

Ульрих Хайманн

## **Тактильная виртуальность**

*К живописи Георгия Пузенкова*

Георгий Пузенков, родившийся в СССР, получивший в Москве в 70-х годах образование программиста и художника, и с 1990 года живущий в Кельне и Москве, убежден в том, что дискуссия со всеми наличествующими дигитальными мирами для современного художника является настолько же неизбежной, как и 450 лет назад для живописца было обязательно принимать во внимание открытие центральной перспективы. При этом, он рассматривает дигитальное как упорядоченный суррогат аналогового, примитивную редукцию непостижимой сложности жизни, которая, тем не менее, нас глубоко впечатляет, т.е. обладает обратным действием на "аналоговое". В своей художественной полемике с мифом дигитального Георгий Пузенков поднимает в своей живописи тему пикселя, атома цифрового мира, в который трансформируются квадратные точки компьютерного изображения. Чем выше число пикселей, тем менее они заметны, т.е. тем лучше разрешение изображений. Пузенков обращается к пикселю, пикселеобразно обрисовывая в своей живописи цветовые поля или линии, проходящие не горизонтально или вертикально. Когда картинка появляется на экране, хорошая графическая карта и быстрый компьютер позволяют забыть о том, что Пузенков как художник постоянно держит в голове, а именно – пиксель и тем самым цифровой характер, "потенцию" одновременно видимых и нематериальных виртуальных миров. Поэтому нарисованные пиксели в картинах Пузенкова получают такое выраженное не виртуальное, но материальное, явно тактильное присутствие. Георгий Пузенков нашел для феномена цифровых миров и другие формы выражения. Так на его картинах снова и снова можно найти намеки на принцип функционирования экрана монитора, например в форме узких монохромных полос, тянущихся через весь экран. Или он обрамляет свои картины рамками "панелями задач", типичными для операционных систем Эппл или Майкрософт.

## **Стертая живопись**

Особенно значимыми для понимания живописи Пузенкова кажутся те работы, которые вступают в диалог с произведениями, со своей стороны тематизирующими искусство.

Две такие работы в 2002 году вызвали в Германии большой резонанс: "Стертый Раушенберг", которого сейчас можно увидеть на выставке "Искусство после искусства" (куратор Петер Фризе) в Бременском Музее Везербург; и "Стертый Малевич" нарисованный к выездной выставке Третьяковской галереи в Феликс-Нуссбаум-Хаус в Оснабрюке. Там он выставлен с работами художников русского авангарда, среди которых знаменитый "Черный квадрат" Казимира Малевича. В большом "Стертом Раушенберге" (270x230x8 см, 1997 г.) Пузенков обыгрывает известный художественный анекдот. Роберт Раушенберг звонит осенью 1953 года удивленному тем самым де Кунингу и просит у него рисунок, который он задумал стереть и выставить как собственную работу. Де Кунинг, который тогда считался самым знаменитым художником своего времени, дарит Раушенбергу рисунок карандашом, пастелью и чернилами, который тот почти целый месяц пытается стереть. Однако, даже сегодня на нем видны бледные следы работы де Кунинга.

Файл с изображением "Стертого рисунка де Кунинга" Раушенберга был Пузенковым в свою очередь стерт "компьютерной резинкой" на экране монитора. Однако, чтобы сделать видимыми следы стирания, светлая поверхность "Стертого рисунка де Кунинга" с помощью программы для обработки изображений была инвертирована в свою противоположность, получившийся результат был переведен средствами живописи в черно-белый вариант, используя опять таки намекающую на пиксельную структуру художественную манеру.

Какое отношение имеет жест Пузенкова к жесту Раушенберга, который в свою очередь относится к экспрессивному искусству де Кунинга?

Не нужно забывать, что художественная манера де Кунинга тоже заключалась не только в крайне экспрессивном мазке кистью, но и – в стирании или соскребаании краски. При всем уважении Раушенберга к де Кунингу и другим абстрактным экспрессионистам, стирание работы главного представителя художественного направления, благословившего художественный росчерк как героическое средство откровения, является все же ироническим жестом "Action painting". С другой стороны нужно признать: одновременно стирание неизбежно является своего рода приемственностью, чуть ли не способом выказать почтение.

Мы скажем, Раушенберг артикулирует этим скептическим жестом свою дистанцированность от мифа о художественном росчерке как следе Абсолютного. Также он хочет сообщить своим жестом стирания, что следствием мировоззрения абстрактных экспрессионистов являются банальные, даже вульгарные продукты и методы производства картин, по меньшей мере, в той части, что касается привычного "святого" способа, используемого ими, где только можно. Раушенберг предлагает стирание, потому что оно является подходящим способом выражения "отсутствия росчерка" и не оставляет никаких видимых следов.

Пузенков, с одной стороны, делает со "Стертым рисунком де Кунинга" Раушенберга то, что последний сам сделал с рисунком де Кунинга. Он стирает его намеренно частично (в противоположность Раушенбергу, непреднамеренно стершего де Кунинга не полностью), тем самым, очевидно, вынося последнему приговор. При этом сохранившиеся следы стирания Пузенкова не идентичны следам стирания Раушенберга. И несмотря на то, что работа издали смотрится очень "экспрессивно", Пузенков не выступает против Раушенберга на стороне де Кунинга, для того, например, чтобы реабилитировать "мазок кистью" в смысле абстрактного экспрессионизма. В конце концов, эти следы являются с самого начала артикуляциями машины, их контуры, обрамляющие не стерты остатки "Стертого рисунка де Кунинга" Раушенберга, Пузенков лишь сделал отчетливее, посредством перевода в пиксельное изображение.

Именно здесь Пузенков отходит от картины Раушенберга, потому что живопись Пузенкова держится в сознании на чувственной, аналоговой фактуре, что ее одновременно критически низводит - как очевидно устаревшую живопись кисточкой и краской в цифровую эпоху. Энергичный мазок кистью был в Action painting догмой, необходимым требованием. Таким образом, акция Раушенберга по стиранию (запланировано было стереть все до последнего штриха) была по своему смыслу чисто иконоборческим отрицанием, смягченным лишь тем, что он получил на это разрешение де Кунинга. "Стертый Раушенберг" Пузенкова релятивизирует не только картины двух своих предшественников, по своей сути являющимися чистым утверждением и чистым отрицанием, но также и самого себя. Уже хотя бы тем, что он помещен в ряд с двумя другими работами и, таким образом, дает отповедь любым попыткам сделать из искусства "tabula rasa". В этом отношении

Пузенков отдает явное предпочтение виртуальности цифрового процесса. В истории искусства не так уж редки случаи уничтожения художественных произведений, которые сами по себе выдавались за искусство, и будь его жест реальным стиранием, Пузенков расценил бы его как варварский акт. Именно поэтому дигитальное стирание, открытое Пузенковым как художественный жест, всегда является уважительным отрицанием.

В марте 2002 года в Германии случилось весьма редкое событие, которое коснулся Жоржа Пузенкова гораздо сильнее, чем других поклонников искусства. Феликс-Нуссбаум-Хаус в Оснабрюке показал, как уже выше упоминалось, один из оригинальных "Черных квадратов" Малевича, а точнее – вторую его версию 1929 года. Пузенков убедил директора музея госпожу Яннер, сделать проект "Выставка в выставке": прямо напротив "Черного квадрата" Малевича, в том же зале, была выставлена большая картина Пузенкова "Стертый Малевич" (330x330x8 см), нарисованная специально по этому поводу. Таким образом, картины смогли вступить в немой диалог.

Независимо от действительной истории возникновения "Черного квадрата", в своих текстах Малевич наделял его чертами провозвестника. "Творение", - так писал Малевич уже в 1915 году, - "есть только там, где на картине появляется форма, не основанная ни на какой природной данности". И эти мысли впервые между 1913 и 1915 годом Малевич крайне последовательно и радикально хотел воплотить в "Черном квадрате", поворотном пункте, после которого, согласно модернистской художественно-исторической интерпретации, начинается закат искусства.

На экране своего компьютера фирмы "Эппл" Жорж Пузенков мышкой частично стер цифровое изображение эпохального "Черного квадрата" Малевича. При помощи управляемого с компьютера плоттера получившийся файл, изображающий не полностью стертый "Черный квадрат", был перенесен на фольгу. Фольга - смонтирована на холсте, а вырезанные и удаленные с холста островки, были обрамлены компьютерной рамкой и покрашены кисточкой в черный цвет в несколько слоев. Как и в реальных разговорах, так было и в этом немом диалоге между Малевичем и Пузенковым. Собеседники обмениваются вежливыми и задушевными репликами, но бывают и трения или даже ссора.

Стирание как акт критики одновременно связывается с жестом, уже наличествующим в самом "Черном квадрате": первый вариант "Черного квадрата" сам был результатом стирания, поскольку был нарисован на другой картине. Рентгеновские снимки доказывают, что, как и предполагалось, под "Черным квадратом" находится другая, более ранняя, покрашенная картина Малевича. В художественно-историческом смысле Малевич, исходя из этого, и понимал свой "Черный квадрат" как акт отрицания, стирания, а именно – как определенный конец искусства (включая его собственную живопись и до сего дня), исчерпавшего себя как воспроизведение зримого или как редукция визуальных впечатлений. Как говорил Малевич, человечество пробудится "от сна представлений и предположений", и будет счастливо с помощью его супрематических картин обнаружить себя в мире беспредметности. "Мир как представление, как разум, как воля рассеется подобно туману". На их месте, говорил он, будет основан "мир супрематической беспредметности как манифестация освобожденного Ничто". Таким образом, супрематическая картина стала бы символически провозвещенной нирваной, а "Черный квадрат" – ее первым, прокладывающим путь вестником. Здесь – на это обратил внимание Беат Вайсс – Малевич становится на сторону философии нигилизма, как ее формулирует Шопенгауэр в конце своего главного

сочинения "Мир как воля и представление". Там это выражено примечательно сходным образом: "Никакой воли: никакого представления, никакого мира (...) Для тех, у кого воля развернулась и отрицает, этот такой реальный мир со всеми его солнцами и молочными улицами – Ничто".

Обращаясь к пикселю в виде имитируемой пиксельной структуры, в которой на холсте кисточкой и краской был дигитально изображен стертый Малевич, Пузенков намекает, разумеется, на "Черный квадрат". И пиксель и "Черный квадрат" на самом деле обладают – наряду с их одинаковой формой – свойством фактической или нетрудно доказуемой, нематериальной потусторонности. Но когда Пузенков рисует пиксели кисточкой и краской на холсте, он возвращает им ироническим финтом ту предметность, которую Малевич хотел бы по возможности истребить из своей супрематической живописи. Пузенков, видимо, не годится на затребованную Малевичем и постулируемую другими художниками роль аскета не от мира сего, который своим, избавившимся от всего человеческого искусством, ведет в "освобожденное Ничто". Примечателен его юмор, демонстрация пустого пафоса "Ничто", которое можно стереть. В этом смысле, Пузенков больше симпатизирует Ницше с его принятием жизни, чем Шопенгауэру.

Решающую битву между Ничто и жизнью, в которой, как подразумевается, Малевич после супрематического "Черного квадрата" должен был бы примкнуть к стороне "Ничто", Пузенков продолжает сегодня как остроумный, не редко полный юмора спор между "дигитальным" и "аналоговым".

Нужно все же спросит: почему Пузенков находит столько удовольствия в стирании, если он не считает себя приверженцем партии нигилистов, но, наоборот, – сторонником жизни, людей, их телесности, чувственности, сторонником Настоящего, несмотря на все его сложности, чудовищные заблуждения и угрожающие катастрофы?

Я хотел бы предложить пару ответов на эти вопросы:

Прежде всего, Пузенков никогда не стирает полностью. Он никогда не отрицает тотально, это воспрещает ему почтение к искусству, уже отмеченное выше. И этим он отличается от Малевича. От его гениального, эпохального и в высшей степени фундаменталистского "Черного квадрата" Пузенков оставляет ровно столько, чтобы его можно было узнать. Он допускает стирание, но у него есть и ограничения.

Даже в способе, каким он пользуется резинкой, заключено столько же почтения, сколько критики. "Стертый Малевич" не является актом смелого, безрассудного иконоборчества, но, в некотором смысле, похож на позднюю супрематическую картину Малевича с парящими в белом полосами, трапециями и прямоугольниками. Исходя из этого, следы стирания, очевидно, оказываются не только закрашиванием, не только отрицанием, но одновременно – позитивным актом, утверждением, видимыми жестами. Это касается также чисто технологической стороны компьютерного стирания, суть которого, в отличие от "аналогового" стирания реальным ластиком, заключается не в возвращении исходного состояния чистого листа, но в замене черного пикселя белым пикселем. Стирать на компьютере – означает производит нечто, а не ничто.

Таким образом, даже стирая "Черный квадрат", Пузенков позиционирует себя как утверждающего художника. К квадрату пикселя, будь он белым или черным, он относится иначе, чем к "Черному квадрату" Малевича, не как к отказу от многообразия жизни и природы в пользу мистического слияния с Ничто. Наоборот,

пиксель, точно также как "Черный квадрат" Малевича, может увеличенной точкой выпрыгнуть из улыбки Моны Лизы или из коленки Элвиса.

"Да" Пузенкова безграничному многообразию цифровых миров, которое он высказывает в симитированной пиксельной структуре своих картин, никогда не оказывается не критическим "Да". С одной стороны оно признает себя ответственным за современность, а с другой - является "аналогово" структурированным и продуманным, "аналогово" выбранным, способным к творческим духовным и критическим действиям, критическим "Да" разумного и мотивированного человека, быть которым, мы все призваны.

## Цифровое поле живописи

В галерее Бернхард Кнаус в Маннхайме сейчас можно увидеть некоторые из ранних работ Пузенкова. Это серия большеформатных картин (230x230x8 см или 230x185x8 см или, если они круглые, - диаметром 150 см), которые художник называет "Цифровым полем живописи", и которые отсылают к "Цветному полю живописи", т.е. - к американскому абстрактному экспрессионизму в лице Клиффорда Стилла, Барнета Ньюмана или Марка Ротко, последний является чуть ли не домашним божеством Пузенкова.

На сюжете этих картин, на том, какие "истории" они рассказывают, можно немного остановиться. В их основе лежат файлы, получившиеся в результате сканирования линованной бумаги, наподобие той, что можно найти в школьных тетрадках. На компьютере, т.е. на экране монитора квадратная сетка сильно увеличена и слегка наклонена. Результатом стало, прежде всего, то, что на картине всего четыре целых и несколько обрезанных ячеек. Далее из этого увеличения следует, что линии получившихся ромбов принимают почти плоскостные измерения, а наклон образца градусов на 20 способствует появлению пикселей. Само собой, из-за того, что пиксели, как ограничивающие точки картины, в своем положении ориентированы вертикально и горизонтально, линии ячеек превращаются при соответствующем увеличении в ступенчато обрывающиеся наклонные полосы. Эти компьютерные картины были выполнены в технике аналоговой живописи. Из чего должно стать ясным, что художник и программист Пузенков не устает, заново повторять: Только процессы являются цифровыми. Как только результат покидает процессор и экран, они становятся аналоговыми. Аналоговая живопись - это значит живопись в несколько слоев, иногда с добавлением в краску песка, чтобы достичь тончайших тактильных вариаций в текстуре или колористических нюансов. При этом Пузенков красит полосы в черный, а плоскости, которые они ограничивают, в светящиеся цвета: в однотонный голубой; или в цветовые двузвучья из синего и красного, из красного и зеленого, из красного кадмия и зеленого, из стронцианово-синего и желто-зеленого, из оранжевого и зеленого. Эти цветовые поля наталкиваются на рельеф черных пикселеобразных полос, выявляя тем самым то, что, благодаря интеллектуальному концепту, придает этим картинам жизнь - а именно, первостепенность цвета.

Весьма интересно остановится еще на одном моменте в сюжете этих картин. Повседневная функция этих клеток - выполнение неких нормативных заданий. То, что именно будет в клетки занесено, должно ориентироваться на эти задания. Цифры равной или, по меньшей мере, схожей величины должны быть обозримо упорядочены в рядах и линейках. Клеточный растр a priori, до всякого конкретного содержания, предопределяет форму его появления.

Пиксельная структура также является таким априори. При современном уровне технологий, оцифровка изображений означает, прежде всего, переводение ее в набор прямоугольных точек. Тот факт, что Георгий Пузенков слегка наклоняет оцифрованные, сильно увеличенные клетки (чем он априори релятивизирует клеточный образец), приводит две системы в конфликт друг с другом. Конфликт между горизонтально-вертикально ориентированными точками и косо наклоненной сеткой экспонирует прежде всего пиксель, доводя до сознания его абсолютную необходимость в цифровой картине, и то, что его существование, предшествующее появлению любой картины - есть априори узаконенный порядок. В искусствоведении таким оговоренным нормативным упорядоченным системам приписывают свойства "провидения", т.е. претензию на абсолютную необходимость и всеобщность. В "Цифровом поле живописи" Пузенков наглядно демонстрирует, что в притязаниях пиксельной структуры на провидение размышляющему наблюдателю открывается претенциозный миф цифровых миров в целом. Слегка неловко и комично, как непреднамеренное обнажение, смотрятся специально сделанные ступенчатыми (из-за поворота клеток и сильного увеличения) края полос между цветовыми полями. Эти намеки претендующего на "провидение" пикселя одновременно способствуют движению цвета. Именно цвет, повторимся в этом месте, является подлинным, а не только претендующим, Господином "Цифрового поля живописи" Георгия Пузенкова. Визуальное восприятие мгновенно, и ступенчатые границы между черным и синим, черным и красным, черным и стронцианово-синим привлекают к себе пристальное внимание и надолго притягивают взгляд. Это опять же является важнейшей предпосылкой изменения цвета светлых ячеек, ограниченных ступенчатой черной полосой, которые, если взгляд блуждает по границе цветового поля, на время вспыхивают ввиду собственной световой способности. То же происходит, если зафиксировать во взгляде синее цветовое поле: глаза и мозг производят оптическую копию в противоположном цвете, т.е. - в оранжевом, который при взгляде, например, на ограничивающее его цветовое поле переходит в красный. При этом цветовые поля кажутся попеременно то расширяющимися, то вновь сжимающимися. Это взаимодействие цветов, их пульсирование и движение являются - в противоположность "провидению" пиксельной структуры - чем-то совсем случайным, непредсказуемым, некалькулируемым, то есть - "аналоговым". И именно поэтому серия "Дигитальное поле живописи" Пузенкова является "антициклическим искусством" в смысле недавно опубликованного во "Франкфуртер Аллгемайне Цайтунг" эссе Жана-Кристофа Аммана, в котором значится:

"Поэтому я выступаю за антициклическое искусство ... Антициклическими я называю тех художников, которые, пользуясь условиями и выгодой медиавосприятия, заново антропологически и феноменологически производят реальное пространство ... И наша задача - найти путь, препятствующий тому, чтобы безграничное медиализирование отняло у нас собственные картины."