It creates an optical effect of the distance between birds and the cage, which objectively belong to the surface finish of the paint closest to us. In this way, Slonem significantly enriches the space of his canvases, complicating the traditional painterly language of Neo-expressionism in his own original way. The artist's surface, taking on the characteristics of a metaphor, becomes a mechanism that triggers communicative action that relates the artist's perception with the perception of the viewer/reader of the visual painted text.

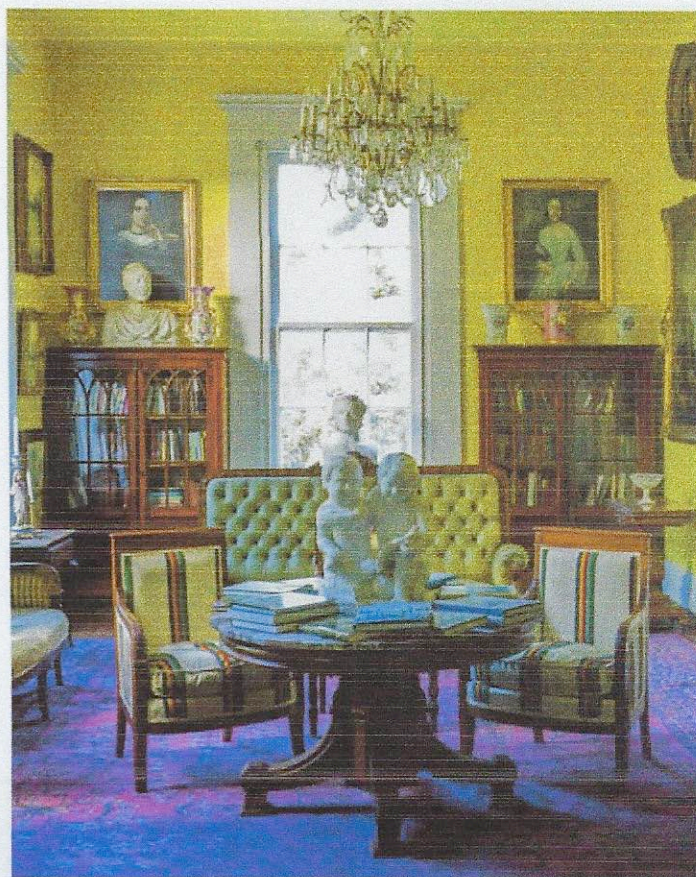
In Rosalind Krauss's now canonical essay "Grids," there is a passage that is principally important for our context: "Logically speaking, the grid extends, in all directions, to infinity. Any boundaries imposed upon it by a given painting or sculpture can only be seen — according to this logic — as arbitrary. By virtue of the grid, the given work of art is presented as a mere fragment, a tiny piece arbitrarily cropped from an infinitely larger fabric."¹² According to the classifications she introduced, Slonem's grids belong to the centrifugal, and one cannot but agree with the vitality of this definition. It suffices to imagine the ratio of real space of the enormous studio with many rooms, with their many birdcages and the space of one canvas, even a large one, which is *a priori* created and perceived as a fragment. The artist's strategy to exhibit his canvases in large groups arranged in a carpeted way, also comes from the centrifugal. The desire to link one fragment with another, to fill up the wall and go on to the next one, and then into another space and so on — this is the expansive nature of Slonem's painting universe. There is another arguable, but still attractive postulate: "Indeed, as we have a more and more extended experience of the grid, we have discovered that one of the most modernist things about it is its capacity to serve as a paradigm or model for the antidevelopmental, the antinarrative, the antihistorical."¹³ It is possible that the wide popularity that the artist's animal works enjoy among collectors is hidden to a large extent in the surface of the grid, which cancels out the temporal characteristics of the work and, on a subconscious level, eliminates the traumatic factor of the finiteness of our coordinates in time, at least within the boundaries of one canvas with a colorful parrot.

At his solo exhibition at the Russian Museum, Hunt Slonem is showing his paintings from recent years, and the exhibition presents all of

В хрестоматийном уже эссе Розалинды Краусс «Решетки» есть принципиально важный в нашем контексте пассаж: «Рассуждая логически, решетка простирается в бесконечность во все четыре стороны. Границы, которые ей полагает данная картина или скульптура, являются, по этой логике, условными. Благодаря решетке конкретное произведение искусства предстает всего лишь фрагментом, крохотным кусочком, произвольно выкроенным из бесконечно большего пространства»¹². Согласно введенной ею классификации, решетки Слонема относятся к центробежным, и нельзя не согласиться с жизненностью этого определения. Достаточно представить соотношение реального пространства огромной многокомнатной мастерской с множеством птичьих клеток и пространства одного, даже большого холста, который априори создается и воспринимается как фрагмент. Стратегия художника, экспонирующего свои холсты большими группами, скомпонованными ковровым способом, также вытекает из центробежности. Желание присоединить один фрагмент к другому, заполнить стену и перейти на следующую, затем в другое помещение и т. д. — такова природа расширения живописной вселенной Слонема. Есть еще один не бесспорный, но притягательный постулат: «Чем глубже мы исследуем решетку, тем яснее становится, что одно из самых модернистских ее свойств — это ее способность служить парадигмой или моделью антиразвития, антиповествования, антиистории»¹³. Возможно, столь большая популярность анималистики художника среди коллекционеров скрыта в значительной степени в свойствах фактурной решетки, которая отменяет темпоральные характеристики произведения и на подсознательном уровне устраняет травмирующий фактор конечности наших временных координат. Хотя бы в пределах одного холста с разноцветными попугаями.

На персональной выставке в Русском музее Хант Слонем показывает свою живопись последних лет, и экспозиция в полноте предьявляет все основные темы его творчества. Здесь представлены знаменитые кролики, как одиночные, оформленные в антикварные рамы и собранные в одну композицию, так и «групповые портреты», порой названные ассоциативно: «Черный бриллиант» или «Аквамарин». Полотна с декоративно обобщенными бабочками и попугаями, чаще анонимными в богатстве своей цветовой полифонии, иногда орнитологически конкретные — лори или амазоны. Животный мир дополнен картинами с ирисами, напоминающими о палитре любимого художником Эмиля Нольде. Цветы образуют плотный изобразительный ковер, «гобеленовый» эффект которого обеспечен фирменным изобретением художника — фактурной решеткой, прочерченной поверх пастозных слоев краски. Делегаты от мира людей — это излюбленные Слонемом исторические персоны: монохромный портрет Авраама Линкольна и выполненные в пурпурном монаршем колорите портреты английской королевы Елизаветы II (оба — 2016). Из новых работ для наших зрителей может быть любопытна небольшая квадратная композиция «Посещение Кремля», сделанная по впечатлениям от визита в Москву, где в 2015-м в Московском музее современного искусства проходила его первая персональная выставка в России. Слонем говорил, что в той поездке его, среди прочего, поразило собрание древностей Московского Кремля. Однако на работе мы видим только компанию ярких попугаев, — вот еще одна загадка художника.

Работ в музейной экспозиции не слишком много, но они отображены таким образом, что раскрывают творчество автора в целом. Они позволяют взглянуть в его личный прием, в решетку-сетку, услож-



Библиотека в доме Ханта Слонема в городке Жанеретт, штат Луизиана, с антикварной мебелью: английская софа конца XIX века и французская хрустальная люстра XIX века
Among the treasures in the Bayou Room Library of Slonem's Albania Plantation in Jeanerette, Louisiana, is a late 19th Century English sofa which sits below a 19th Century French Crystal chandelier

the fundamental themes in his work in their entirety. On display are the famous rabbits, both alone and decorated by antique frames and collected into a single composition, like "group portraits", sometimes associatively named: *Black Diamond* or *Aquamarine*. Canvases with decoratively generalized butterflies and parrots, frequently anonymous in the richness of the colorful polyphony, sometimes ornithologically concrete — a lorikeet or an amazon. The animal world is supplemented by paintings with irises, reminiscent of the palette of Emil Nolde, a favorite of Slonem's. The colors form a dense visual carpet, the Gobelin tapestry-like effect of which is provided by the artist's own invention — the textural grid scratched out over pastose layers of paint. The delegates from the world of people are historical figures loved by Slonem: a monochromatic portrait of Abraham Lincoln and portraits of the English queen Elizabeth II (both from 2016), done in a royal purple color palette. Out of his new works, our viewers may find the small square composition *Kremlin Visit* interesting. It was painted from his impressions from his visit to Moscow, where in 2015 his first solo exhibition in Russia was held at the Moscow Museum of Contemporary Art. Slonem said that during that trip, among other things, he was struck by the Moscow Kremlin's collection of antiquities. In the work, however, we see only groups of vivid parrots — another mystery of the artist.

нившую узнаваемый стиль неоэкспрессионистской живописи и наполнившую его метафорическим содержанием. Дают повод поразмышлять о своеобразном переложении мантр в повторы изображений и почувствовать ту духовную связь между природным миром и миром цивилизации, которая столь важна для этого художника. Разглядеть за картинами самого живописца, труженика в пиджаке карнавальной расцветки, создавшего из своей гигантской мастерской уникальный оранжерейный оазис в Бруклине, куда он недавно переехал, и неутомимо рассылающего оттуда свои изобразительные послания-полотна по всему миру. И попробовать приблизиться к тому, что находится за внешней яркостью красок и витальностью образов, к тому, что надежно маскирует экзотический имидж этого мастера.

«Освещенная часть» Ханта Слонема потому так и привлекательна, что за ней сокрыта затененная, а вместе они придают ему необходимую полноту художественного явления, без которой невозможно проложить значительный маршрут в современном искусстве. Без потайного объема художественной личности, или, выражаясь публицистически, без загадки, притягательность и популярность произведений Слонема были бы невозможны. Однако его экзотическое море так просто не выпить, и, предлагая на визуальные загадки свои вербальные отгадки, я не могу не осознавать известную степень их корректности. Волшебство большого искусства, по счастью, задает такие вопросы, окончательные ответы на которые не найти ни на последних страницах задачника, ни в конце статьи.

There are not that many works in the museum exhibition, but they have been selected to reveal the artist's work as a whole. They allow us to look into his personal technique, into his grid, complicated by the recognizable style of Neo-expressionist painting and filled with his metaphorical content. They give us a reason to reflect on the unique adaptation of mantras in the repetition of images and feel the spiritual connection between the natural world and world of civilization that is so important for this artist. They allow us to look beyond the paintings at the artist himself, a hard-working man in a jacket of carnival colors, who has turned his gigantic studio in Brooklyn into a unique orangery oasis, and who tirelessly transmits his message, in the form of canvases, around the world. And they invite us to try to get closer to what is behind the external brightness of the paint and the vitality of the images, to what is masked securely by this artist's exotic image.

The "illuminated part" of Hunt Slonem is so attractive precisely because the "shadowed part" is hidden behind it, and together, they give his artistic phenomenon its necessary wholeness, without which it would be impossible to continue on a significant journey inside contemporary art. Without the hidden capacity of the artist's personality, or without the mystery, the appeal and popularity of Slonem's work would not be possible. His exotic sea, however, is not that simple to drink in, and, while proposing verbal answers to his visual riddles, I cannot help but be aware of a relative degree of their accuracy. The magic of great art, fortunately, provides us with such questions for which perfectly correct answers are impossible to find, whether we look for such answers in last pages of a textbook or at the end of an article.

¹ Jennifer Barton. Coach's Pleasure Palace / Daily Front Row. 25 October 2007.

² Подробнее: Henry Geldzahler. Hunt Slonem / Kunst Editions. Jano Group, New York, 1993.

³ Clare Stein. Lincoln is Hunt Slonem's Marilyn / Interview Magazine. 2011. December.

⁴ Шарль Бодлер. Плаванье (Charles Baudelaire. Le voyage. Перевод М. Цветаевой).

⁵ Цит. по: <http://www.mariatrudler.com/?p=3018>

⁶ Kelly Crow. An Oddball Menagerie / Wall Street Journal. 2011. 19 November.

⁷ Clare Stein, op. cit.

⁸ Abraham Lincoln: Vampire Hunter, 2012.

⁹ Kurt Andersen. Hunt Slonem's Artist Aviary / Studio360.org. 2012. 24 February.

¹⁰ Roberta Smith. Review/Art / The New York Times. 1988. 25 March.

¹¹ Сыров В. Н., Суровцев В. А. Метафора, нарратив и языковая игра. Еще раз о роли метафоры в научном познании // Методология науки. Становление современной научной рациональности. Вып. 3 / Томск: Изд. ТГУ, 1998. С. 190.

¹² Розалинда Краусс. Решетки / Подлинность авангарда и другие модернистские мифы (пер. А. Матвеевой). Художественный журнал. М., 2003. С. 28.

¹³ Там же. С. 32.

¹ Barton, Jennifer. "Coaches Pleasure Palace". *Daily Front Row*. 25 October 2007.

² See: Geldzahler, Henry and Hunt Slonem. *Hunt Slonem*. Kunst Editions/Jano Group, New York, 1993.

³ Stein, Clare. "Lincoln Is Hunt Slonem's Marilyn". *Interview*. December 2011.

⁴ Baudelaire, Charles. *Le Voyage*. Translated by A. S. Kline.

⁵ Quote from: <http://www.mariatrudler.com/?p=3018>

⁶ Kelly Crow. An Oddball Menagerie / Wall Street Journal. 2011. 19 November.

⁷ Stein, "Lincoln..."

⁸ *Abraham Lincoln, Vampire Hunter*. 2012.

⁹ Anderson, Kurt. "Hunt Slonem's Artist Aviary". WNYC. February 24, 2012. <http://www.wnyc.org/story/188545-hunt-slonems-artist-aviary/>.

¹⁰ Smith, Roberta. "Review/Art; Condo Creates a Future With Layers of Nostalgia". *The New York Times*. March 25, 1988.

¹¹ Syrov, V. N. and V. A. Surovtsev. "Metafora, narrativ i yazykovaya igra. Yeshche raz o roli metafor v nauchnom poznanii". *Stanovleniye sovremennoi nauchnoi ratsional'nosti*. Vol. 3. TGU, Tomsk, 1998, p. 190.

¹² Krauss, Rosalind. "Grids". October 9 (Summer, 1999), pp. 50-64.

¹³ *Ibid.*