

Поп-арт versus этнография

Интервью с Георгием Пузенковым

Максим Райскин: Насколько значима, на твой взгляд выставка поп-арта для России?

Георгий Пузенков: До недавнего времени поп-арт и Россия были вещами несовместимыми. Выставка поп-арта в России означает то, что она дождалась до времени, когда готова войти в интернациональный визуальный контекст. Потому что, для поп-арта визуальное – это доминирующая составляющая. Все остальные направления тем или иным образом концептуализированы, что переводит искусство в совершенно другие слои, где начинает доминировать вербальное. В России и во времена искусства, которое противостояло и сопротивлялось, и до сего дня главным было это вербальное. Но искусство нельзя свести к тому, что оно кому-то противостоит или сопротивляется. Главное – что получается как визуальный результат. Листовки и подпольные газеты тоже кому-то сопротивляются, но никому не приходит в голову называть их искусством.

Поп-артисты тоже, как известно, выдвигали концепции критики консума, но лично я не знаю ни одного художника, который бы никогда не протестовал **против кого-то или чего-то. Главным же у поп-артистов было то, что они взяли краски с журнальных страниц или с рекламных щитов и ввели их в свой словарь.**

М.Р. То есть сделали искусство популярным?

Г.П. Поп-арт оказал, на мой взгляд, самое большое влияние на искусство XX века, потому что выразил редуцированную составляющую современного искусства наиболее явно и сильно. До поп-арта так к линии, цвету, плану и плоскости относились только два раза – в Средние Века и конструктивисты. Только два раза художественная конструкция, представлявшая собой сочетание простых и ясных визуальных средств, оказывала такое непосредственное воздействие на зрителя.

Но сказать, что поп-арт делал искусство для масс, будет неверно. Популярное искусство было в XIX веке, когда оно было переведено на неартикулированный, неменяемый визуальный язык, который стал понятен каждому рабочему и колхознику. Почему? Потому что трудящиеся мужчины и женщины XIX века, которые натирали полы, что-то делали с рогатым скотом или сидели на веранде у окна представляли собой импрессионистически-фотографический рассказ об их жизни. Такой "импрессии" не было даже у импрессионистов. Поп-арт же появился не только как реакция на рекламу, но и на абстрактный экспрессионизм, который, собственно, и занимался краской, цветом и линией как таковыми. Т.е. – абстрактными понятиями, мистическими образами, не относящимися напрямую к реальности.

М.Р. Существует два мнения. Первое – очевидное, что Россия проскочила эту стадию, и поп-арта там никогда не было. Второе – кажется противоположным, но на самом деле является развитием первого – соц-арт и был таким русским поп-артом...

Г.П. Я думаю, что соц-арт ни в коей мере не был поп-артом. Поп-арт потому и назывался популярным искусством, что он существовал везде. Первый поп-арт, как известно, был английский. Потом его подхватили в Америке и в других странах. Почему? Потому что в то время в открытых обществах везде происходили одни и те же процессы.

Соц-арт – это была реакция, скажем так, на рекламу пропаганды. Художники, разумеется, взяли на прокат язык поп-арта, заключающийся в механистических методах производства картин. Но проект соц-арта был осуществлен в отдельно взятом обществе и ни каким образом не касался всего остального мира. Это было частное явление, которое имело свойство быть только в социалистических, идеологически подавляемых со стороны власти странах. И изначальная начинка, заряд и отношение художников к тому, что они делали были совершенно противоположны. Когда Том Вессельман делал свою "Big American Nude" – это было совсем не то, что делали русские соц-артисты, все время рефлексировавшие на темы опасной жизни в условиях сталинского режима. Места для "Большой русской обнаженной" в соц-арте просто не было.

М.Р. А для чего было?

Г.П. Для всего чего угодно, только не для материала и вещи как таковых. Когда Джаспер Джонс делал свои энкаустические работы, он использовал материал, саму массу, чтобы выразить существование простых вещей, окружающих человека в то время – флага, мишени, стула, ботинок.

А у русских художников всегда присутствовала либо трагическая атмосфера тоталитарного режима, либо романтическая окраска бытового жанра. Не жизнь как таковая, со всеми трагедиями, которые ей свойственны, но – большой брат и социализм где-то там за окном.

Но у поп-артистов этого нет, поскольку это нарушает представление о предмете, о вещи как таковой. У них либо ирония, либо холодный взгляд, либо восторг оттого, что сам по себе предмет или его рекламное отражение выражает. Никакого драматически пережитого отношения к предмету, потому что тогда этот предмет перестает принадлежать глобальному обществу и становится тобой пережитым, твоим личным предметом. Если Джаспер Джонс делает стул, то это – не стул, это – космос. А если это стул из картин соц-артистов, это уже частный стул.

М.Р. Таким образом, принципиальная разница в том, что соц-арт не обладал чертами универсальности?

Г.П. Он обладал чертами универсальности только для закрытых тоталитарных обществ. Кубинский соц-арт, китайский соц-арт, русский соц-арт. Во всем остальном мире – это маргинальное, даже этнографическое явление.

То, что сейчас делают выставку поп-арта в России, говорит о том, что русская визуальная среда стала достаточно интернациональной. Т.е. поток товаров и дизайн окружающего пространства уже проник туда, а значит, появилась возможность заниматься не только визуально-литературными рефлексиями в области искусства, но и

чисто визуальными. Что, на мой взгляд, является большим достижением.

М.Р. Уорхол называл в свое время список городов мира, которые, на его взгляд, являлись красивыми. Флоренция, Токио, Стокгольм – прекрасны, потому что в них есть Макдональдс. В Москве и в Пекине – ничего красивого, на его взгляд, не было...

Г.П. От одного Макдоналдса, конечно, поп-арт не появится. В замечании Уорхола о прекрасных городах мира мы видим, что Флоренция без разрыва связывается с цивилизацией XX века. Т.е. Флоренция хороша именно потому, что она остается собой, в стенах домов появляются трещины, а рядом появляется Макдональдс, которого еще в 1940 году там не было, и который появился в 1969 или 1970 году. Тогда, когда он должен был возникнуть, естественным путем. То есть история времен не прервалась – на одной стороне улицы Ренессанс, на другой – XX век. Есть начало, и есть продолжение, чего нельзя было сказать, например, о Москве.

Все, что происходило в России в последние годы, происходило, в силу известных нам причин с большим запозданием. Первый Макдональдс в России появился через 40 лет, после открытия Макдональдсов в Америке и Европе. То, что в России сейчас в каждом небольшом городе существует Макдональдс, означает что она потихоньку вошла в то время, в котором они существуют. А пока они в ней не существовали, она и сама не существовала во времени существования Макдональдсов.

М.Р. Так разрыв есть или его нет?

Г.П. Художнику очень сложно работать с неартикулированной визуальной средой. В России вообще трудно, и с материалами, и с технологиями, но еще труднее – быть оторванным от того, что каждый день создает цивилизация. Если в наше время люди летают в космос, доходят до каких-то молекулярных уровней, существуют синхрофазотроны, ездят какие-то совершенно колоссальные Кавасаки, Тойоты, рапид-поезда с немыслимым дизайном. И попробуй, сядь на Серпе и Молоте в электричку и проедь тот путь, что проехал в свое время Веничка Ерофеев. Увидишь, что почти ничего не изменилось.

Можно, конечно, писать утопические романы, описывая возможности развития цивилизации в том направлении, в каком тебе хочется. Писателю, в этом смысле, гораздо проще. Чтобы создать свой продукт, он может пользоваться "вербальным", которое производит русская действительность. Художнику труднее, потому что для него очень важно влияние конкретных визуальных образов. Он может их как угодно трансформировать, но влияние окружающей среды ему необходимо как воздух, чтобы оставаться современным, чувствовать этот пульс времени, присутствие именно в этой жизни, а не в той, что была 30 лет тому назад.

М.Р. Мой скепсис заключается в том, что в России до сих пор другое отношение к потреблению. Можно процитировать Пелевина, который писал, что в России потребляют продукты, а на Западе –

образ самого себя, потребляющего этот продукт. Поп-арт тоже построен на том, что потребляет не товар, а образ товара.

Г.П. Вообще, рассуждения на темы поп-арта, равно как и на темы сюрреализма, сложны и опасны, потому что являются вольной интерпретацией того, что происходит сейчас. Искусство меняется каждую секунду, и только иногда возникают какие-то явления, которые получают наименование или ярлык, причем задним числом. Вот возник поп-арт. Дальше ну эту тему начинают писать, рефлексировать, рассуждать по поводу потребления, продукта, по поводу чего угодно. Потом наступает другое время, но большинство художников до сих пор пользуются не изжившими себя инструментами.

Именно поэтому поп-арт сейчас также актуален. Появляется новый художник, пишет какие-то работы, и если они чем-то напоминают подход во времена возникновения поп-арта. Ну и слава богу. Например, то, что делаю я, можно назвать продолжением традиции поп-арта, но в новой среде, новом обществе, новых ситуациях, которых не было 50-х – 60-х. Такой поп-арт во времена постмодерна. Естественно, должно быть что-то, что позволяет это легитимировать, сказать: "Вот это я, а это – мое. Я это сделал, это открыл и так далее". Так я и говорю: если поп-артисты стартовали с площадки множющейся рекламы, не важно как они к ней относились, негативно или позитивно, то я стартовал в обществе, в котором стало возможно клонирование всего, чего угодно, в том числе и человека. Потому что пришедший компьютер дал эту возможность. Во времена возникновения поп-арта нельзя было создать овечку Долли. Или одним кликом получить десять картин на мониторе. А это и есть новая повседневность, будничное состояние миллиардов пользователей. Поэтому моя сериальность – это не сериальность множущихся продуктов во внешней среде, на которые отреагировал Уорхол, но реакция на сериальность виртуального дизайн-продукта, засоряющего наше ментальное пространство.

М.Р. Какое отношение это имеет к России?

Г.П. Самое прямое. Сегодня среда поп-арта визуально существует везде, потому что присутствие жизни, прошедшей сквозь дизайн, – оно и на банках, которые стоят в холодильнике, и оно же – на компьютерном интерфейсе. В этом смысле, через Интернет и через новые коммуникации в Россию проникла современная нота архитектурно и дизайнерски артикулированного пространства. И новые художники имеют сейчас больше шансов адекватно относиться к тому, что происходит в мире. Современную ситуацию, конечно, нельзя сравнить с той, в которой было мое поколение, когда нельзя было ни в одной библиотеке достать полноценную, да и вообще никакую книжку по современному дизайну и архитектуре. В итоге, мы себя чувствовали героями анекдота: "Битлз мне не нравится. Почему? Да, Рабинович напел по телефону".

М.Р. То есть, Россия, условно говоря, готова войти в эпоху поп-арта?

Г.П. Я этого не говорил. Художники, которые работают на международной сцене, создают свои произведения как многокомпонентные релевантные структуры. И это не просто

выдернутый откуда то message, как это часто происходит в России. Не так, что приехал куратор, он был на какой-то конференции, и там западные кураторы борются с глобализмом, и мы тоже теперь будем с ним бороться и создавать антиглобалистические произведения. Но это же абсурд, это всего лишь фрагмент какого-то большого, сложного проекта.

Существуют сотни выдающихся художников в мире, которые находят для своих произведений адекватные, точные формы. Когда Дамиэну Хирсту надо было мумифицировать свою акулу, он сварил каркас аквариума из тяжелого стального швеллера, вставил тяжеленные витринные стекла. Потому что они производят впечатление тяжести, ужаса, смерти через тончайшие пластические жесты. И эта форма стоит ровно столько денег, сколько нужно, и ни центом меньше. Но когда я смотрю на работы одного из лучших российских художников и понимаю, на каком заводе были произведен этот алюминиевый профиль и эти шурупы, и кто так криво вставил эти стекла, тогда – форма рассыпается. И не объяснишь никому, что на том авиационном заводе это были лучшие шурупы.

М.Р. Другие художники и этого не делают, потому что денег нет.

Г.П. Хорошо, но и в Англии, тоже далеко не у всех есть деньги. Но английский художник знает, как это нужно сделать, а если он не может это сделать именно так, то он просто не будет это выставлять вообще. Потому что он знает, что его конкуренты – это не только люди, которые сидят в Глазго, но также и те, которые сидят в Нью-Йорке, Париже, Милане и Кельне. И если у него будет хуже чем у них, то это значит, что у других будет лучше чем у него.

Это как написать манускрипт, и не дописать три последние страницы, а две потерять, а потом отнести к издателю и сказать: "Без этих двух напечатай. Извини, ну не могу найти!".

М.Р Проблема нехватки – это типично русская проблема...

Г.П. Да, но она всегда находит объяснение и понимание. До сих пор основная претензия и недоумение в отношении русского искусства у западных критиков и кураторов – то, что они не понимают, что делают русские художники. Не понимают, потому что там слишком много вербального, вроде этих двух выпавших страниц. "Ну вы додумайте", – говорят им, – "это у нас в традиции Хармса". А они не знают, кто такой Хармс, они не знают, что тут шутить оказывается нужно друг над другом. Тогда им будут говорить: "Да эти западники, они тупые. У них такая примитивная цивилизация, им все разжуй да положь. Да они там со своим Уорхолом, со своими супами "Кэмпбел". А где душа? А где глубокое? Где потусторонний мир?" Но в изобразительном искусстве этим не отделаешься. В изобразительном искусстве вынь, да положь форму.

М.Р. Сейчас было употреблено слово конкуренты. Получается так, что с поп-артом впервые появился общемировой рынок искусства?

Г.П. Я думаю, что это так. Потому что он подчеркнул механическую возможность выполнения индивидуальных произведений, в индивидуальном стиле. При том, что лицо каждого художника

остаётся индивидуальным, но есть что-то такое, что их объединяет. И это стилистическое объединение появилось в поп-арте. До поп-арта в сюрреализме или в абстрактном экспрессионизме или в ташизме этого не было. Таким образом, можно сказать, что поп-арт стал первым глобальным способом коммуникации или выражения идей художников в открытом обществе. Самое главное, то, что ты делаешь, оно должно быть понятно другим участникам художественного процесса. В этом смысле интернационализация художественного языка на русской сцене играет просто решающую роль. Во всяком случае, с этнографией пора заканчивать, равно как и стремиться удивить или напугать какими-то вербальными смыслами. Тогда и переводчики будут не нужны.