

Георгий Пузенков: стертая живопись

Марк Шепс

В 2003 году Георгий Пузенков начал серию работ, названную им *Erased Painting* – «стертая живопись».

Еще в 1997 году художник написал картину с загадочным на первый взгляд названием «Дважды стертый рисунок Де Кунинга – Стертый Раушенберг» (*Twice Erased Drawing De Kooning* (1997)). Это ключевое для него произведение отсылает к ранней иконоборческой работе Роберта Раушенберга, стершего в 1953 году рисунок Виллема Де Кунинга, который ему для этой цели предоставил сам мэтр абстрактного экспрессионизма.

Идея возникла у Раушенберга после создания серии «белых картин» (*White Paintings* (1951)) – еще до «прорыва» в середине пятидесятых, известного под названием «комбинированная живопись». Белые картины были его ответом на абстрактный экспрессионизм и первой попыткой создать другой тип живописи. Придя к заключению, что противопоставление и размежевание еще недостаточно радикально, Раушенберг решил осуществить акцию стирания, по сути близкую дадаистическому иконоборчеству Марселя Дюшана. В возникшей позже комбинированной живописи он продолжил дюшановскую традицию реди-мэйда, интегрировав ее в новую концепцию картины, существенно повлиявшую на последующее развитие искусства. Наряду с реди-мэйдом Раушенберг использовал живописные жесты, сродни тем, что использовались самими мастерами абстрактного экспрессионизма, и тем самым создал новую визуальную реальность, сплавив два противоположных элемента.

Для того чтобы известность Раушенберга стала соизмерима с известностью Де Кунинга и он сам превратился в объект критики со стороны молодого поколения художников, требовалось лишь время. В 1997 году Георгий Пузенков стер работу Раушенберга, продемонстрировав тем самым цепную реакцию трех поколений художников, ищущих самоидентификации в противоположных формах рефлексии – от преклонения до отрицания. При этом он полемизировал не с работами «классического» Раушенберга, но с

единственным в своем роде негативным жестом стирания рисунка Де Кунинга, в свое время символически ставившим под вопрос всю традицию абстрактного экспрессионизма. Посредством стирания уже стертого Пузенков достиг «нулевой точки» художественной традиции, начавшейся в эпоху Ренессанса. Ему важно было определить *tabula rasa* живописи, прежде чем в цифровую эпоху пытаться создать собственные заново сформулированные принципы постмодернистской живописи.

Чтобы освободить себя от прошлого, Пузенков должен был сделать еще один шаг. Он вступил в полемику с самой харизматической фигурой русского авангарда – Казимиром Малевичем. Малевич не принадлежал к поколению, непосредственно предшествующему генерации Пузенкова. Тем не менее, ввиду протяженного исторического вакуума, который был между ними, и того факта, что эпоха русского авангарда долгое время замалчивалась до грани забвения, Малевич теперь смог стать референтной фигурой для нового русского искусства.

В 2000 году Пузенков решил стереть «Черный квадрат» Малевича на экране компьютера. Эта работа имела для него такое же иконоборческое значение, как и рисунок Де Кунинга для Раушенберга, а стирание было актом освобождения. Отрицание западной художественной традиции, получившее свое непревзойденное воплощение в «Черном квадрате» 1915 года, само по себе должно было явиться предметом отрицания, освобождая путь для совершенно новой живописи. «Стертое» (erased) подразумевает здесь радикальный акт критики живописи. Но стирание для Пузенкова в этом случае явилось не актом уничтожения, не стремлением забыть предшествующее искусство, а позитивной попыткой его преодолеть с целью создания собственного.

Девяностые годы можно охарактеризовать как эпоху возвращения живописи. Художники активно обратились к испробованной живописной традиции, но только немногим из них удалось открыть что-то новое на этом поле битвы. Пузенкову не нужно было возвращаться к живописи – он ее никогда не покидал. Он был озабочен поиском нового инструмента для развития художественной

традиции, т.е. пытался изобрести нечто такое, что позволит вселить витальность в плоскость холста и реанимировать картину. В работах этого периода Пузенков задался вопросом о значении картины, о ее появлении и исчезновении, о грани между почитанием и иконоборчеством, между традицией и ее отрицанием. Художник не забывал, что новое имеет свои корни в старом и что история искусства состоит из разрывов и преемственности.

Тема «искусства об искусстве» появилась уже в ранних работах Пузенкова. Он получил известность в девяностых годах благодаря своим экспериментам с иконическими образами Роя Лихтенштейна и Энди Уорхола, которые в свою очередь экспериментировали с произведениями Леонардо, Мане или Пикассо. Таким образом, посредством новых стратегий и технологий он возобновил диалог с шедеврами Матисса, Ван Гога, Кирхнера и других, чтобы понять их собственным чувством и выразить современным художественным языком, освободив от пыли времени, подарив им новую жизнь. Шедевры истории искусства для него – это культурный реди-мэйд, с которым можно и нужно работать.

В 1995 году Пузенков ввел в свои картины важный элемент, давший начало его дигитальной живописи, т.е. живописи, проектируемой сначала на экране компьютера и только потом возникающей на холсте. Чтобы проявить этот процесс, он использовал различные стратегии, позволяющие создать стилистическое единство метода. Во-первых, он увеличил пиксель, этот модуль цифрового изображения, чья квадратная форма стала теперь распознаваема. Во-вторых, он начал рисовать панели меню и файловые рамки, которые обрамляют окно на экране компьютера. Кроме того, он стал визуализировать в своих картинах эффекты линий развертки экрана. Продемонстрировав цифровое происхождение своих работ, он взял получившиеся эскизы и путем сложной технологии нанесения на полотно многочисленных слоев краски превратил их в картины. С помощью этой техники возник иной впечатляющий мир живописи, дающий художнику целый ряд новых выразительных возможностей и способ следовать своему художественному темпераменту. Богатейший потенциал этой технологии и безудержная фантазия Пузенкова усиливали друг

друга. Цифровая технология открыла дверь концептуальному и визуальному развитию живописи, которое без нее было бы нереализуемо. В то же время это дало возможность разработать новую эстетику картины, соответствующую постмодернистскому мироощущению цифровой эры.

В серии *Erased or Not Erased* мы можем проследить дальнейшее развитие творчества художника. Имевшее место стирание работ Раушенберга и Малевича рассматривается теперь как важный шаг, превращенный в новый язык. Стирание на экране привлекло Пузенкова возможностью управлять художественной выразительностью, достигшей своего пика в абстрактном экспрессионизме и являющейся, в сущности, свойством любой живописи. В новой серии Пузенков переиначивает гениальное изобретение Джексона Поллока «дриппинг», создавая и уничтожая «аналоговую» часть картины – полную цвета и экспрессивной энергии, разрабатывая параллельно на компьютере жесты «цифрового стирающего акционизма». В итоге белые линии уничтожения играют роль негативов, рождая в комбинации с виртуозной живописью работы, в которых присутствуют два разнонаправленных действия, дополняющие друг друга и объединенные энергичным диалогом.

Поллок, благодаря технике дриппинга, освободил себя от необходимости пользоваться кистью. С помощью цифровой техники Пузенков идет дальше – он освобождается от цвета и материальности. Экспрессивные жесты Пузенкова в зависимости от ситуации могут быть спонтанными или продуманными, а живописное поле – любым. Белый свет, находящийся в контрасте с цветным фоном, всегда ведет к новой комбинации, которая и создает новую живопись.

Стирать или не стирать? “To be or not to be?” И как ожидаемое продолжение: “That is the question” – «Вот вопрос».

Ответ же находится в творчестве самого Пузенкова.

Раушенберг стирал рисунок Де Кунинга до тех пор, пока его больше невозможно было узнать, пока он не исчез. Пузенков стирает то, что он нарисовал сам, и его цель заключается в том, чтобы создать дискурсивное пространство между этими двумя разнонаправленными действиями, подобное тому, в котором

существовали реди-мэйды и экспрессивная живопись в комбинированной живописи Раушенберга. На этот раз полюсами этого пространства являются цифровая и традиционная живопись. Речь здесь идет, с одной стороны, о контролируемой акции стирания, которая убирает лишь определенные участки изображения; с другой стороны, о свободной и экспрессивной акции, которая имеет глубоко интуитивный характер. Дело не в дриппинге, а в конечном результате. Даже картину, нарисованную в технике дриппинга, главный принцип которой – спонтанность, можно контролировать. Таким образом, художник ведет диалог на поле своей работы, пытаясь удержать равновесие между экспрессивной свободой цвета и стиранием, между утверждением и отрицанием, между закрытой и открытой поверхностями картины, между интуитивным и запланированным, между движением и неподвижностью.

В одних картинах стирание и связанный с ним экспрессивный жест могут оказаться сильнее жеста живописного. В других – наоборот. Лишь одно можно сказать совершенно точно: мы всегда оказываемся свидетелями игры этих сил. Мы вынужденным образом переживаем противостояние двух миров. Основной принцип здесь – дуализм, а холст – поле битвы, на котором сражаются две полярные силы, чтобы в конце концов примириться друг с другом. В некоторых картинах эти миры кажутся находящимися в гармонии. В других, наоборот, стерты следы статичны и обретают силу в контрасте с яркой экспрессивной живописью.

Стертая живопись живет благодаря этому напряжению. Наш глаз блуждает от одной поверхности к другой, и то, что он видит, всегда неоднозначно.

Пузенков инвертировал акцию стирания, превратив ее из акции уничтожения в творческую и созидательную. Жест стирания потерял свою материальность, обретая при этом новый духовный смысл. Чувственная живопись, которая возникла с его помощью, получила дополнительные степени свободы и вошла в новые, неизвестные территории искусства.