

"Штудии" Гии Ригвавы

Ты занимался долгое время инсталляциями и видео. Как произошел переход к живописи? Насколько в этом было сознательное и обдуманное решение, или все случилось постепенно, как бы само собой?

В начале 2000-х у меня накапливался новый материал: кое-какие идеи, задумки, подготовки. Все приближалось к рубежу, где принимается решение, что можно или хочется с этим материалом делать. Сделать видео? Или видеоинсталляцию? Или же думать о серии объектов? Однако рабочая парадигма 2000-х отличалась от той, которая у меня была в 90-х. Выставок, куда бы меня приглашали, почти не было, а когда такое происходило, то бюджетом на исполнение работ никто не обеспечивал. Обращаться за финансированием в культурные институции Германии или Австрии, где я тогда жил, не имело смысла. У меня было ощущение, что мне уже отказано в возможности выходить на улицу в качестве художника, не то чтобы получить финансирование на проект. С другой стороны, в отличие от Москвы, где были возможности делать работы очень дешево, иногда вообще бесплатно и на отличной аппаратуре, в Германии и Австрии за все надо было платить, притом без всяких скидок. Таким образом решение вопроса в пользу видеоинсталляции все время отодвигалось.

И вот однажды я выбрался на выставку новых поступлений в Мумок (Museum Moderner Kunst) в Вене. Там я увидел небольшую картину Джорджо де Кирико: 1925г., холст/масло, 100x80см, под названием "У моря", ее можно найти в интернете. На картине изображена площадь прибрежного городка в Италии. Вид на площадь обрамлен слева и справа двумя зданиями, в середине открывается море с маленькими волнами и такими же маленькими облачками, плывущими по голубому небу. На фоне этого открытого пространства посередине площади красуется памятник, выстроенный из разных элементов изобразительного вокабуляра де Кирико. Картина эта была хорошо придумана и хорошо написана, и я увидел в ней ключ к решению моей задачи. Я решил взять такую же сценографию: "маленькую площадь с видом на море", и на этой площадке построить эдакий "монумент" из элементов имеющегося у меня, созревшего для выхода материала. Вдобавок, экономически такой проект мне был под силу. Конечно, все произошло не так буквально, но оказалось для меня дверью, за которой открылось другое пространство.

Примерно в тот же период времени в Музее "Albertina" проходила небольшая, очень хорошо собранная выставка импрессионистов. Удовольствие, которое эти художники получали от живописи и которым они так щедро делились, показалось мне сегодня не менее привлекательным. Это тоже меня подтолкнуло возвратиться к живописи, к картине. И, конечно, то обстоятельство, что у меня было много времени. В моем случае писание картин – процесс очень медленный, тогда как видеоинсталляция – очень быстрый.



У меня самого была схожая ситуация. Даже не принципиальная невозможность реализовывать, но усталость и отвращение ко всей этой суете и рутине до открытия, когда два дня ты сидишь и ждешь какие-то болты – в результате все равно приносят не те, все получается не так, а ты ведь должен подписать работу своим именем, и не будешь потом рассказывать, что, дескать, "это не я виноват". Однако это лишь техническая сторона вопроса. Важнее, что я начал чувствовать все большее творческое неудовлетворение, разочарование в т.н. "системе современного искусства". Для тебя это было не так?

Техническая сторона – винтики, проекторы, экраны, монтажное оборудование и т.д. и т.п. – это не просто частности, в них отображается большая картина.

Да, система современного искусства нам, художникам из бывшего СССР, ничего хорошего не предлагает. У нас нет доступа ни к ресурсам, ни к финансам, необходимым для занятий ресурсоемкими формами современного искусства. Системной поддержкой мы не избалованы. На рынке наши работы стоят в 7-8 раз дешевле, чем работы европейцев, и в 10-15 раз дешевле, чем работы американцев. Поэтому для галеристов мы не интересны. И для международных кураторских проектов мы также мало привлекательны. Англия, Франция, Германия со своими экспансионистскими государственными программами продвигают по системным каналам искусство своих художников. США со своей разрушительно-агрессивной внешней политикой в области культуры сметает все и вся на своем пути, расчищая поля, площади и пьедесталы для американского искусства.

Однако художники есть в любом обществе и везде они занимаются тем, чем могут. Занятие искусством – дело оппортунистическое. Вот я и взялся писать картины, потому что это единственное, чем я могу сейчас заниматься.

Твои видеоработы часто несли в себе достаточно ясную рациональную социальную критику. Критику медийности, скажем. Твой термин "какистократия" (власть худших) и т.д. Я помню, как ты с большой симпатией отзывался о моих работах, но также отмечал, что их субъективный пафос тебе чужд. Сейчас твои собственные картины могут показаться гораздо более субъективными, даже эскапистскими.

Да, твои работы мне всегда очень нравились. Может быть, там, в глубине, мы и не стоим далеко друг от друга. Однако если говорить о различиях – вероятно, они в том, что я пытаюсь увеличить количество знакомых элементов в своих работах, а ты, мне кажется, наоборот – их уменьшить до минимума. Я помню твой проект в рамках программы ГЦСИ, когда ты предлагал каждому сделать работу, которая была бы максимально "непонятной", внеконтекстуальной. Я же, напротив, всегда пытался обеспечить доступ к моей работе, высокую вероятность сношения с ней самого разного рода людей. Это у меня было как-то с самого начала. Например, первая моя серия картин, конца 80-х, называлась "Семья". Все композиции были фигуративными, состояли из трех фигур – мужчины, женщины и ребенка. Моей целью не было работать с тематикой семьи. В тех полотнах для меня главным была манера письма, определенные движения цвета в общей композиции и фактурные различия этих движений (в то время я находился под сильным влиянием "новых диких"). Однако "семью" и академическую фигуративность я использовал как нечто знакомое для зрителя, как "наживку" при рыбной ловле, в то время как самим "крючком" была живопись.



Это желание "заботится о контакте", быть по возможности легко доступным, но при этом пытаться подавать определенную порцию субстанции, в которую я верю, которую ценю, у меня, пожалуй, остается неизменным. Мои сегодняшние работы тоже выглядят знакомо. В качестве носителя для них я выбрал классическую модернистскую картину – холст, масло, подобно де Кирико, Пикабиа, Бэкону. В рамках такого продукта станковой живописи я и пытаюсь подать то, что нахожу ценным. У меня изменился адресат. С течением времени мне пришлось убедиться, что у меня плохие карты для того, чтобы получать удовольствие от игры внутри системы. Вот я и перестал искать или поддерживать общение с художниками, кураторами, галеристами и т.д., активно действующими внутри нее. Однако я надеюсь, что эти работы помогут мне познакомиться с другими людьми, даже с другим типом коллекционеров, которых через систему не очень-то видно, однако они существуют.

Происходящее в мире как-то влияет на твои занятия живописью? Скажем, то чувство гнева или, напротив, безнадежности, которые мы зачастую испытываем. Для меня, например, в живописи существенно некое изначальное этическое достоинство жеста – его гордость, самособойность, независимость.

Политикой я никогда не занимался, хотя в силу происхождения и полученного образования всегда хорошо разбирался в ней. Однако я считал и считаю, что политику и искусство не надо связывать, тем более смешивать. Конечно, есть неплохие примеры – Ханс Хааке и др. Но гораздо чаще искусство в связке с политикой становится плоским или вообще исчезает. У моих работ, которые считаются в дискурсе социальной или медиальной критики, всегда были две составляющие. Если поступал заказ на пионерский марш, я был не прочь, но чаще загорался желанием написать песню о нестерпимой боли безответной любви в форме пионерского марша. Или написать похоронный марш в форме менуэта. Я бы сказал, так же делал и Ханс Хааке в своих лучших работах.



Как ты видишь сейчас связь своих холстов с твоими прежними работами? Это для тебя поступательное движение или, напротив, какой-то слом, "новая эра"?

Связи с моими прежними работами нет. Раньше это были какие-то "правды" концептуального порядка, имеющие отношения к определенным дискурсивным сферам, к коллективным действиям. Сейчас это удовольствия чувственного порядка для человека, который не знает, где он находится, и не очень беспокоится по этому поводу. Я не знаю, как я очутился там, где сейчас нахожусь. Спутников, с помощью которых я мог бы уточнить мою историю, у меня нет. Я помню тропинки, которыми я шел, двери, через которые проходил, но когда оглядываюсь, их за мной уже тоже нет. Поэтому мне пришлось увеличить раму картинки, в которой я себя сейчас вижу. Появились совершенно другие приоритеты, многое исчезло в огромном пространстве. Я заполняю это пространство вещами, которые нахожу время от времени через какие-то, как мне кажется, совсем не случайные, но и заранее мне не известные встречи. Я иду на эти встречи и нахожу вещи, которые мне принадлежат – не

начинают принадлежать, но принадлежат уже давно, хотя вижу я их впервые. Мои работы – одни из таких вещей. Интересно, что в период моих занятий картинами всплыли несколько маленьких холстов, которые я сделал в конце 80-х. Они лежали все это время в шкафу в доме моих родителей и вдруг через столько лет открылись, развернувшись свободно в этом другом пространстве.

Мои работы не имеют законченности. Они эдакие тела, в которых я все время нахожусь. А если покидаю их, то потом вселяюсь обратно, так как постоянно нахожу что-то еще в них самих или о них.



Показывая свои работы, ты упоминал о них как о "штудиях"...

Да, мои работы являются штудиями ("study"). В них я нахожу, что именно и как делать, решаю все вопросы касательно поверхности, фактуры, смеси красок, композиции. И главное: так как эти работы изначально не имеют целью изобразить что-то конкретное, что-то выразить или о чем-то рассказать, то визуальное содержание – то, что там будет собрано – появляется также с нуля. Я сравниваю это с написанием партитуры. И потом я получаю

возможность исполнения этих штудий – в форме малой картины или большой картины – эдакое концертное исполнение написанного музыкального произведения.

Но какого рода "пьесы" разыгрываются в этих концертах?

На данный момент у меня есть две исходных позиции для работы: "Бросание мячей ребятам в бассейнах" и "Studie(s) zum Thema Aufhebung". Aufhebung – значит "аннулировать", "вывести из употребления", но при этом сохранить и даже возвысить. Это рабочие названия серии, они не имеют конкретного визуального изображения, но служат компасами и поставляют ориентиры, когда в них возникает нужда. Работа над холстом начинается, конечно, с чего-то образно конкретного, эскиза, композиции. В ряде картин я взял в качестве мотива сердце. По той причине, что это вымышленная форма, однако она придумана так, что может иметь предметность, соответственно – объем и тень.



Картина начинается и так же само продолжается в русле несуществующей предметности. Получается визуальный ряд, который не изображает что-то и не рассказывает о чем-то, но выглядит фигуративно. Будучи фигуративным, он тем самым не является абстракцией и не заключает в себе экспрессию. Я сам не знаю, что возникнет в конце, знаю только, как двигаться по этой дороге. Скажем, картину "Фонтан" я начал с визуального материала, походящего на Вавилонскую Башню – с большим количеством людей и зданий. Это давало мне возможность подхода к различным человеческим стремлениям и деяниям. В конце

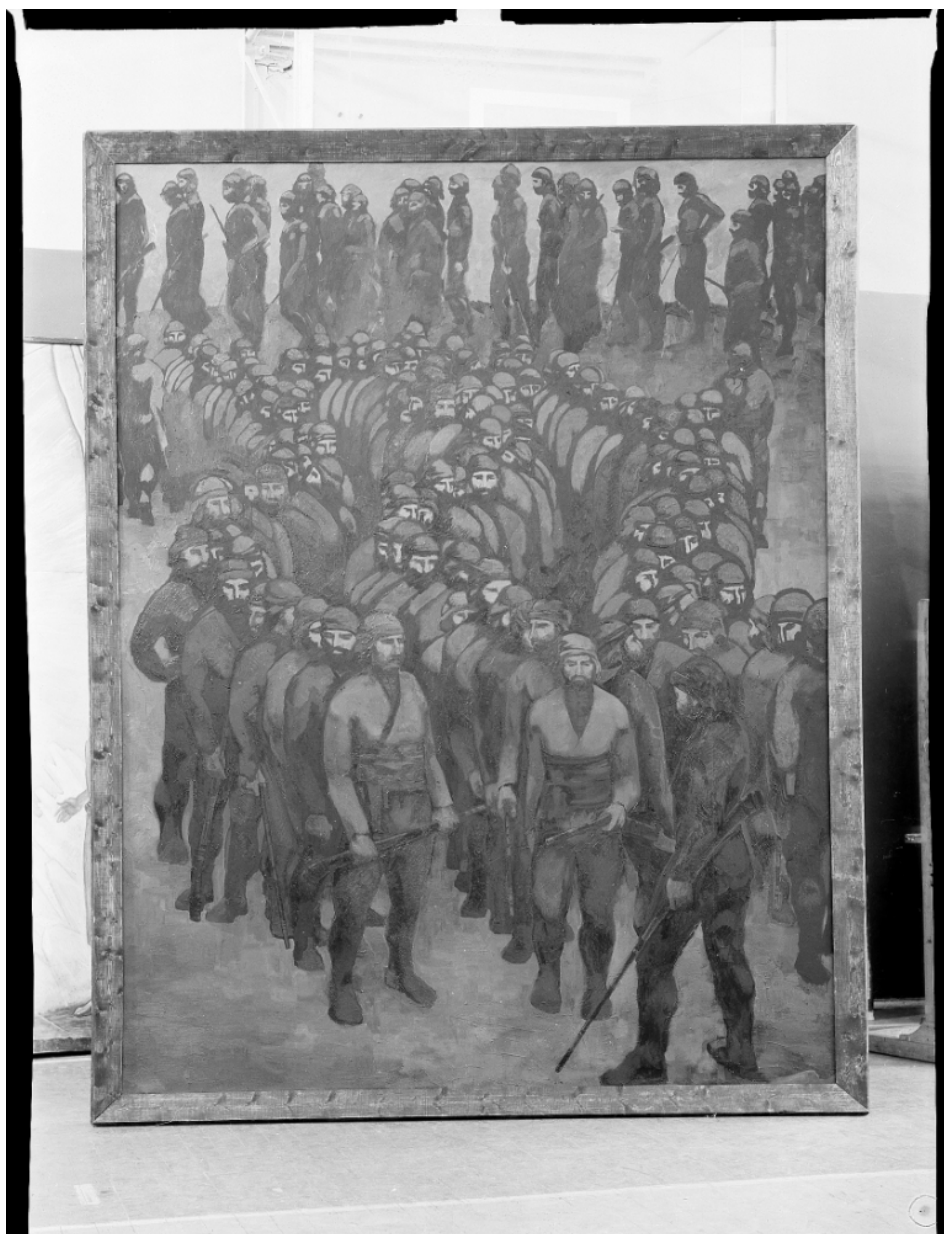
концов все превратилось в нечто, похожее на фонтан, однако большое количество этих модусов желания в картине осталось. Визуальное начало и "исходные позиции" мной выбираются или выдумываются абсолютно в рабочем порядке, без всяких обязательств их придерживаться. Я бы сравнил это с процессом выбора песни/музыки для танца на соревнованиях по фигурному катанию. Они ведь выбираются не для того, чтобы оценить их аранжировку, но потому, что они дают фигуристам возможность исполнить свой танец, а точнее – именно те элементы, которые они любят. Выбирается та музыка, которая позволяет эти элементы в наилучшей степени объединить в выступлении, но выбор музыки как таковой не несет в себе никакого утверждения. В принципе, мне все равно, что писать. Я выбираю то, что в наибольшей степени позволит мне развернуть мои любимые движения. Например, я люблю коричневый цвет, сделанный из кадмия красного и кобальта зеленого, и не очень люблю коричневый из земли, вроде умбры. Даже имея белое пятно, мне покажется интереснее и я получу удовольствие, если подложу под него коричневый из кадмия красного и кобальта зеленого. Так я получу белый, который мне нравится. На одной из картин последним касанием было наложение чистого белого на белое поле с коричневой подкладкой.

Насколько для тебя оказалась востребованной сейчас школа живописи, которую ты прошел в Суриковском институте? Я помню интересную историю, как ты писал дипломную картину...

Конечно, то, как я работаю с цветом, во многом базируется на моем образовании и тренаже в Суриковском институте. Там я приобрел знание красок и опыт работы с ними. Однако важно отметить, что, поступая туда, я уже знал о существовании современного искусства. Я знал, что иду туда не для того, чтобы выйти оттуда художником, а для того, чтобы овладеть грамотой академического языка изобразительного искусства. Т.е. я сознательно, без всяких капризов и проблем делал то, что "Они" хотят, никак не ставя под угрозу, не подвергая искажению свои взгляды и ценности. Может быть, отсюда возникла моя склонность к использованию знакомых форм с той мыслью, что они не пугают никого и облегчают доступ к работам, их восприятие и понимание.

Так был написан и мой диплом: "Восстание крестьян в 1905 году в Гурии." Тему я выбрал "проходную". Но меня она устраивала из-за костюмов гурийцев. Это плотно обтягивающий фигуру костюм и такой же обтягивающий головной убор с частью материала, вертикально свисающего от виска до начала шеи. Это давало возможность выстроить забавный сложный ритм. Композиция у меня была монументальная, по форме напоминающая букву Т. Я позаимствовал основное тело композиции у одного греческого абстракциониста по фамилии Стамос, немного видоизменив ее, превратив в букву Т. Толстую вертикаль образовывали нескольких вертикальных рядов людей с шестью фигурами на первом плане почти в человеческий рост. Горизонтальная линия состояла из двигающейся колонны людей в форме фриза (как у Дейнеки в "Обороне Петрограда"). Доминировал только один контраст – между фигурой Т и фоном. Я вообще не использовал белые и черные краски.

Многие дипломники работали на холсте уже в октябре. В январе на холсте работали все. Я был единственный, кто вообще не работал. Я делил мастерскую с одним другом – его сторона наполнялась рисунками, эскизами, в январе появился большой холст. Я же все это время ходил в общежитие, где находилась мастерская, чтобы поесть в столовой и поиграть в шахматы. Все были уверены, что в этом году у меня дипломной работы не будет. Я сам не знал – будет она у меня или нет, хотя чувствовал, что я включен, и все как-то варится у меня в голове. Защита диплома была назначена на 25-е июня. В начале мая я приготовил холст 320X230 и начал рисовать картон. В конце мая перевел рисунок с картона на холст. 1-го июня начал писать холст. Это было похоже на то, как ткут ковер. Я начал сверху и, двигаясь по вертикали вниз, одним слоем покрыл холст смесями, которые у меня были заготовлены в виде эдакой партитуры в голове. Ошибки были, но их было немного. (Мне, кстати, видео всегда нравилось тем, что там все делается как бы в одно касание, в "один слой"). 15-го июня картина была готова. Неожиданно в мастерскую пришел мой профессор Таир Салахов, сказал, что эта тема нуждается в более сильном контрасте, и попросил у меня черную краску. У меня ее не было. Он взял краску у моего соседа и прошелся черным по фигурам переднего плана. Надо было многое переписать. Я стал думать, как сделать так, чтобы использовать черную краску, но сохранить вещи, имеющие для меня ценность. Начал искать варианты использования черного, нашел приемлемый для себя в картинах Ороско и заимствовал его.



Дефиниция моего опыта искусства представляется мне на примере известного парадокса про крокодила, который похитил у матери ребенка и обещал его вернуть, только если мать угадает, что он собирается с ним сделать. На что мать ответила, что ребенка он ей не вернет... Здесь не идет речь о трагедии, скорее о жесте шаловливости. Мы можем заменить это Петькой, который готов вернуть карандаш Машке, если Машка угадает, вернет он его или нет. Так и во всех историях, рассказанных мной выше, нет стремления к мастерству, к созданию шедевра, но есть шаловливость, сопротивляющаяся "зубастому чудовищу". Это, конечно, не кровопролитная война, не борьба за правду мира и героизм Матросова. Мои сегодняшние работы строятся на жестах, не имеющих никакого смысла, значения, назначения, но это именно жесты такой шаловливости.

Я думаю, в этом напряжении между матерью и крокодилом живут многие исключительно интересные произведения искусства – хотел бы назвать пару примеров последних лет: фильм 83-летнего Годара "Прощай, речь" и работы так рано ушедшего Рена Ханга.

Видишь ли ты свои нынешние занятия живописью в рамках некоего "возвращения"? Ну, скажем, как это было с возвращением Гастона к фигуративной живописи. Художник возвращается к чему-то бывшему в нем изначально, но оказавшемуся на большой период времени перекрытым окружающими контекстами, доксами,

группировками. Потом в силу каких-то обстоятельств это развеивается, и художник вновь остается перед самим собой.

Мне не близко понятие возвращения, и я не вижу у себя ничего, что могло бы вселить такое чувство. Мои интересы никогда не заключались в параметрах жанра. Я не был живописцем и/или видеохудожником. Мне всегда было неважно, что делать — писать картины или заниматься видео. Я делал то или другое тогда, когда мне это было нужно. В конце 80-х в живописи, картинах не чувствовалось потенции, мощи. И наоборот, видео,двигающийся образ, да еще со звуком, с разными, легко меняющимися размерами, выглядел мощно, предлагал многое и разное. Моей целью никогда не было создать совершенную живопись или видеоарт. Я сейчас занимаюсь картинами потому, что это возможно, и не занимаюсь видео, потому что у меня нет необходимых ресурсов.

Не так давно я случайно увидел в книжном магазине роман Хан Канг "Вегетарианка". В тексте на последней странице обложки была фраза о своем теле как последнем убежище. Собственно из-за нее я и купил эту книжку. Фраза относилась к героине романа, которая в конце книги думает, что она превращается в нечто подобное растению и ей больше ничего не надо, кроме воды. Я не вегетарианец и такое превращение мне не грозит. Но в ситуации, в которой я нахожусь, эта мысль показалась мне довольно близкой. Мое сношение с окружением минимально, а с тем, что происходит вокруг меня в искусстве и в обществе в целом — еще меньше. Я вытеснен обстоятельствами в пространство, в принципе равное моему телу — последней гавани, где мне комфортно. Мое тело видится мне именно последним убежищем. Мои работы и многие другие вещи, которые я нахожу, — продолжением моего тела-убежища.

