



INNA ARTEMOVA REINVENTING UTOPIA

INNA ARTEMOVA

REINVENTING UTOPIA

DER RAUM, IN DEM UNVORHERGESEHENE DINGE STATTFINDEN

Erinnerung, die uns betrifft, selbst wenn sie nicht die unsere ist, sondern, wie soll ich sagen, neben uns, und die uns fast ebenso sehr bestimmt wie unsere eigene Geschichte.

George Perec, *Je suis né*

4 Seit Anfang des einundzwanzigsten Jahrhunderts hat der Utopie-Begriff die Grenzen der post-utopischen Situation, die wir heute bewohnen, in Frage gestellt. Er ist von der Philosophie zu den Gesellschaftswissenschaften, ins Kino und in die visuelle Kunst gewandert. Die vielfachen Revivals und Neu-Deutungen der Utopie in der zeitgenössischen Kunst waren begleitet von unzähligen theoretischen Publikationen, die Begriffe wie „utopisch“, „utopistisch“, „Mikro-Utopien“ und die „Politik der Utopie“ untersuchten¹. Künstler ließen sich auch von dem leiten, was Fredric Jameson in Bezug auf die Science Fiction als „utopischen Impuls“ bezeichnet hat. Dieser Impuls kann visuelle Künstler, so wie in der Vergangenheit die Gesellschaftstheoretiker, dazu motivieren, kollektive Utopien als Zukunftspläne zu behandeln; sich kritisch damit auseinanderzusetzen,

THE SPACE WHERE UNFORESEEN THINGS TAKE PLACE

Memory, which concerns us, even if it is not ours, but is, how to say it, beside ours, and which determines us almost as much as our history.

Georges Perec, *Je suis né*

Since the beginning of the twenty-first century, the concept of utopia has defied the limits of the post-utopian condition we inhabit these days by travelling away from philosophy towards the social sciences, cinema and the visual arts. Countless theoretical publications that explore terms such as “utopic,” “utopiary,” “utopistics”, “micro utopias,” and the “politics of utopia” have appeared in parallel with the multiple

wie Gesellschaften im letzten Jahrhundert modelliert worden sind, indem sie deren totalitäre Züge entlarven; sie können aber auch ihre utopischen Sehnsüchte vortragen, um eine Kritik der Gegenwart zu erarbeiten.

Derart unterschiedliche Bedeutungen von Utopie lagern als Schichten in der Gemäldeserie mit dem Titel *Reinventing Utopia*, die Inna Artemova 2017 geschaffen hat. Als wir in ihrem Atelier über diese Arbeiten sprachen, sagte sie einfach: „Es ist jetzt hundert Jahre her.“ In der Tat ist die Große Oktoberrevolution als innovatives Gesellschaftsprogramm, aber auch als eine Kunstpraxis, auf die wir uns heute als Große Utopie beziehen, vor einhundert Jahren gestartet worden. In den neun Gemälden dieses Zyklus hat Artemova sich „Erinnerungen geliehen“, die eine Vergangenheit fixieren und recht eigentlich wiederherstellen, die selbst erlebt zu haben die Künstlerin zu jung ist. Ohne zu historistischen Anspielungen Zuflucht zu nehmen, konnte sie sich dabei tatsächlich erinnern, indem sie das Arsenal des kollektiven Gedächtnisses anzapfte, so wie es in dem kulturellen Umfeld, in dem sie aufgewachsen ist und bis zum Erwachsenenalter gelebt hat, gehegt wurde.

Alle Gemälde dieser Serie sind in Grisaille ausgeführt. Das wirkt auf den ersten Blick seltsam, assoziieren wir mit den Ereignissen von 1917 doch meist die Farbe Rot, nicht Grau. In den frühen Jahren

revivals and reinterpretations of utopia that have appeared within contemporary art.¹ Artists have also adhered to what Fredric Jameson, in discussing Science Fiction, has called the “utopian impulse.” Following this impulse, visual artists, like social thinkers in the past, may treat collective utopias as plans for the future; they may put forward criticisms about how societies have been modelled over the past century by unmasking their totalitarian features; but, in addition, they may also advance their utopian desires in order to elaborate a critique of the present.

These various meanings of utopia have been layered in the series of paintings named *Reinventing Utopia* that have been produced by Inna Artemova in 2017. When we talked about these works in her studio, she simply said: “It’s a hundred years now.” Indeed, it has been a hundred years since the launch of the Great October Revolution as an innovative social program, as well as an art practice to which we refer today as the Great Utopia. Across the nine paintings that together constitute this cycle, Artemova has “borrowed memories”—that have captured, and indeed restored, a past she was certainly too young to witness. In doing this, and without resorting to historicist allusions, she *could* remember by tapping into the arsenal of collective remembrance. This had been cherished in the cultural environment in which she grew up and lived in until adulthood.

des Roten Oktober begannen sowjetische Künstler mit einem neuen, *immateriellen* Material zu arbeiten, das Viktor Šklovskij in seiner Beschreibung von Vladimir Tatlins Modell des *Denkmals für die Dritte Internationale* (1919–1920) erwähnt: „Das Denkmal ist aus Glas, Eisen und Revolution gemacht“². So gesehen, ist das Grau, das Artemova für die Neuerfindung der Utopie verwendet, gerechtfertigt, denn die konstruktivistischen architektonischen Formen, die sich auf ihren Leinwänden entfalten, scheinen aus Materialien wie Glas oder Eis gemacht zu sein, die durchsichtig oder grau sind. Das dritte von Šklovskij genannte Material scheint interessanterweise zu fehlen. Die Präsenz der Farbe Grau wirft mehrere Fragen auf: Kritisiert die Künstlerin in ihrer Hommage an die Große Utopie (1917–1932) die Vergangenheit, indem sie davon ausgeht, dass die in den ersten Jahren nach dem Oktober verlautbarten revolutionären Zukunftspläne schon Anfang der 30er Jahre in Trümmern lagen, weil sie stalinistischer Revision unterworfen wurden? Befördert das Grau auch eine Kritik der postkommunistischen Gegenwart, in der auch noch die letzten Spuren der sozialistischen Utopie verblasst sind? Oder verdankt es sich der Tatsache, dass das historische Gedächtnis an die revolutionäre Vergangenheit—und das, was ihr folgte—in Form monochromer visueller Darstellung auf uns gekommen ist—schwarzweißer Dokumentarfotos, die sie oft als

All the paintings belonging to this series are executed in grisaille. At first sight, this seems strange since the color we commonly associate with the events of 1917 is red, not gray. During the early years of Red October, Soviet artists commenced working with a new, *immaterial* material, which Viktor Shklovsky mentions in his description of Vladimir Tatlin’s model for *Monument to the Third International* (1919–1920): “The Monument is made of glass, iron and Revolution.”² In comparison, the color gray that Artemova uses for her reinvention of utopia is justified as the constructivist architectural forms that unfold on her canvases appear to be constructed from materials such as glass or iron, which are transparent or gray. Alas, the third material that Shklovsky mentions, Revolution, is here intriguingly lacking. look The presence of the color gray prompts several questions: does the artist who here pays homage to The Great Utopia (1917-1932) critique the past by implying that the revolutionary plans for the future voiced in the early post-October years had already ended in debris by the early 1930s owing to their submission to Stalinist revision? Is the gray paint also used to advance a critique of the post-communist present in which all traces of socialist utopia have faded away? Or is it here because the historical memory that concerns the revolutionary past—and what succeeded it—has been handed down to us in the form

aide-mémoire verwendet? Und schließlich, soll das Grau—die Farbe der Überreste, des Staubs, der Ruinen und Asche, hier die Trauer über den Verlust eines Ortes signalisieren, der niemals wirklich existiert hat und niemals existieren wird, und der deshalb neu-imaginiert und neu-erfunden werden soll?

In Artemovas utopischer Imagination im allgemeinen und ihren Utopia-Arbeiten im besonderen, scheint mir eine melancholische, gar nostalgische Beziehung zur Vergangenheit zum Ausdruck zu kommen. Svetlana Boym, die jeder Nostalgie auch ein utopisches Element zuschreibt, vermutet: „Auf den ersten Blick ist Nostalgie die Sehnsucht nach einem Ort, tatsächlich aber ist es das Verlangen nach einer anderen Zeit—der Zeit unserer Kindheit, den langsameren Rhythmen unserer Träume. ... Der Nostalgiker möchte die Geschichte ausradieren und sie in private oder kollektive Mythologie verwandeln, er möchte die Zeit wiederaufsuchen wie einen Ort und widersetzt sich der Irreversibilität der Zeit, unter der die menschliche Existenz leidet.“³ Dies ist vielleicht die beste Art und Weise, Inna Artemovas Praxis zu beschreiben: als Malerin sucht sie eine Zeit wieder auf, wie einen Ort. Sie agiert als Raumgestalterin. In den von ihr geschaffenen Schauplätzen, seien sie urban, industriell oder landschaftlich, finden unvorhersehbare „Dinge“ statt. Bei diesen „Dingen“ handelt es sich um erfundene

of monochrome visual representations—documentary photographs shot in black-and-white—that she often utilizes as an *aide-mémoire*? And finally, is gray, the color of remains, dust, ruins, and ashes, present here to indicate a sense of loss and mourning for a place which never actually existed and will never exist, and therefore needs to be re-imagined and re-invented?

Artemova’s utopian imagination in general, and her Utopia works in particular, it seems to me, manifest a melancholic, even nostalgic relation to the past. Svetlana Boym, who believes that any nostalgia has a utopian element, maintains: “At first glance, nostalgia is a longing for a place, but actually it is yearning for a different time—the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams. ... The nostalgic desires to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition.”³ This is perhaps the best possible way to describe Inna Artemova’s practice: she is a painter who is *revisiting time like space*. Her main concern is spatial and in the spaces she produces, which could be urban, industrial, or landscapes, unforeseen “things” take place. These “things” are invented events, which all lead back to the “strong” ideological utopia and scientific rationalism of (Soviet) modernism. Her paintings also display impressive panoramas of the

Ereignisse, die alle zu der „starken“ ideologischen Utopie und dem wissenschaftlichen Rationalismus der (sowjetischen) Moderne zurückführen. Ihre Gemälde eröffnen auch eindrucksvolle Panoramen der *Chiffren des Fortschritts*: gargantueske technische Geräte, wissenschaftliche Labors, geodesische Gebäude, Raketen, oder ein einzelnes kugelförmiges Enigma, ein zentrales Merkmal der Utopia-Arbeiten. In ihren früheren Arbeiten werden diese technologischen Spektakel von Menschen, manchmal sogar von Tieren verblüfft und verehrungsvoll bestaunt. In anderen Gemälden inszeniert sie Situationen, in denen sowohl Männer, als auch Frauen solche Industrier Wunder mit wissenschaftlichem Blick inspizieren. Die Tatsache, dass Artemova auf vielen ihrer Arbeiten berufstätige Frauen zeigt (etwa Biologinnen und Laborantinnen) ist insofern bemerkenswert, als Frauen historisch als “Allegorien der Moderne” imaginiert und dargestellt worden sind. Seit der Oktoberrevolution haben alle Gesellschaften, die den Staatssozialismus später praktizierten, die akademische Ausbildung der Frauen als wahren Maßstab des sozialistischen Fortschritts betrachtet.

Die Matrix der Erinnerung, die sich durch Artemovas gesamte Praxis und durch *Reinventing Utopia* zieht, ist keine Ausnahme, auch wenn das narrative Moment in diesem letzteren Werk reduziert ist und Architekturphantasien dominieren.

ciphers of progress: gargantuan technical devices, scientists’ laboratories, geodesic domes, rockets, or a single spherical enigma which is a central feature in the Utopia works. In her earlier works, these technological spectacles are marveled at by humans, and sometimes even by animals, who view them with surprise and veneration. In other paintings, she stages situations in which both men and women inspect these industrial wonders with a scientific gaze. The fact that in many of her works Artemova presents professional women (such as biologists and laboratory workers) is noteworthy given that women have historically been imagined, and imaged, as “allegories of modernity.” Ever since the October Revolution, all societies that have practiced State Socialism later have regarded women’s academic education as the true measure of socialist progress.

The matrix of memory that runs through Artemova’s entire practice and *Reinventing Utopia* is no exception, although in this latter work the narrative moment is reduced and architectural fantasies take priority. Nevertheless, in almost every piece memories remain. As she spatially organizes their “localization,” she often relies on the archival mnemonic device of black-and-white photography, but her procedure is not based on quoting, copying or recording the original visual source because her paintings do not engage with the imitation of a document. When an image

Nichtsdestoweniger bleiben Erinnerungen in fast jedem Stück präsent. Bei der Lokalisierung ihrer “Erinnerung” stützt sich Artemova oft auf das mnemonische Archivmittel der Schwarzweiß-Fotografie, aber ihr Verfahren beruht nicht auf dem Zitieren, Kopieren oder Wieder-Aufnehmen der visuellen Originalquelle—ihre Gemälde bemühen sich nicht um die Imitation eines Dokuments. Taucht ein aus dem Archiv “ausgeliehenes” Bild auf ihren Leinwänden wieder auf, dann verliert dieses visuelle Dokument seine Beweiskraft als “Zeugnis” der Vergangenheit. Dies geschieht nicht deshalb, weil das Medium gewechselt hätte: vom reproduzierbaren Foto zu einem handgemalten Bild. Sondern weil die Künstlerin das “Originalbild” im Herstellungsprozess der Arbeit Mutationen und einem Morphing unterzieht. Das Ergebnis ist ein zusammengesetztes Bild aus nahtlos *collagierten* figurativen Fragmenten, was die Verfahren des Ausschneidens, Verbindens oder Überlappens mehrerer dieser Fragmente beinhaltet. Auch wenn es Artemova immer gelingt, eine geschmeidige Mischung der Bilder in ihren Gemälden zu erreichen, ähnelt ihre Methode doch jenen *faktographischen* Verfahren, die in der sowjetischen Fotomontage Anwendung fanden.

Reinventing Utopia weist auch Bezüge zur *Faktura* auf, einem weiteren wichtigen Anliegen der sowjetischen Avantgarde. Die Künstler erarbeiteten

“borrowed” from the archive resurfaces on her canvases, the visual evidence that documents “truth” about the past loses its truthfulness. This does not happen because of the change of medium: from reproducible photographic image into a hand-made painting. It happens because, in the process of making the work, she exposes the “original” image to mutation and morphing. What results is a composite picture obtained with seamlessly *collaged* figurative fragments, that involves the procedure of cutting, joining, and interfacing a number of these fragments together. Even though Artemova always manages to create a smooth mix of images in her paintings, her method is similar to that of the *factographic* procedures exemplified in Soviet photomontage.

Reinventing Utopia also offers a reference to *faktura*, another major concern of the Soviet avant-garde. The artists worked this concept out theoretically, as well as in their praxis, by focusing on the material surface of their paintings, collages or assemblages and by applying onto them various non-artistic materials, such as sand, metal or plaster, as well as paint.⁴ The ensuing surfaces have a bas-relief quality that induces a strongly haptic element. In this spirit, Artemova also layers many coats of gray paint, in a number of gray tones, onto the surfaces of her work, then glazes or varnishes them so that they are rough

dieses Konzept sowohl theoretisch als auch in ihrer Praxis, indem sie sich auf die materielle Oberfläche ihrer Gemälde, Collagen oder Assemblagen konzentrierten und diverse nicht-künstlerische Materialien darauf anbrachten, etwa Sand, Metall oder Pflaster, so wie Farbe⁴. Die auf diese Weise entstehende Oberfläche besitzt Bas-Relief-Qualitäten, was ein ausgeprägt haptisches Element zur Folge hat. In diesem Sinne schichtet Artemova viele Ebenen grauer Farbe in unterschiedlichen Grautönen auf die Oberfläche ihres Werks und poliert oder versiegelt sie, so dass sie rauh und uneben werden, mit Rissen und Patina, die dazu einladen, sie nicht nur anzusehen, sondern auch anzufassen.

Die Gemälde von *Reinventing Utopia* sind weniger narrativ als frühere Arbeiten, dafür dramatischer. Sie aktivieren Erinnerungen an die 1950er Jahre, als die Sowjets ruhmreich in das Wettrennen um das Weltall eintraten, was damals—zumindes zeitweise—den Sieg im Kalten Krieg bedeutete. Am 4. Oktober 1957 starteten die Roten Sputnik 1, den ersten künstlichen Satelliten der Welt, der drei Wochen später beim Wiedereintritt in die Erdatmosphäre leider verglühte. Könnte Artemovas Faszination für ein mysteriöses kugelförmiges Objekt eine Anspielung auf Sputnik 1 sein—den Beginn des Raumfahrtzeitalters? In Nahaufnahme taucht es auch

and uneven, with cracks and patinas, that invite you not only to look, but to touch them as well.

The paintings that constitute *Reinventing Utopia* are less narrative than previous works, but more dramatic. They activate memories of the 1950s, when the Soviets gloriously entered the Space Race which, at that time, meant winning—temporarily at least—the Cold War. Notably, on October 4, 1957, the Reds launched Sputnik 1, the world's first artificial satellite, which after three weeks in orbit regretfully burned up upon re-entering the Earth's atmosphere. Could Artemova's fascination with a mysterious spherical object be an allusion to Sputnik 1—the beginning of the space era? It also appears in close-up in the painting *Landung* (2017), an image that could easily pass as a still from a science fiction movie, say, *Brazil* (1985), but which could also be a reworking of a documentary photograph. In contrast to this work, *Utopia* explores a cosmic incident, and the effects that this enigmatic "thing" has had on the man-made environment: it leads to disorder, destruction and chaos. Half of this series portrays devastated spaces with wreckage, that is helplessly observed by passive onlookers who seem unwilling to act, or even to ask the historical question "What is to be done?" The other half shows women who are also looking at the rubble (*Utopia* 02, 05 and 07), but they may be harboring other thoughts: "Are we going

auf dem Gemälde *Landung* (2017) auf, einem Bild, das gut und gern als Standbild aus einem Science Fiction Film durchgehen könnte, aus *Brazil* (1985) zum Beispiel, das aber auch die Bearbeitung eines dokumentarischen Fotos sein könnte. Im Kontrast zu dieser Arbeit untersucht *Utopia* einen kosmischen Vorfall und die Auswirkungen, die dieses enigmatische "Ding" auf die menschengemachte Umwelt hat: es führt zu Unordnung, Zerstörung und Chaos. Die Hälfte dieser Serie zeigt verwüstete Räume mit Trümmern, die von passiven Betrachtern hilflos beobachtet werden, die nicht nur untätig bleiben, sondern sich nicht einmal die historische Frage stellen wollen: "Was tun?" Die andere Hälfte zeigt Frauen, die ebenfalls Trümmer betrachten (*Utopia* 02, 05 und 07), die vielleicht andere Gedanken hegen mögen: "Sollen wir—wieder einmal—als Trümmerfrauen tätig werden, die nach jedem Krieg, jeder Revolution aufräumen, so auch jetzt nach dem letzten Disaster?"

Doch sind die Auswirkungen dieses kryptischen "Dinges—eines Verwandlungsvehikels—wirklich desaströs? Legen sie nicht auch einen Neuanfang nahe, die Geburt eines architektonischen Raumes, der aus endlos sich entfaltenden Strukturen besteht, so wie in *Utopia* 06 und 08? Bezieht sich Artemova hier nicht recht eigentlich auf die Schriften und Architekturphantasien eines Jakob

to act—once again—as the Rubble Girls (*Trümmerfrauen*), cleaning up after every war, after every revolution, and now again following this latest disaster?"

But are the effects that this cryptic "thing"—a vehicle of change—generates truly disastrous? Do they not also suggest a new beginning, the birth of an architectural space made of endlessly unfolding structures, as in *Utopia* 06 and 08? Is Artemova here, in fact, recalling the writings and architectural fantasies of Yakov Chernikhov, the Soviet architect who, in the late 1920s, wrote extensively on the principles of Constructivist architecture, but who became, alas, disciplined in, and by, Stalinist culture in which the very term Constructivism as concept and practice became a Thought Crime (*Denkverbot*). Of his Eleven Laws of Constructivist Architecture, the Fourth Law reads: "Elements unified in a new whole form a construction in which they penetrate each other, clasp, are coupled, press against each other, i.e., display an active part in the movement of unification."⁵

The Futuristic architectural forms that Artemova she folds and unfolds in her paintings do not rely solely on the production of a kind of space that was introduced almost a century ago, and they are not visionary spaces to be produced in a distant future either; rather, these forms already belong to our contemporary moment of architecture. Writing about this, Michael Sorkin does

Černichov, des sowjetischen Architekten, der in den späten 20er viel über die Grundsätze der konstruktivistischen Architektur geschrieben hat, der dann aber in und von der stalinistischen Kultur gemäßregelt wurde, in der allein schon der Begriff Konstruktivismus als Konzept und Praxis mit Denkverbot belegt war? Von seinen Elf Gesetzen der konstruktivistischen Architektur lautet das vierte: “Zu einem neuen Ganzen vereinte Elemente formen eine Konstruktion, in der sie einander durchdringen, umklammern, vereinen, gegeneinander drücken, d.h. eine aktive Rolle in der Bewegung der Vereinheitlichung spielen.”⁵

Die futuristischen Architekturformen, die Artemova in ihren Gemälden faltet und entfaltet, verlassen sich nicht allein auf die Produktion einer Art von Raum, der vor fast einem Jahrhundert erstmals eingeführt wurde. Es sind auch keine visionären Räume, die erst in ferner Zukunft hergestellt werden. Vielmehr gehören diese Formen schon zu unserer heutigen Phase der Architektur. Michael Sorkin verhehlt seinen Enthusiasmus nicht, wenn er darüber schreibt: “Zum Ruhm des Zeitalters zählt es, dass—zum ersten Mal—die Architektur im Begriff ist, sich aus ihrer primären und historischen Einschränkung zu lösen: der Schwerkraft.”⁶

Ich muss nun gestehen, dass mich das Fehlen von Rot in einer Serie von Arbeiten, die die Erinnerung an den Großen Oktober neu erfindet, anfangs etwas skeptisch gemacht hat. Nun, das war ein großer Irrtum. Auch Picasso hat sich für das Grisaille entschieden, als er sein dramatisches *Guernica* (1937) malte. Es gibt so viele authentische Aspekte der Großen Utopie, die die Künstlerin aufdeckt, indem sie ganz bewusst das

not hide his enthusiasm: “One of the glories of the age is that—for the first time—architecture is about to be loosed from its most primary and historic constraint: gravity.”⁶

I must now confess that I was initially suspicious about the lack of the red in a series of works that reinvents memories of the Great October. Well, I was utterly wrong. In fact, Picasso also opted for the grisaille technique when painting his dramatic *Guernica* (1937). There are so many genuine aspects of the Great Utopia that the artist uncovers, intentionally bypassing the cliché of redness. *Reinventing Utopia*, as with her others works, signals that Inna Artemova understands the true meaning of *memory work*. And Kaja Silverman reminds us what “imperfect remembering” is all about: “The function of recollection ... is to transform, not to reproduce. ... To remember perfectly would be forever to inhabit the same cultural order. However, to remember imperfectly is to bring images from the past into an ever new and dynamic relation to those through which we experience the present, and in the process ceaselessly to shift the contours and significance not only of the past, but also of the present.”⁷

Special thanks to David Elliott for editing this article.

Berlin, January 2018

Klischee des Rot meidet. *Reinventing Utopia* signalisiert ebenso wie ihre anderen Arbeiten, dass Inna Artemova die wahre Bedeutung der *Erinnerungsarbeit* verstanden hat. Und Kaja Silverman weist darauf hin, was es mit dem “unvollkommenen Erinnern” auf sich hat: “Die Funktion des Erinnerns... ist es zu transformieren, nicht zu reproduzieren... Sich perfekt erinnern würde heißen, auf ewig die gleiche kulturelle Ordnung zu bewohnen. Sich unvollkommen erinnern wiederum heißt, Bilder aus der Vergangenheit in immer neue und dynamische Beziehung zu jenen zu setzen, durch die wir die gegenwärtigen erfahren, und im Prozess unaufhörlich die Konturen und die Bedeutung nicht nur der Vergangenheit, sondern auch der Gegenwart zu verschieben.”⁷

1. See Cammila Jalving, “Utopia in the Eye of the Beholder, A Theoretical Perspective,” in *Utopia & Contemporary Art* (Ishoj: ARKEN Museum of Modern Art, and Ostfildern: Hatje Kantz Verlag, 2012), pp. 29-36. See also *Utopias. Documents of Contemporary Art*, ed. Richard Noble (London: Whitechapel and Cambridge, MA: The MIT Press, 2009).

2. Victor Shklovsky, “The Monument to the Third International” (1921), reprinted in *Tatlin*, ed. Larissa Alekseevna Zhadova (Budapest: Corvina, 1984), p. 343.

3. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), p XV.

4. Cf. Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography,” in *October*, Vol. 30 (Autumn, 1984), pp. 82-119.

5. Yakov Chernikhov, “The Constitution of Constructivism: The Laws of Construction” (1930), reprinted in *Russian Avant-Garde – Theory and Criticism*, ed. John Bowlt (London: Thames and Hudson, revised edition, 1988), p. 258.

6. Michael Sorkin, “Nineteen Millennial Mantras“, in *Architecture in Transition – Between Deconstruction and New Modernism*, ed. Peter Noever (Munich: Prestel Verlag, 1991), p.114.

7. Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York and London: Routledge, 1996), p.189.

REINVENTING UTOPIA

Utopia 01, 240 × 160 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Utopia 02, 185 × 190 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Utopia 03, 110×115 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Utopia 04, 240 × 180 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Utopia 05, 155 × 160 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Utopia 06, 195 × 200 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Utopia 07, 90×115 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Utopia 8, 195 × 200 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Utopia 9, 140×130 cm, Öl auf Leinwand, 2017



ERROR CODES

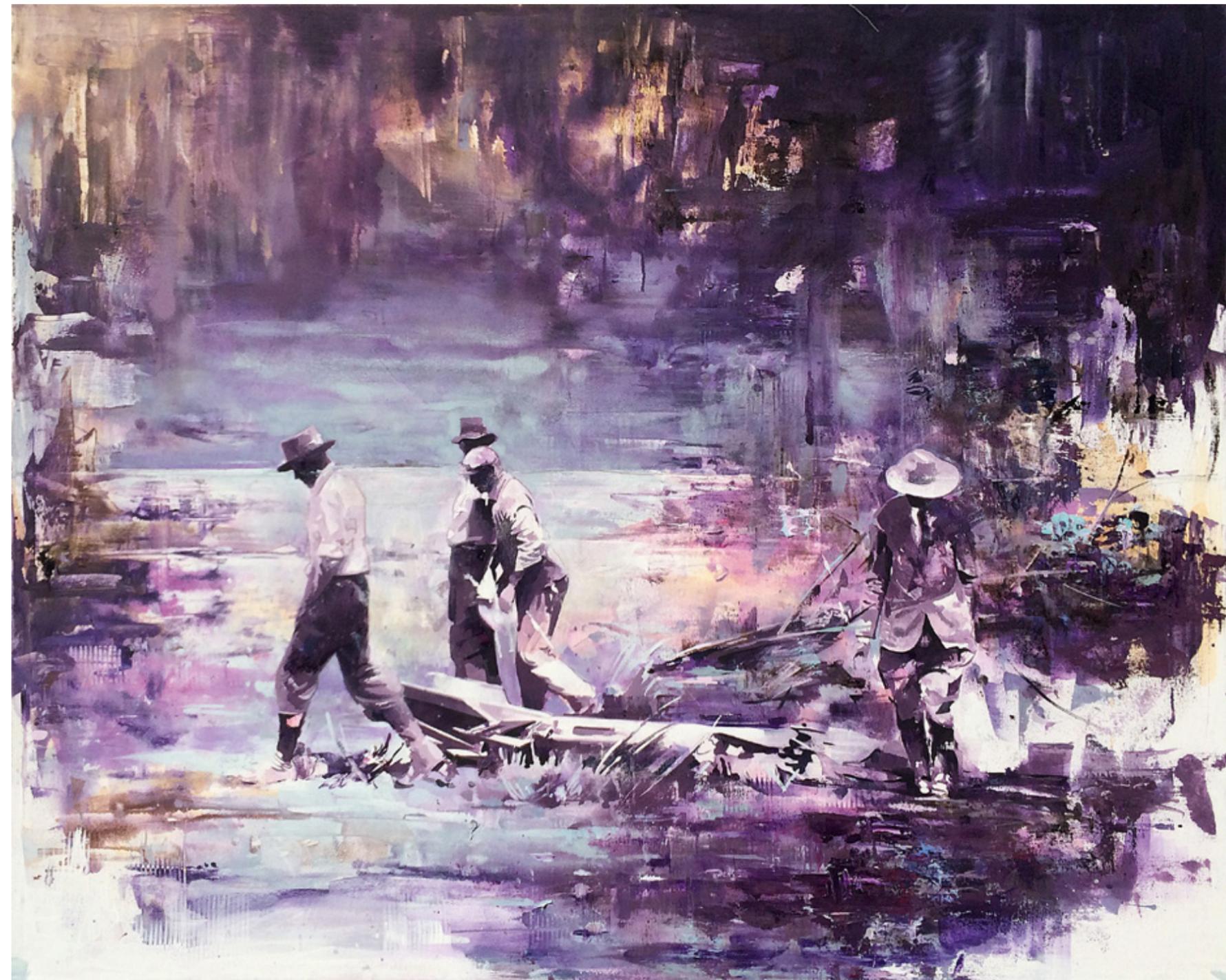
The Walking Head, 85 × 110 cm, Öl auf Leinwand, 2016



HÖRT, 145 × 180 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Der Fund, 120×150 cm, Öl auf Leinwand, 2016



hide & seek 02, 78 × 105 cm, Öl auf Leinwand, 2016



Lauschangriff, 140 × 170 cm, Öl auf Leinwand, 2016



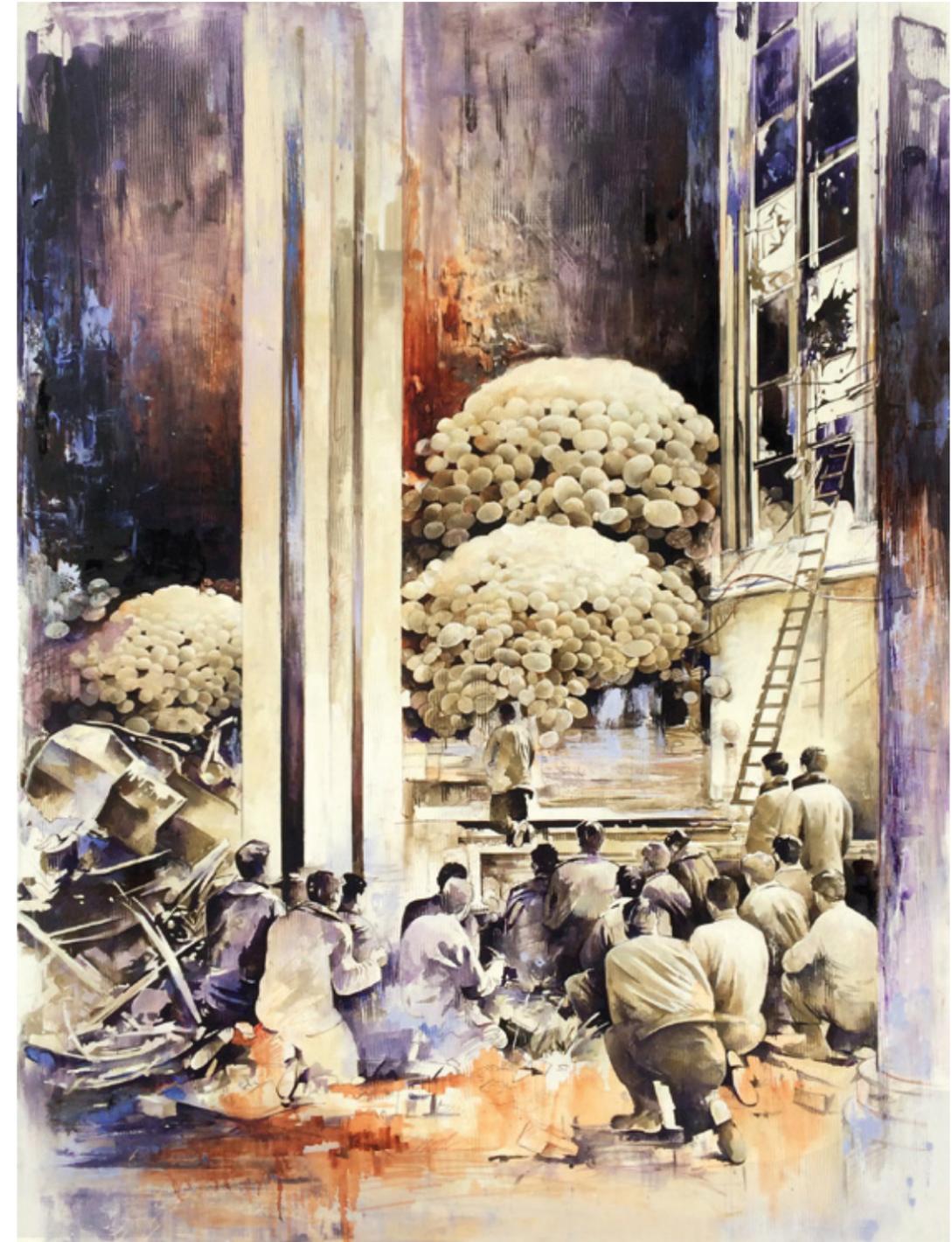
Omni Kantula, 180×140 cm, Öl auf Leinwand, 2016



The November Session, 80 × 95 cm, Öl auf Leinwand, 2016



The Hall, 220×160 cm, Öl auf Leinwand, 2016



Mind Machine, 65 × 85 cm, Öl auf Leinwand, 2016



Pfund, 140×155 cm, Öl auf Leinwand, 2016



Mind your Head, 105 × 135 cm, Öl auf Leinwand, 2016



Die Auswertung, 130×130 cm, Öl auf Leinwand, 2016



Lichtsatz, 140×175 cm, Öl auf Leinwand, 2016



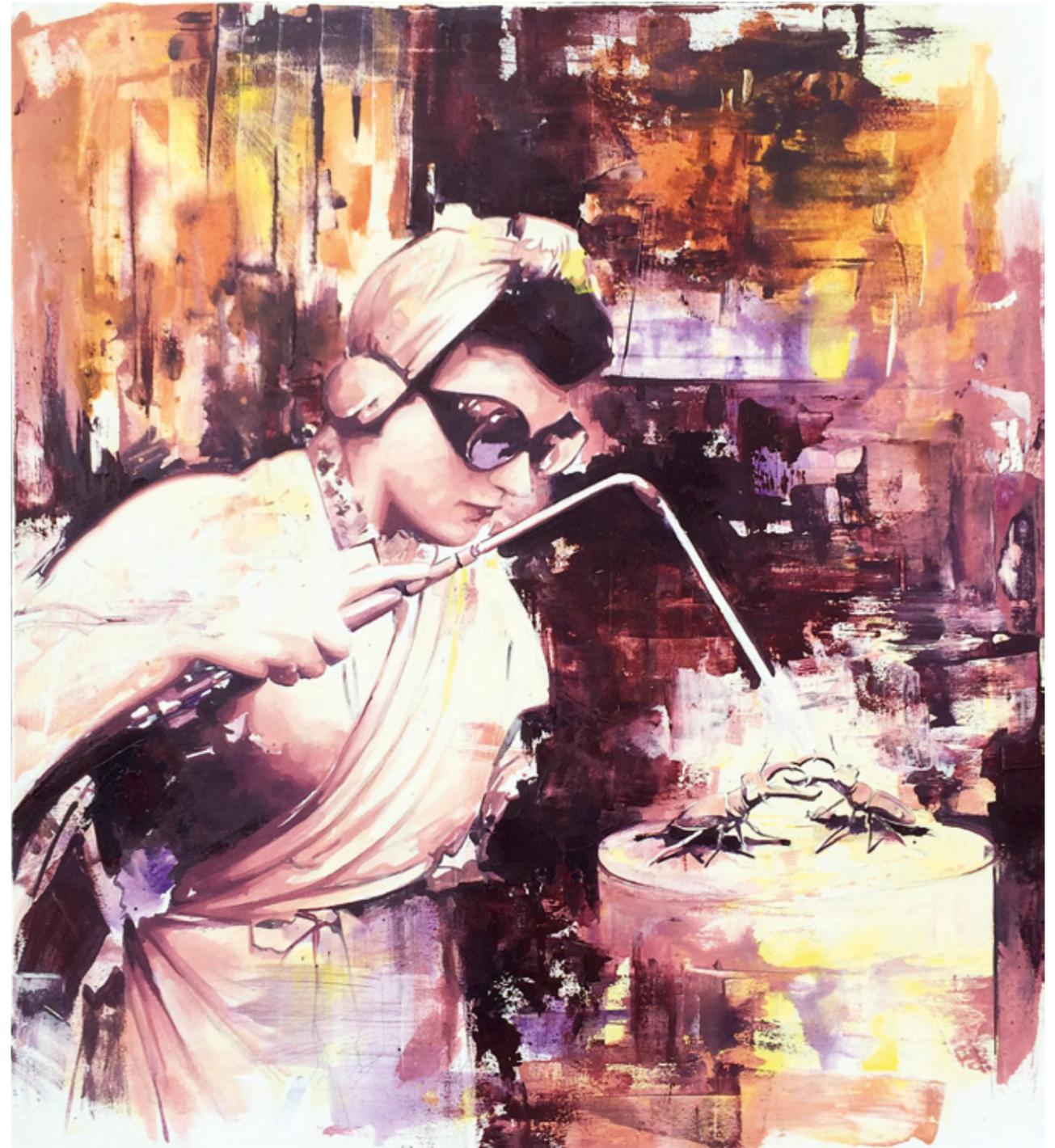
Landung, 105 × 130 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Die Lichtung, 170×185 cm, Öl auf Leinwand, 2017



Zugriff, 100 × 90 cm, Öl auf Leinwand, 2016



Selection, 140 × 160 cm, Öl auf Leinwand, 2016



INNA ARTEMOVA

Geboren in Moskau.

Studium der Architektur in Moskau (MArchI).

Diplom für Architektur, ausgezeichnet mit dem 2. Platz des Architekturpreises der Russischen Föderation.

Lebt und arbeitet in Berlin.

Born in Moscow.

Studies in Architecture in Moscow (MArchI).

Diploma in Architecture, awarded the 2nd place of the Architecture Prize of the Russian Federation.

Lives and works in Berlin.

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2017** „Kein Gestern, kein Heute“, Kunstverein Frankenthal
- 2016** „Error Codes“, Galerie Börgmann, Mönchengladbach
„Hide & Seek“, janinebeangallery, Berlin
- 2015** „Past Forward“, janinebeangallery, Berlin
„Searching For Memories“, Galerie Dengler und Dengler, Stuttgart
- 2014** „Pool Time“, janinebeangallery, Berlin
- 2012** „Flashback“, Galerie Brennecke, Berlin
- 2011** „Flashback“, Galerie PopArtPirat, Hamburg
- 2009** „Die Liga der außergewöhnlichen Ladies“, Galerie Wagner + Marks, Frankfurt a. M.

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2017** „AKKU“ – junge figurative Malerei aus der Sammlung Paschertz, Museum Heylshof, Worms
„The first fundamental Structure of Area 7“, Galerie Börgmann, Mönchengladbach
„Fad and Fury“, janinebeangallery, Berlin
„blue bleu blau blu“, Verein Biennale Austria, Wien
„Summer Selection III“, Art von Frei Gallery, Berlin
„FO YOU“, Marienburg, Berlin
- 2016** 7. Benefiz-Kunstauktion der Telefonseelsorge, Berlinische Galerie, Berlin
„FO YOU“, Marienburg, Berlin
- 2015** „Zündung“, Galerie Börgmann, Mönchengladbach
mianki.Galerie, Berlin
„Hidden Treasures“, I AMsterdam YOU BErlin Contemporary art from Amsterdam and Berlin,
St. Johannes- Evangelist-Kirche, Berlin
„Macrocosmi – Ordnungen anderer Art“, kuratiert von Pascual Jordan und Martina Cavallarin, Bologna, Italien
- 2014** „Welten träumen“, kuratiert von Valeria Waibel, Alison und Peter W. Klein Sammlung,
Museum KUNSTWERK, Eberdingen-Nussdorf
„Artgeschoss“, Wolfenbüttel, kuratiert von Dmitrij Schurbin
„Konstruktives Widersprechen“, kuratiert von Valeria Waibel,
Alison und Peter W. Klein Sammlung, Museum KUNSTWERK, Eberdingen-Nussdorf
„Wurzeln weit mehr Aufmerksamkeit widmen“, Kunstverein Familie Montez, Frankfurt a. M.
- 2013** Galerie Liebau, Burghaun / Fulda
„Wurzeln weit mehr Aufmerksamkeit widmen“, Kunstverein Familie Montez, Leipzig
4. Benefiz-Kunstauktion der Telefonseelsorge, Berlinische Galerie, Berlin

- 2012** „Auf der ewigen Reise – Russischsprachige Kunst aus Deutschland“, kuratiert von Marina Sailer, e-on, Düsseldorf
 „Der historistische Blick. 200 Jahre Fortschritt“, 35. Kunstpreis der Kulturstiftung der Sparkasse Karlsruhe
- 2011** „always live twice“, Galerie Martin Mertens, Berlin
 „Romantic Sensibilities“, Galerie tiefimBlut-Kunstkontor, Berlin
 Nord Art, Kunstwerk Carlshütte, Büdelsdorf
- 2010** „Grenzenlos. Vielfältig. Eins“, Galerie Berlin Art Projects, Berlin

KUNSTMESSEN (AUSWAHL) ART FAIRS (SELECTION)

- 2017** Art Karlsruhe, Galerie Lauth
- 2016** SCOPE Miami Beach, USA, janinebeangallery
 Art Amsterdam, Holland, janinebeangallery
- 2015** Kunstmesse Scope Basel, Schweiz, janinebeangallery
- 2014** Positions, Berlin, janinebeangallery
- 2013** Art Karlsruhe, Galerie Lauth (Einzelschau)
- 2012** Art Karlsruhe, Galerie Brennecke (Einzelschau) und Galerie Lauth
- 2011** Bloom, Köln, colourblindGallery (Einzelschau)
 Art Karlsruhe, Galerie Lauth und Galerie Brennecke

- 2010** 7. Berliner Kunstsalon, Berlin, (Einzelschau)
 Art Fair Tokyo, Japan, colourblindGallery
 Art Karlsruhe, Galerie Lauth
- 2009** 6. Berliner Kunstsalon, Berlin
 Tease Art Fair, Köln (Einzelschau)
 Art Karlsruhe, Galerie Lauth
- 2008** 5. Berliner Kunstsalon, Berlin (Einzelschau)
 Tease Art Fair, Köln
 Art Karlsruhe, Galerie Lauth (Einzelschau)
 Kunst Zürich 07, Schweiz, Galerie Noack

SAMMLUNGEN (ÖFFENTLICH) PUBLIC COLLECTIONS

Kunstmuseum Ahrenshoop
 Alison und Peter W. Klein Sammlung
 Kunstsammlung der Deutsche Bank
 Gemälde sind international in Privatsammlungen vertreten.

IMPRESSUM COLOPHON

Inna Artemova Reinventing Utopia

Aufsatz von **Essay by:** Bojana Pejić

Deutsche Übersetzung **Translation to German:** Olaf Kühl

Grafische Gestaltung **Graphic Design:** Emilio Rapanà

Gedruckt von **Printed by:** Königsdruck (Berlin)

Papier **Paper:** Amber Graphic

Auflage **Print run:** 500

Ausgabe **Edition** © Inna Artemova 2017

Text © Bojana Pejić 2017

Abgebildeten Werke **Artworks** © Inna Artemova 2017

Fotos von der Reihe „Reinventing Utopia“ mit freundlicher Genehmigung und

Photos of the “Reinventing Utopia” Series courtesy and © Frank Rothe

Foto von der Reihe „Error Codes“ mit freundlicher Genehmigung und

Photos of the “Error Codes” Series courtesy and © Inna Artemova

DANKSAGUNGEN ACKNOWLEDGEMENTS

Dank für Unterstützung und Anregung:

Many thanks for the support and suggestions to:

Maria Arnold, David Elliott, Dirk Kleiner, Almagul Menlibayeva und Dr. Rachel Rits-Volloch

INNA ARTEMOVA REINVENTING UTOPIA