

На вопросы «ДИ» (ЛИДИЯ АДАШЕВСКАЯ) отвечает ГЕОРГИЙ ПУЗЕНКОВ

- Сегодня нам бы хотелось поговорить с вами не столько о Моне Лизе, сколько затронуть может быть достаточно общие вопросы. Об искусстве вообще и о современном искусстве в частности. О том, что такое искусство? Его границы. Его тактика и стратегия. О тех проблемах, которые художникам приходится решать сегодня. Одна из главных - возможность внятного диалога со зрителем. Но начнем мы все же с конкретного вопроса. В своих работах вы часто прибегаете к приему цитирования. Для чего?

- Мне всегда казался важным контакт со зрителем. Но люди идут на контакт тогда, когда видят что-то знакомое, понятное. Воспринимать абсолютно новое большими дозами нам не дано. От нового нас должна отделять не более, чем одна капля. Таких капель может быть много, но друг за другом. Чтобы вас понял зритель и пришел туда, куда долго двигался художник, надо чем-то захватить внимание зрителя, а потом уже возможен диалог. Но главное, чтобы он сразу не ушел.

- Для этого в кинематографе существует так называемый эпизод-интрига. Тот же прием часто используется и в литературе, особенно детективах.

- Конечно, зрителя можно провоцировать, зацепить каким-нибудь ужасом. Так делают в кино, да и почти везде. Такие шоковые ситуации мне не близки. Более того, они часто приводят к экстремальным шокам. Потому, когда я что-то делаю, то всегда думаю - куда это приведет. А то ведь можно и так: из-за белого экрана выходит монстр и убивает всех зрителей. А что потом?!

Но ведь можно зацепить и тем, что лежит в душе человека... Представьте - на выставке Рембрандта зритель видит портрет своей матери. Или на выставке Пикассо обнаруживает собственный портрет. Цитата в моих работах это и есть начало контакта, когда зритель узнает то, что уже ему близко. Это конечно не гарантирует попадания в душу зрителя - если ничего нового с формой сделано не будет, то кроме легкого ветерка узнавания может ничего и не произойдет.

В свое время я совершенно осознанно стал постмодернистом. Большинство художников моего поколения в то время обратилось к соцарту, иначе социальной критике при помощи инструментов поп-арта, ибо привязанность художников к политике в России не прекращалась никогда - сначала одни занимались соцреализмом потом другие - соцартом. Видимо, вербальная доминанта свойственна российской ментальности. Мне не интересно использовать арт в качестве политического инструмента. Я даже написал призыв к "веселому искусству". Мне хотелось заниматься формой и искать утопическую свободу от всякой политики.

Энди Уорхол хотел быть похожим на Матисса. И я тоже, в свою очередь, хотел быть похожим на Матисса. Хотелось соцреалистический жирный мазок

заменить на легкую и ироничную плоскость поп-арта и так же, как в поп-арте быть безразличным к политике и вообще находится вне формулы понимания культуры, как противостояния официоза и интеллектуального андеграунда.

Тогда я еще не понимал, что поп-арт вырос из необходимости выразить эпоху глобальных перемен в рыночно ориентированной цивилизации.

Хотелось быть не похожим по форме, но походить по чувству на своих любимых художников. Вот так я и пришел к комбинациям цитат в виде "оконтуренного" воспоминания.

*- Первый, кто использовал цитату, был Гоген. За что его современники очень критиковали. Обвиняли в плагиате.*

*- У меня была однажды такая история - суд с Хельмутом Ньютоном. Ньютон обвинил меня в том, что, употребив для работы его фотографию, я создал картину, которая является плагиатом и она должна быть уничтожена. Но Высший суд Гамбурга, мы еще шутили - «по гамбургскому счету», постановил, что он не прав. Этот процесс стал юридическим прецедентом. Звучит это так: "идея не защищена, защищена форма". Потому что форма всегда конкретна. Идея сама по себе всегда абстрактна, ее можно наполнить различным содержанием в бесконечной пропорции. А вот если воспроизведешь и повторишь существующую форму, вот тогда авторское право вступает в силу. Но и здесь существуют свои нюансы. Если художник использует форму какого-то другого художника, тогда он должен ее так интегрировать в свою работу, чтобы проявление "прототипа" было погашено, чтобы он уходил на второй план, как некая деталь. А впечатление от новой работы было бы, по сути, другим. Если эти условия соблюдены, то возникает новая форма и она уже тогда твоя. На этом стоит вся история искусств. Более того, работ, не связанных с предыдущими, просто не бывает.*

*Так, например, в работе, которая явилась причиной судебного разбирательства, три цитаты. Это - синее (Ив Кляйн), квадрат (Малевич) и модель (Ньютон). Но все они выполнены таким образом, что прямого отношения не имеют ни к одному из них. Где-то даже писали, что если каждый квадратный сантиметр не имеет прямого отношения к фотографии Ньютона, то и целое не имеет.*

*- Этот скандал, наверное, способствовал вашей известности и как следствие росту интереса к тому, что вы делаете?*

*- В определенной степени конечно. Но делать ставку на скандал невозможно, это стихия. Настоящие скандалы возникают случайно, на границе пересечения интересов разных людей. А если его провоцировать, тогда это уже "искусство скандала" и ты - скандалист.*

*Это интересная тема - имя художника и само произведение. Иногда некоторые коллекционеры говорят: мне имя художника безразлично, мне нравится эта картина и все - неважно, кто написал.*

Эти две вещи отделить друг от друга нельзя. Они вырастают вместе как душа и тело. У молодого художника стоимость картины равна приблизительной стоимости холста, красок и его "трудодня". Потом происходят какие-то события и подпись художника становится весомее. Становится дороже легенда, история, знание о том, что случилось с этой картиной, с этим художником – вся суммарная аура, которая окружает произведение. Поэтому, чем «круче» легенда, больше интересных событий вокруг произведения и художника происходит, тем выше цена. А у профессионального скандалиста ничего хорошего не получится, кроме соответствующей репутации, которая сама по себе ничего не стоит. Должны возникать какие-то истории по поводу судьбы.

*– Сейчас много говорят о границах искусства. А что такое искусство, по-вашему? И где должны пролегать его границы?*

*– Я думаю, что искусство – это способ выражения жизни не в формах жизни, а зона существования этого способа выражения называется зоной искусства. Границей является божественной рукой начертанный круг. И не нам его размыкать. На границе лежит жизнь и смерть. То есть если ты как художник посягнешь на какие-то приграничные зоны, искусства из этого не получится – все это уже из зоны жизни. Сам по себе художник – лицо страдающее, он взваливает на себя непосильную задачу – хочет стать Богом и не может, и так же не может бросить свое занятие – быть творцом.*

*– Наверное, поэтому очень часто художники идентифицировали себя не с Богом-Отцом, а с Иисусом. Как создание, сочетающее в себе божественное и тварное, страдающее и приносящее себя в жертву. Особенно это было популярно на рубеже прошлых веков. Не кажется ли вам, что современная культура не просто использует образ «не от мира сего», а эксплуатирует его. В искусстве происходит симуляция очень многого. Симуляция политики, эротики. Сплошная бутафория.*

*– Симуляция пришла не из зоны искусства – она пришла из жизни. Но поскольку искусство выражает жизнь, то симуляция стала языком искусства – а, следовательно, зримой.*

Сегодня только власть масс-медиа действительно реальна. Все население земного шара обслуживает картинку, которая потом будет показана с экрана как реальная. Везде уже заведомо присутствует режиссерский сценарий и монтаж. Даже Папе Римскому было указано что, как и в какой последовательности делать на церемонии встречи с молодежью. Все поставлено с ног на голову – человек смотрит в окно виртуального мира больше, чем в настоящее окно и доверяет электронной картинке больше, чем самому себе, ибо воздействие этих картинок и создает его самого, превращая в симулякра. Что же говорить о художнике – его тоже загоняют в сценарий создания нужных медиальных образов. Время лишило его права нарисовать дерево как он его видит, все уже было нарисовано, да и медиа захватили пост арт-директора. Художник страдал, страдает и будет страдать

всегда. В будущем он будет страдать еще больше, став не нужным системе будущего вообще.

Произошло следующее. Во-первых, все истории уже давно рассказаны. Во-вторых, сам пластический материал - холст, красочная поверхность - за последние **пятьсот** лет, все вариативные возможности исчерпали. Для того, чтобы быть востребованными, осталось одно - рассказывать историю каким-то хитрым способом. Поэтому надо искать новые ходы. Речь идет не только о новых ходах на холсте, но и с контекстом и коммуникациями.

Новое это не панацея, просто через новые ходы ты можешь достучаться до зрителя, привлечь внимание медиа, хотя, в конце концов, они все переделают под себя.

Мы достигли предела как Карпов и Каспаров - никто выиграть не может. Почему? Потому, что им уже все давно известно. Дальше что делать?

Искусство нашло новую степень свободы. Если раньше в сам сюжет, изображенный скажем на картине Брейгеля, был посвящен почти любой человек, он его распознавал и мог прочесть, то теперь сюжетом является контекст. Он связан с художником, с историей искусств, с жизнью и зритель должен нести этот контекст в себе.

Трудно жить во времена тотальной рефлексии, даже стремясь преодолеть ее мечтой и фантазией. Интернет не отменишь, другого глобуса не найдешь...

Это не пессимизм, речь идет о борьбе за открытия в искусстве, за право писать следующие страницы в истории искусств. Конечно, в это же время вокруг плодятся простые и понятные картинки, производимые наивными авторами. Но нельзя сравнивать простодушного художника с профессионалом, ставящим осознанные эксперименты над существующей канонической формой.

И если зритель прочел хотя бы пару книг по истории искусств и был в курсе того, что делают современные художники, то он бы понял, что происходит. Отсюда вот все эти симулякры. Это та часть деятельности художника, которая новым способом пытается напрячь и активировать старые формы.

*- Все же Гватари был прав, когда утверждал - «Поезда Моне ведут в пригород». Изобразительное искусство сейчас самое маргинальное из всех видов искусств. Именно потому, что оно подразумевает достаточно узкий круг знатоков и интеллектуалов.*

*- Но это вынужденное состояние, оно присуще самому времени.*

*- Да, но при этом у него есть желание нравиться, притом как можно большему количеству людей. Биеннале, которые превращаются в шоу. С какой целью? Привлечь не только знатоков. Не хотите вы быть маргиналами, хотя вроде и говорите о своей маргинальности с гордостью. И чем хитроумнее будут ходы, тем круг посвященных будет все более и более сужаться.*

*- Художнику не нравится становиться маргинальным. Это перст судьбы. Сегодняшняя трудность занятия пластическими искусствами - это данность. И мы*

ее обязаны преодолеть. Более того, все художники настолько мечтают о расширении круга их почитателей, что начинают заниматься еще более активно какими-то другими видами пластических искусств – например, видео, а многие просто уже начинают снимать кино. Почему? Потому что и видео натолкнулось на ту же преграду, что и живопись. Несколько приемов, которые использовались видео искусством уже замыслены, каждый может сам сделать видео арт. Что для этого нужно? Использовать психологический прием повтора, заставить зрителя посидеть некоторое время в темной комнате, ввести его в стадию транса и он станет смотреть как бы в себя. Следующий прием – плохое качество изображения, это тоже приводит к трансу. Все приемы работают, чтобы ввергнуть зрителя в состояние транса. Это становится скучным. Поэтому многие потенциальные видео-артисты просто уходят в телевидение или кино.

Все художники, впрочем, как и все люди – философы и каждый на свой лад хочет выразить не в “формах жизни” саму жизнь. Пастернак философствовал одним способом, писатель Сорокин совершенно иным, а Матисс – третьим. Но каждый из них выразил свое понимание жизни своей художественной формой. Настоящих философов, которые в жанре предмета философии могут выразить все, за столетия рождаются один или два. Это совершенно фантастический дар.

*– Не зря говорят, что человек становится приверженцем какой-то определенной философии не потому, что он благодаря ней узнал что-то до тех пор ему неизвестное, а потому что нашел подтверждение собственным догадкам. Это приятно, когда выясняется, что ты, оказывается, думал, так же как и, допустим Шопенгауэр. Это вселяет уверенность. Философия возвышает. Она не открывает новое, и даже не учит, она помогает найти единомышленников.*

– Заслуга философа в том, что он обладает такого рода потенциалом и талантом, что может объять мир. В его умении найти такую форму, чтобы мы все могли туда своими мыслями попасть.

*– В этом, кстати, и одна из главных задач художника.*

– Но на пути у него стоит еще и куратор. И это самое чудовищное явление в нынешние времена. Куратор подминает под себя весь художественный процесс. Мне это напоминает времена, когда комсомол по заданию партии делал большие выставки – «Мы строим коммунизм» или еще что-то. Они отбирали именно тех художников, которые были правильно интегрированы. Тогда это называли – соцреалистическим салоном. Теперь, мне кажется, что искусство плохих последышей Дюшана стало салоном. Салон возникает тогда, когда искусство делается по заданию, в правилах хорошего тона.

Кураторы стараются выставить то, что хорошо сочетается с продвижением по институциональной карьерной среде самих кураторов и то, что нужно спонсорам. Но какая другая форма бытования искусства возможна? Заказчик, в том числе и идеологический, был всегда. Но у меня возникает протест:

визуальное и тактильное это самые важные функции искусства. А их пытаются подменить другой – сказительной. С легкой руки концептуализма.

*– Концептуализм – это, так или иначе, всегда текст. Соответственно, если мы говорим, что современное искусство концептуальное, то оно подразумевает этот довесок, оставшийся ему в наследство.*

– Когда в 70-е годы после минимализма искусство пришло к формам концептуализма, все обрадовались. Получилось что-то типа – мы знаем все анекдоты по номерам и нам уже не надо их рассказывать. От такой формы рассказа было весело. Прошли годы – стало скучно. Но жанр продолжается, хотя уже сам себя исчерпал.

Визуальное надо вернуть, но с новыми технологиями, с новыми комбинациями материалов и контекстов. Мы сейчас живем в высокоразвитую технологическую компьютерную эпоху. Не важно как мы к этому относимся. Часто негативно. Но именно мы ее обязаны выразить и если ограничимся только критикой эпохи – это будет однобоко и слишком публицистично. Рефлексию можно победить только мечтой и фантазией. От художественного произведения должен исходить какой-то положительный заряд. То, что называлось хорошим словом катарсис.

*– Сейчас у художников очень много свободы. Однако, есть утверждение, что свобода безграничного выбора несет смерть искусству. Согласны ли вы с этим мнением, с тем, что энергичными, решительными, целеустремленными мы можем быть только в рабстве гравитации ?*

– Ограничения и самоограничения создают дискурс внутреннего развития. Это то, что различает обывателя и творца. Художник ставит себе всегда границы, потому что эти границы и есть конкретная форма, которая ему видится как мечта.

Нынешнее поколение художников никуда лететь в основном не собирается – оно все время делает публицистическое сообщение о том какая “жизнь – поганая штука”.

Первым, кто выскочил за рамки самоограничения, был Марсель Дюшан. Он показал как революционным отказом от правил игры можно быстро достичь результата. Последующие поколения пожинают плоды этой революции. Сам Дюшан был хорошим художником. Но, как это случается во всех революциях, толпа исполнителей никогда не бывает релевантна личности лидера.

Сегодня такое количество эклектических вариаций, потому что вера в гармоническую целостность мира и его цельность пошатнулась. История искусства – это история формы и история личностей, создавших эту форму.

Сила эффекта зависит от точности, нацеленности и продуманности формы. Серьезная задача – это уже само по себе ограничение: создай утопию и пытайся ее достичь. Не важно, что потом кто-то назовет это утопией – ведь и его утопию потом ждет та же участь.

На мой взгляд, свобода – это не “возможность” выбирать, а “невозможность” поступать иначе.

– Хотя вы периодически делаете ремарку в сторону тактильности и визуальности изобразительного искусства – то есть в сторону чувства, ощущения, но, тем не менее, постоянно говорите о зрителе-интеллектуале, который разгадывает предложенный ему художником ребус, получая при этом главным образом удовольствие не столько от самого произведения, сколько от своей работы мысли. И разве не прав был Ницше, когда утверждал, что: „чем более глаз и ухо становятся способными к мышлению, тем более они приближаются к границе где они становятся бесчувственными: удовольствие переносится в мозг, сами органы чувств тупеют и слабеют, символическое все более заступает место реального – и, таким образом, на этом пути мы столь же верно доходим до варварства...“?

– Я всего лишь обозначил тему необходимости быть информированным о правилах “игры в искусство”.

То, что мне хочется и то, что объективно позволяет нам эпоха, – суть разные вещи.

– В вашей речи часто встречаются такие словосочетания, как судьба, перст судьбы, карма, предначертание, от бога. Поэтому простите за банальный вопрос – но ваш путь в искусство и в искусстве?

– С детства меня преследовало желание выразить. Самое большое удовольствие я испытывал, когда выражал себя, свои мысли чувства – в рисунке, в красках. Я думал, как из одних рисунков могут получаться другие, как я смогу в них зашифровать то, что я вижу.

– Занимались в художественной школе?

– Да, но я почему-то все время разочаровывался в учителях, с которыми там сталкивался. Моим настоящим первым учителем был мой дедушка. Ему было 90 лет. Он в свое время учился вместе с Шагалом в Витебске. И я ему говорю – может, я не буду? И он неожиданно вдруг отвечает – будешь рисовать для себя, а учишься на инженера. Для убедительности дедушка рассказал свою историю, как он из художника превратился в социалистического реалиста. И я примерно на пол года переключился полностью на математику, рисовал для себя, а поступил в институт электронной техники в Зеленограде. Первые компьютеры были именно там. Я занимался своим любимым искусством и программировал. Во двориках нашего института стояли скульптуры Эрнста Неизвестного, сама архитектура – копия американского технологического университета. После окончания института меня пригласили в аспирантуру, но я понял, что я не ученый. Потом я окончил Художественный факультет Полиграфического института. Начался эйфорический период перестройки, ходили какие-то люди по мастерским – смотрели, покупали работы, и нам казалось еще шаг и ты станешь знаменитым и увидишь весь мир. И действительно, получил приглашение от западных галерей Лондона, Парижа... А в

Кельне, меня коснулось сильнейшее переживание – никогда не забуду. Я увидел впервые настоящее современное искусство. Сажу, пью кофе, а по щекам текут слезы. А вокруг такая гармония, все так мирно сосуществует друг с другом – и собор, и панки, и полиция, и арт. И я сделал выбор – я буду жить в Кельне. Я организовал себе мастерскую. Прошло несколько лет, я понял, что все правильно, потому что я бы не смог в те годы в Москве делать то, что я хочу.

– *Сейчас ситуация изменилась?*

– Да. Появилось новое поколение художников, которые хотят какого-то другого искусства, ориентированного больше на то, чем искусство и должно заниматься. Появляется художественный рынок, художественная сцена. То есть то, о чем мы в свое время мечтали.

– *Вы совместно с Московским музеем современного искусства представляли на Международном салоне проект – опять Мона Лиза. Как возникла идея сотрудничества?*

– На Венецианской биеннале мы встретились с Василием Церетели. Ему очень понравилась моя работа. Но башня “Мона Лиза 500” была уже продана, надо было найти какой-то другой ход.

И все получилось. Я даже не ожидал, что гигантская скульптура будет сразу же установлена в музее.

Новый проект с Моной Лизой, который я сделал для Салона – это закольцованная тридцатиметровая вереница металлических модулей спектрального цвета, которая с одной стороны символизирует орбиту – как напоминание о космическом путешествии... С другой – это кольцо как женское украшение – кольцо Моны Лизы.. кольцо как символ обручения Моны Лизы с художником – это некое количество метафор.