

Виктор Мизиано и Георгий Пузенков

Об образе, о пикселе, о 1980-х и о прыжках в высоту...

фрагменты беседы

В.М.: За те годы, что я слежу за твоей работой, у меня накопилось довольно много наблюдений, которые я мог бы свести к двум сюжетам.

Первый сюжет сводится к следующему. За весь период твоей работы ты сменил много тем, циклов, проектов, стилистик, выразительных и технических средств. Но при всей твоей способности постоянно меняться, я обратил внимание, что, как художник, ты отличаешься редкой цельностью. Это связано с тем, что ты – не знаю, сочтешь ли это за комплимент или за констатацию твоей консервативности (с чем я, в свою очередь, не соглашусь) – ты, как художник, очень сильно укоренен в своем поколении. Ты привязан к некой исходной ситуации, к тем задачам, которые поставили перед собой разные художники в разных странах в определенный момент. Я говорю о поколении восьмидесятых. Это, собственно, и мое поколение. И хотя мою кураторскую работу (и, пожалуй, оправданно) больше связывают с 1990-ми годами, но интеллектуально я сформировался в той же атмосфере, разделяя те же общие и культурные задачи...

Восьмидесятые же, что хорошо известно, выстраивали себя в полемике с предыдущей эпохой, когда торжествовали контркультурные, концептуальные, рефлексивные поэтики. Поэтому проблема, которая возникла в 1980-е годы, – это проблема образа, его внутренних, имманентных, не разлагаемых деконструкцией ресурсов.

Помнится, что текст, который я писал в каталог твоей первой большой московской выставки (в ГТГ, 1993 г.), строился на подробном анализе картинного изображения. Именно на это и настраивал твой проект: закрыв огромный оконный проем зала стеной, сложенной из картинных изображений, ты как раз попытался вновь тематизировать старую проблему – картины как окна в мир, диалектики реального и иллюзорного и т.п. И мне было совсем не трудно писать, так как к тому моменту у меня на эту тему было очень много наработок, обкатанных во многих моих предыдущих статьях о других художниках, не обязательно современных. Ведь все это были темы поколения восьмидесятых, которое вновь после художников «искусства после философии» задумалось об автономном ресурсе образа.

Я помню твои ранние работы, 1980-х и самого начала 1990-х годов, которым, в отличие от нынешних с их полиграфической гладкостью, присуща крайняя фактурность. Они были, в сущности, трехмерными, и поверхность их была пластически и колористически очень богатой, почти избыточно богатой. Такое ощущение, что после «Великого поста», периода изобразительного аскетизма, художник буквально «набросился» на образ. Помнится, что-то в таком духе я писал об этих работах в международном журнале "Contemporanea" в момент их первого показа в Москве. Кстати, «Голод по образу» – так называлась одна из ключевых книг, описавших опыт художников восьмидесятых, правда на

немецком материале. И эта аллюзия с немецким материалом вполне оправданна не только потому, что вскоре ты переехал именно в Германию, но и потому, что уже тогда твое искусство воспринималось как часть интернациональной тенденции, посвятившей себя реабилитации образа.

Г.П.: Да, я являюсь носителем идеи, что тактильная составляющая искусства жила, жива и будет жить. Нужно в каждое новое время находить форму, в которой эта традиционная составляющая искусства будет существовать.

В.М.: Именно об этом и говорил главный эmissар искусства восьмидесятых Акилле Бонито Олива, отстаивая сенсуальное, чувственное начало в искусстве. Концептуально-, литературно-философское начало, уверял он, превращает искусство в иллюстрацию, в дизайн. Если уходит чувственное, то искусство перестает быть искусством и становится периферией какого-то другого жанра...

Г.П.: Тогда все это формулировалось очень экстремально...

В.М.: ...Безусловно, экстремально. Тогда это было нарушением табу, наложенного культурной ситуацией, годами обсуждавшей тему взаимоотношения слова и изображения.

Весьма характерно, что этим творческим задачам ты остался верен и на протяжении 1990-х годов. А ведь эволюции у художника могут быть и реально были очень разные. Так, оседлав некую проблематику, он может ее оставить, если она теряет актуальность и оказывается, с его точки зрения, малопродуктивной. Он может сохранить верность проблематике, но вывести ее в другие медиа, например в кинематограф, что и сделали Шнабель и Лонго. Мне довелось наблюдать у художников восьмидесятых мучительные и неудачные попытки преодолеть проблематику поколения, а также замыкание на наработанных приемах и ходах.

Что касается твоей работы, твоим путем является сохранение верности проблематике образа при неизменных попытках повернуть ее в сторону новых дискурсов, которые время выдвигало на авансцену. Так, в твою работу входили постмодернистское цитирование, использование «эстетики взаимодействия» (я имею в виду кампанию с «Моной Лизой»), новые медиа и дигитальные технологии. Характерно, что когда в 1990-е появились новые технологии, завоевав симпатии многих художников, то некоторые из них, например Алексей Шульгин, сделали вывод, что искусство кончилось, занятие искусством устарело. Чего не произошло с тобой...

Г.П.: Естественно, не произошло. Я познакомился с дигитальным еще в 1972 году, поскольку поступил в Университет электронной техники. Тогда я уже знал, что такое дисплей, программирование, но не доверял до конца их возможностям, потому что в те времена еще нельзя было соединить эмоциональное и когнитивное на нужном уровне: не хватало

технологических инструментов. Все превращалось в примитивные образы грубого пикселя: распечатки, которые посылали друг другу инженеры, и пр. Но эти темы, художественная и математическая составляющие, шли параллельно всю мою жизнь. И всю мою жизнь задавали друг другу вопросы. Я, как медиум-художник, чувствовал, что совершается революция. При этом я не мог себе позволить с этим работать до тех пор, пока не появились инструменты, которые стали бы помощниками моей вере. Вере – именно так. Позитивно заряженной энергетически, связанной с телом искусства.

В.М.: Более того, поворачивая образ к миру технологического воспроизводства, ты сохранял не только сенсуальное «тепло искусства», но и веру в его зрелищный потенциал, который был столь дорог поколению восьмидесятых, пришедшему в искусство «изголодавшимся по образу». И тут возникает второй, крайне принципиальный аспект твоей многолетней работы с образом.

Сегодня в разговоре ты несколько раз использовал понятие парадокса. В частности, ты оперировал им, описывая свои последние работы, в которых, с одной стороны, предъявлен образ, а с другой – он подвергается *erase* (стиранию). Я же могу добавить, что нарушение устойчивости предъявленного изображения есть один из методологических принципов, лежащих в основе почти всех твоих работ, не только последних. Еще в моем упомянутом выше тексте о твоей инсталляции в Третьяковской галерее я говорил о том, как ты проблематизируешь иллюзорность изображения – ты апологетически утверждаешь ее иллюзорную достоверность, но при этом разоблачаешь ее как условность. Но мне кажется, что это прошло и через все твое творчество. С одной стороны, ты утверждаешь образ – его силу, его эротику, силу его соблазна, а с другой – остаешься человеком нашего поколения, умонастроения которого были выражены, в частности, Бодрийаром, говорившим о силе соблазна образа как о страшной силе, о силе, которую нужно подвергнуть сомнению, анализу. То, что ты определяешь в своей работе как парадокс, и несет в себе функцию интеллектуального сомнения. Ты, если я правильно тебя понимаю, склонен принимать соблазн, поскольку он часть полноты жизни, но при этом склонен не доверять ему, так как мы знаем, что эстетически заряженный образ может быть использован в очень разных целях, например стать частью рекламы или пропаганды. Поэтому, апеллируя к образу, должно постоянно инкорпорировать его критику, аннигиляцию, разрушение.

Весь твой проект "Who Is Afraid", вся его эффектная драматургия (развернутый по нескольким этажам экспозиционного зала огромный корпус работ), с одной стороны, являет выставку, понятую как цельное произведение, цельное высказывание, говоря иначе, цельный образ, а с другой – предъявляет нам его деконструкцию. Образ как бы интериоризирует ту тревогу и неустойчивость, что так присущи современному сознанию.

Г.П.: Отсюда и название проекта "Who Is Afraid". Нынешние времена таковы, что из-за избытка информации и рефлексии фраза эта так и звучит в обществе. Больше того, стало сложнее

определить, кто и чего боится – все боятся всего. Назвать, определить противника становится сложно: каждый боится себя, боится ответственности, решений, боится выйти из замкнутого круга.

Впрочем, в названии проекта есть еще и отсылка не только к моей старой работе, но и к работе "Who Is Afraid of Red, Yellow and Blue" классика модернизма Барнета Ньюмана. И осью для проекта стала идея использовать абстрактные произведения как ход, который свяжет мою многолетнюю работу. Для этого я почти полностью исключил нарратив – он присутствует там только в виде логики развития экспозиции. Но фигуративности нет в этих произведениях. В результате получается история развития живописи, пропущенная через себя, пластическая структура, дошедшая в определенный момент – 12 лет назад – до актуального состояния, когда я впервые артикулировал эту зону работы с пикселем, которая есть простейшая абстрактная форма, своего рода новый квадрат Малевича.

В.М.: Что как раз и имеет отношение ко второму сюжету, который собирает мои наблюдения за твоей многолетней работой. Мне показалось важным и знаковым, что ты решил строить данную выставку исключительно на материале абстрактной живописи, отсылая ее к традиции модернизма.

Ностальгия по модернистскому наследию, по модернизи, т.е. по современности, вообще одна из составляющих умонастроения последних лет. «Современность – наша античность?» – этот вопрос, как известно, стал одним из лейтмотивов 12-й выставки «Документа». И даже мы, в «Художественном журнале», сделали на данную тему специальный номер. Привлекательность античности связана, в частности, с тем, что она не знала тех социальных страхов и того чувства тотальной неуверенности, которые, как ты только что говорил, присущи нашему времени. Это была эпоха ясного и конструктивного взгляда на перспективу. Ясность нашла свое воплощение и в искусстве. Пластическая система конструктивизма – это, как говорил Хан-Магомедов, вторая после античности ордерная система. Человечество, таким образом, знало только две универсальные системы пластически-пространственной организации. И действительно, модернизм сумел дать определенные ответы на все вопросы, стоящие перед искусством. Должны быть прямые углы, геометрические формы, ленточка окон по всему фасаду и т.п. Черный квадрат – «царственный младенец», как называл его Малевич, – также был абсолютно универсальным модулем, к которому сводился базовый набор пластических форм, был тотален в своей емкости. В этом была его сила, это то, по чему сейчас так тоскуют перед лицом хаоса и энтропии, это то, к чему так хочется припасть, в тени чего так хочется обрести покаяние и надежный приют – или накачаться мощью. Как ты знаешь, это желание восстановить актуальность модернизи присутствует и на московской сцене...

Твои работы последних лет и твой проект "Who Is Afraid" вполне узнают себя в этой тенденции. Ты сам только что сравнил пиксель с квадратом Малевича, для тебя он тоже своего рода

универсальный пластических модуль эпохи дигитального порождения и распространения образов.

Однако ведь не случайно "Who Is Afraid of Red, Yellow and Blue" – последняя работа Барнета Ньюмана. Потому что весь этот язык высокого модернизма...

Г.П.: ...как и Марк Ротко. Мне очень близки эти художники...

В.М.: ...они как бы исчерпали язык модернизма и ушли из жизни. И "Who Is Afraid" тоже, до известной степени, разговор о колоссальной опасности, которая есть внутри этого языка, о его внутренней драматичности.

И тут вновь крайне важным, как мне кажется, является твой жест стирания – ты пытаешься разрушить тоталитарную компоненту. Так ты проявляешь свой скептицизм человека восьмидесятых, свою склонность все подвергать сомнению, во все вносить элемент внутренней энтропии как элемент антивируса от тоталитарного, редукционистского мышления. Этим ты очень верен себе.

Г.П.: Движение к абсолюту, осознавая предел возможного: я действительно узнаю себя в этом.

В 1970-е годы я занимался прыжками в высоту и мечтал стать чемпионом мира. Мировой рекорд тогда был 2,28 метра. Его установил Валерий Брумель. Я прыгал всего на 2,08 метра. Потом Хавьер Сотомайор преодолел отметку 2,45, что кажется невозможным, а он прыгнул. Но это человек, у которого мозг шахматиста, скорость спринтера и ловкость акробата – только тогда получается такой результат. Его рекорд не побит уже 20 лет.

В работе, которую я показал на выставке «Верю», была планка для прыжков в высоту, зафиксированная на 2,45, а под ней могила. Меня спрашивали: почему такой пессимизм?.. Это не пессимизм! Это граница возможностей человека. Но вот как поднимается эта планка – зависит от нас. Мы, как лягушка, которая взбивает из молока сметану, чтобы не утонуть, должны все время прыгать. Пока мы прыгаем, мы живем. Как только перестанем прыгать, тогда все и закончится.

Москва, июль 2007

Редакция «Художественного журнала»