

Искусство оживлять

Выставка Ирины Наховой «Взгляд» – это мягкое вторжение высоких технологий в пространство классического музея. Зритель, помнящий историю ГМИИ им. А.С. Пушкина или впервые с ним знакомящийся, может недоумевать: чем обусловлено появление семи плазменных экранов среди живописной по большей части экспозиции? Этот вопрос может принять и более острую форму: что дает нам, зрителям, пришедшим насладиться живописью разных мастеров и школ, присутствие изображения, столь похожего на телевизионное, которое может только отвлекать от созерцания? Надо сказать, что это именно те вопросы, которые интересуют Ирину Нахову, блестящего живописца, но и современного – концептуального – художника, прекрасно отдающего себе отчет в том, что место живописи до предела сузилось: отныне это не универсальный язык описания и/или познания мира, но особый тип культурной практики, который сам по себе оказался реликтовым.

В самом деле, приходя в музей и любясь живописными картинами, мы воспринимаем их как пышные, трогательные или совсем непонятные свидетельства прошлых эпох. Для нас это объекты, замкнутые в своем недостижимом великолепии. И это великолепие сообщает об одном: о прошлом, в том числе и о прошлом самого изобразительного языка, или средства, каким является живопись. Как вообще мы смотрим картины? Мы превращаем живопись в рассказ, и этому всячески способствует организация музейного пространства: тематические залы, полотна, сгруппированные по эпохам, направлениям и школам, полнота которых ретроспективно обеспечивается их исчерпанностью или завершением. Мы приходим в мир прекрасный, но не актуальный. И оценить его сегодня все труднее, поскольку ориентиры, которые вдохновляли художников на создание своих полотен, а зрителей – на их восторженное восприятие, не формируют наших современников. Сегодняшний взгляд устроен по-другому, и своей высокотехнологичной экспозицией Ирина Нахова, по сути дела, сталкивает две реальности: живопись старых мастеров, ставшую частью музея, понимаемого институционально, и саму технику, эту чистую форму опосредования, которая и есть наш сегодняшний взгляд.

Проще говоря, мы видим так, как нас научили видеть разнообразные средства технического воспроизведения, которых становится все больше и больше. Не будет преувеличением сказать, что живопись мы видим глазами своих мобильных телефонов и айфонов. Фотографирование шедевров в музеях – это не столько попытка запечатлеть их на память, сколько коммуникационный жест, в основе которого лежит сообщаемость. Не

увидеть, но поделиться – вот что стоит за быстротой и азартом, с которыми сегодня делаются снимки. А это значит, что взгляд как таковой скользит по поверхности вещей, бегло улавливая лишь некоторые визуальные подсказки. Такая ситуация дополняется тем, что современный зритель приучен воспринимать классическую живопись в повествовательном режиме. И картины старых мастеров к этому располагают: это либо иллюстрации каких-то мифологических или сакральных сюжетов, либо аллегорические полотна, наглядно предъясняющие некое абстрактное утверждение (например, о бренности вещей), либо более поздние психологические портреты, которые предлагают зрителю опыт сопереживания, а стало быть, дают простор его воображению или хотя бы намекают на жизненные обстоятельства изображенных персонажей.

Живопись сегодня – это грандиозный, отовсюду звучащий рассказ. Сюжет, изображенный на картине, разъяснения гидов, живых и портативных, сама линейная история искусства – все это разновидности рассказа. Даже новейшее искусство, попадая в музей, не может избежать этой участи. Живопись неизменно переводится на другой язык, потому что мы не располагаем культурными средствами воспринять ее так, как она воспринималась в момент своего создания, а это могло быть и поклонение святым (продолжение культовой функции), и прославление царственных или сановных особ, и освоение мира, в котором формируются понятия личного и частного или же который предстает как набор символов, соединяющих горнее с дольным. Что и говорить, радикальные эксперименты с самим живописным языком не являются для нас ни шоком, ни каким-то откровением, и даже абстрактная живопись преподносится сегодня как некий урок, который мы можем извлечь из картин, не поддающихся прямому описанию. Упомянутый перевод повсеместен, и призван он адаптировать живопись в качестве изобразительного средства к нашему сегодняшнему взгляду, разучившемуся видеть живописное.

Ирина Нахова хочет нам вернуть этот взгляд. В жанровом отношении она избирает наиболее почтенные формы: иллюстрации мифологического и библейского сюжетов (Л. Кранах, Ф. Буше), портрет – парадный, психологический, а также обнаженной дамы за туалетом (А. ван Дейк, Рембрандт, Дж. Романо), натюрморт и его частный случай «ванитас», сообщающий о бренности всего живого (Ж.-Б.-С. Шарден, Ю. ван Стрек). Что же мы видим на плазменных экранах, расположенных в самых разных и порой неожиданных местах? Мы видим, как из темноты начинают проступать детали – кружевной воротник, полы накидки, отдельные предметы, украшения. Иногда эти светящиеся дорожки петляют, и предполагаемый взгляд – речь именно о нем – возвращается к какому-нибудь уже прощупанному ранее участку. В самом деле, здесь взгляд не скользит, а прикасается – он словно ощупывает достоинства той или иной изображенной вещи, а вместе с этим в правах восстанавливается и другое время – время

создания живописного изображения. Ведь это взгляд художника (или зрителя, ему сочувствующего) неспешно перемещается от одних деталей к другим, возвращается, петляет, и этот взгляд одинаково внимателен к целому (построению, композиции) и равнодушен к нему. Этот взгляд сосредоточен на сгущениях краски, на едва заметном переходе от самих красочных масс к образуемым с их помощью элементам фигуративного изображения.

Однако парадоксальным образом восстановить этот медленный взгляд можно только обратившись к современным техническим приспособлениям. Дело не в том, что мы испытываем особое доверие к экранным образам и технологиям. Скорее дело в том, что это и есть мные швы, ничего не значащие сами по себе детали. Эти световые ходы так похожи на движение насекомых, которые ничего не знают о человеческом предназначении, истине или смысле. И вместе с тем они возвращают утраченное ощущение живописи как мастерства, как рукотворного в своей основе дела. Они высвечивают живопись. И поэтому в конце пути она, живопись, предстает в качестве своего другого – у Наховой ироничным образом из знаменитого портрета на зрителя смотрит другое лицо, лицо самой художницы, но оно могло бы быть чьим угодно.

Конечно, это путь, не ведущий к истоку, – мы не можем вернуться ни к «настоящей» живописи, ни к «настоящему», ей соразмерному взгляду. Но в этой остроумной симуляции заложено намного больше. Это не попытка пробудить в нас ностальгию по тому, что в принципе не подлежит возврату (будем откровенны: золотой век живописи навсегда остался в прошлом). Это намек на возможность продленной жизни самой живописи; и приходится признать: продлевается она такими средствами, которые к живописи как изобразительному языку не имеют никакого отношения.

The Art of Animation

The exhibition of Irina Nakhova «Gaze» — is a delicate intervention of high technology into the space of a classical museum. Visitors remembering the history of The Pushkin Museum of Fine Arts or meeting it for the first time, might be puzzled: what is the reason for seven plasma screens to appear within an exposition that is picturesque for the most part? This question can take a more critical form: the presence of the image that is so similar to a television one, that can only distract us from contemplation, what can it give to us — the audience — who came to enjoy the painting of different masters and schools? It is necessary to say, that those questions exactly interest Irina Nakhova who is a brilliant painter, but also a modern — a conceptual — artist perfectly aware that the place of painting has narrowed to the lowest notch: from now on it is not a universal language of description and/or perception of the world, but a special type of cultural practice that became relic in itself.

It is true, that in the museum we admire paintings and perceive them as magnificent, touching or absolutely unclear proofs of old days. For us, they are objects reserved in its inaccessible magnificence. All that magnificence tells us about one thing and one thing only: the past, and the past of language of art or a mean that is the painting, as well. How do we look at paintings? We turn painting into a narrative. That move is encouraged by the organization of museum space itself: thematic rooms, canvases grouped in time, directions and schools, which completeness is provided retrospectively through its topical completion. We come to the world that is wonderful but not pertinent. And it is harder and harder to appreciate it today, because reference points that used to inspire artists on the creation of paintings and audiences on its enthusiastic reception, do not form the gaze of our contemporaries anymore. Today gaze is arranged in a different way. So, Irina Nakhova collides two realities in her the high-technology exposition: the art of old masters that became is a part of the museum (institutionally understood), and the technique itself, a clear form of mediation that is our gaze today.

In other words, the way we see things is formed by various means of technical reproduction that constantly multiply. It is hardly an exaggeration to say that we see painting through the eyes of our mobiles and iPhones. Taking pictures of masterpieces in museums is not an attempt to have them as mementos, but a communicative gesture based on the connectivity. Nowadays, it is a desire to share not to see that is behind the speed and passion of taking pictures. It means that gaze per se slides on a surface of things, catching some visual hints. That situation is completed with the fact that a viewer is taught to perceive classical paintings in as a narrative. And the art of old masters invites to do so: the paintings are usually illustrations of some mythological or sacral plots, or allegories presenting visually an abstract statement (for example, frailty of things), or psychological portraits offering viewers an experience of empathy and therefore, giving freedom to imagination or at least a hint of life circumstances of presented characters.

Nowadays painting is a big narrative, that is heard everywhere. A plot of a painting, explanations of real and portable guides, linear history of art itself — all this are kinds of narrative. Even contemporary art ending up in a museum cannot avoid that fate but turn into a narrative as well. Nowadays we inevitably translate painting into another language as far

as we do not have any cultural means to see it the way it was perceived at the moment of its creation — it could be seen as hierolatry (resumption of its cult function), or an act of glorification of royalty or dignitaries, or a way of comprehending the world, forming concepts of private and public or appearing as a set of symbols connecting celestial and worldly. It cannot be denied that radical experiments with the language of pictorial art itself are neither shocking nor eye-opening experience anymore. Even abstract art is seen as a lesson to be drawn from paintings that cannot be subject to a direct description. That translation is ubiquitous and is meant to adapt painting as a media to our contemporary gaze that lost its ability to see the painterly.

Irina Nakhova wants to bring this gaze back to us. As for genres, she chooses the most respectable ones: illustrations of mythological and biblical plots (L. Cranach, F. Boucher), portraits — a ceremonial one, a psychological one, and also a nude lady behind a toilet (A. van Dyck, Rembrandt, J. Romano), a still life and its specific case — vanitas, telling about frailty of mice and men (G.B.S. Chardin, J. van Streeck). What do we see on plasma screens located in different and unexpected places? We see the details — a lacy collar, cape flaps, different objects, some jewelry — beginning to appear from the darkness. Sometimes those sparkling tracks snake, and the gaze (it is exactly the notion that I am referring to) — comes back to a detail that it has already investigated. Actually, we see the way a gaze does not glide on a surface but touches it. As if, it tries to feel advantages of represented things, at the same moment restoring time of creation of a painterly image to its right. A gaze of an artist (or one of a sympathetic viewer) moves slowly from one detail to another, comes back, snakes. It is as sensitive to the whole (to architecture, composition) as it is indifferent to the same things. That gaze concentrates on thickening of paint, on a hardly noticeable transition from the paint itself to elements of a figurative image that it forms.

Still, there is a paradox: we can bring back that slow gaze only through the means of modern technologies. That is not the case that we have special trust in technologies and screen images. Rather we understand that it is a place of painting nowadays if we want to make it pertinent and see it as a part of our current experience. Breaking into the museum space, Irina Nakhova acts like a spy — cunningly, discreetly and without remorse. Her silent screens undermine the continuity of the history of art itself, revealing unexpected stitches and details that have little meaning on their own. Those tracks of light are so similar to the movement of insects who know nothing about human destiny, truth or sense. At the same time, they bring back the lost feeling of painting as a skill, as a man-made practice in its basis. They highlight the painting. Therefore, in the end, a painting is presented as its own the Other: in an ironical way, in Irina Nakhova's work we see a completely different face gazing at the audience from a well-known piece of art, it is a face of the artist or anyone else.

Of course, that way does not lead us to a source, — we can go back neither to the "real" painting nor to the "true" gaze commensurate with it. Still, there is much more in that witty simulation. It is not an attempt to ignite in us the nostalgia for some things that have already passed the point of no return (let us be honest, the Golden Age of painting is a thing of the past). It is a hint of an opportunity for prolongation of life of the painting; and — we have to admit it — means of that prolongation have no relation to painting as a visual language.