

Иван Новиков

Текст Егора Софронова

10 мая 2016

Каким образом художественная практика может соотнести себя со вновь возникающим осознанием империалистической истории и устремлений государства, в котором работает?

«Льенсо» Ивана Новикова стремится предложить модель, соединяющую автономную художественную практику и критический анализ сложного переплетения геополитических, социально-экономических и экологических проблем, делая это с вниманием к истории искусства и современной теории в её динамике.

Обращаясь к советскому участию в долгом конфликте в Индокитае во второй трети XX века, проект «Льенсо» реализуется в выставке, где представленные материалы и живописные произведения подчинены логике пространства и зора. Два отдельных входа для различных по уровню частей галереи, доступ между которыми разделён, соответствуют двум радикально несоизмеримым позициям. Позиция яруса отождествлена с позицией, претендующей на **всеохватный взор**. Она раскрывается в следующей совокупности значений.

Империалистическое господство сопряжено со временем картины мира, устроенной согласно регулярному делению восприятия в оптические структуры перспективы и картирования. Взвешивающий, экстерриториальный охват, ставший возможным благодаря военной технологии, репрезентирует пространство земли с вершины перпендикулярно расположенной к её плоскости вертикальной линии, равномерно двигающейся по математически рассчитанной орбите. Его проникающая, широкомасштабная оптика перекраивает пространство планеты в сингулярную операбельную матрицу. Способ захвата, служивший в первую очередь для слежки и наведения целей, был двигателем продвижения технологии образа, впоследствии конвертированной в коммерческие товары: покрытая эмульсией фотоплёнка уступила геопропространственным и термальным цифровым сенсорам, раскрашивающим поверхность в яркие цвета с помощью алгоритма. Эпифеноменальному слою цветового насыщения в логике картирования должен предшествовать акт маркирования, соотнесённый с решёткой масштаба и типизирующей диаграмматизацией. В экономных, бесцветных рисунках на бумаге Новиков выделяет базовые операции картографического распоряжения пространством, очерчивая контуры природных и геополитических границ — между сушей и морем, между коммунистическим и капиталистическим блоками, между городом и сельской местностью. Абстрагированные от своего контекста, линии этих диаграмматических рисунков свидетельствуют о тесном переплетении эстетического производства и военно-промышленного комплекса — одновременно двигателя прогресса, инструмента власти и источника прибыли для правящего класса.

Научная объективность вертикальной гео-оптики — не пассивный инструмент изучения земного шара. Начиная с сентября 2015 в Сирии с помощью спутникового позиционирования системы ГЛОНАСС российские беспилотные орудия убийства осуществляли свои действия на арене, предварительно натянутой на технологический каркас и грунтованную масштабированием, заполнением поля и регистрацией различий вроде фортификаций, подземных укрытий и складов. Именно этой точности не хватало американской армии во время её бомбардировок в 1964-1975 годах территории Вьетнама, Лаоса

и Камбоджи, по которым проходила легендарная тропа Хо Ши Мина — сложно устроенная система маршрутов и логистической поддержки, обеспечившая коммунистическому северному Вьетнаму победу над южным Вьетнамом и его покровителем — Соединёнными Штатами. Биполярная конфронтация евроцентричных сверхдержав оборачивалась страданием и гибелью миллионов людей, перекройкой политических границ земного шара, радиоактивным загрязнением и опустошением экосистем, а также исчезновением или насильственным переустройством культурного многообразия.

Предыстория эры спутникового геокартирования восходит к советскому запуску Спутника-1 в 1957 году, означившему технологический и идеологический триумф коммунистической империи, стремившейся распространить свою гегемонию на деколонизирующиеся регионы периферии, включая и Индокитай, одерживавший в тот период впечатляющие победы над французской колониальной армией. Пропагандистский образ спутника, транслировавшего представление о России как мирном агенте научного преобразования мира и изучения космоса, скрывал за собой военно-промышленную подоплёку. Во время вьетнамской войны Россия наладила производство первого спутника геонаблюдения «Зенит-2» с фотокамерами Красногорского завода для военной рекогносцировки.

Трансплантация коммунистического режима и советского влияния в Юго-Восточную и Центральную Азию производила чудовищные по уровню насилия, иногда геноцидальные процессы. Милитаристские эскапады ведущей по всему земному шару агрессивную политику империи (вроде вторжения в Афганистан в обход санкции ООН в 1979 году) вернулись в её центр бумерангом, в котором токсический коктейль милитаристского самоопределения и политического истощения привёл к коллапсу, опустошив её величие, но отнюдь не избавил от дерзких геополитических притязаний и не привел её жителей к свободе и благосостоянию.

Само это странное и гибридное слово — «Индокитай» — невозможно употреблять без напоминания и о том лингвистическом, эпистемологическом доминировании, которое сопровождало военный и политический аспекты империалистической политики. Это подчеркивается выбранным Новиковым для выставки именованием, обращённым на саму имперскую метрополию — «Лиенсо» (Liên Xô), которым вьетнамцы обозначали СССР. Это слово ушло из употребления вместе с самой страной, а также военными специалистами и технологиями, которые она туда посылала. Например, в качестве прилагательного его применяли к **ЗИЛ-157** — грузовику, поставлявшемуся Советской Россией во Вьетнам и сыгравшему значительную роль в поставках по тропе Хо Ши Мина. Его эксплуатация сопровождалась и разнообразными кустарными модификациями, переприспосабливавшими этот продукт промышленной технологии, столь подходивший для опосредованной войны, в детерриторIALIZED ассамбляж партизанского сопротивления, творчески мимикрировавший под природное окружение и предпочтения пользователей.

Долгосрочный интерес к **советскому участию** в индокитайском конфликте мотивирован для Новикова биографическими событиями, предшествовавшими циклу его биологической жизни. В 1975 году, после победного взятия Сайгона северовьетнамской армией и бегства американских войск, мать художника, биолог, только окончившая университет, была отправлена во Вьетнам бороться с растительными мутациями, вызванными применением токсического оружия. По местам фотографий, сделанных ею в те годы, перемещался спустя десятилетия сам Новиков, зрительно сопоставляя как исторические перемены, так и константы и их комбинации. Неизменным может быть назван **памятник Ленину** в центральном Ханое, столице этой субтропической однопартийной социалистической республики. Правительство хранит верность данному символу, проецировавшему советское господство, в отличие от родины вождя революции, где память о нём была радикально пересмотрена за период, отделявший

поколение художника от поколения его родителей. Ещё более существенной является парабола открытия, свёртывания и возвращения военной базы **Камрань**, где русская армия размещает военные самолёты и атомные подводные лодки. Она помечает хронологию повторно нарастающего империалистического стремления к проекции силы и силового соревнования с другими магистральными державами, в которой небольшие страны и сообщества выступают пассивными объектами, лишёнными полномочий распоряжаться своими экономиками. Более того, территориально именно близ военных баз крупных империй развивается в Юго-Восточной Азии туристическая индустрия, трансформирующая этот регион из источника для колониальной экстракции или арены военных конфронтаций — в экзотизированный парк развлечений для спектакулярного, ресурсозатратного потребления и типизированных отпусков для эскапистов из Первого мира. В операциях константы и перемены, повтора и рекомбинации можно распознать не только функции автобиографической и семейной памяти, дискурсов и практик имперской власти, но и средства художественной артикуляции их неоднозначного, но неизбежного переплетения. Данные операции пересекают границы медиума: они спрягают и найденные фотоснимки, и абстрактную живопись.

Претензия на всеохватный взор присуща не только эпистемологическим отправлениям имперской власти или военно-промышленной технологии. Будучи производной от новоевропейской картины мира, которая в двойном движении превратила мир в репрезентацию и выдвинула субъект в его центр, зафиксировав тем самым полярную логику антропоцентризма<sup>1</sup>, эта претензия обосновывала также зарождение нововременного искусства, а впоследствии — науку искусствознания. Надзорный подтекст истории искусства лучше всего иллюстрируется известным снимком французского искусствоведа Андре Мальро 1947 года, в котором тот, стоя у себя в кабинете, раскладывает на полу в горизонтальной плоскости фоторепродукции всемирного нематериального архива человеческого творчества — энциклопедический атлас того, что Мальро называл «воображаемым музеем» или «музеем без стен»<sup>2</sup>. Менее известно то, что, как высокопоставленный чиновник бывшего колониального владельца Индокитая, Франции, Мальро исполнял в 1960-е, во время военных действий, функции дипломатического челнока этой крупной западной державы, а в молодости предпринял туда путешествие на «раскопки храмов», отразив свою длинную связь с культурой региона в многочисленных романах.

Сам всеядный и анахронический принцип морфологического членения в таксономии «стилей» в его музее без стен, унифицировавший под рубрикой «искусство» чрезвычайно гетерогенные, разделённые тысячелетиями культурные практики из удалённых друг от друга географических регионов, был в своём импульсе сродствен претензии на глобальное господство определённой и географически специфической картины мира, накинущей на многообразие его проявлений антропоцентристскую сетку паноптического контроля. Сравнивая взор Мальро и взор спутника геонаблюдения, Новиков предлагает рассмотреть всерьёз тезис о том, что эпистемологические параметры искусствovedческого мышления — даже если их предосудительная близость колониальному дискурсу и машинерии имперской власти будет казаться преувеличением — должны быть отрефлексированы в своём общем с ними истоке и долгой совместной истории.

Оптический режим всеохватного взора воплощён в возвышающейся позиции яруса, с которого открывается вид на первый этаж галереи и описан диаграмматическими рисунками с элементами картирования; фотосвидетельствами и дискурсивными артефактами империалистической политики России в далёких, на первый взгляд случайных, территориях, память о которых была передана нам как архи-ископаемое, не зависевшее от наших решений. Казалось бы, оно имеет мало связи с туристическими направлениями или сегодняшними заботами искусства.

Однако культура в России по-прежнему пронизана, как показал Александр Эткинд, противоречивыми отношениями колонизации. Даже посткоммунистический субъект остаётся ограниченно евроцентристским. Агрессивное поведение России во внешних отношениях на протяжении долгого периода структурировало и продолжает структурировать не только её способ управления внутри – внутреннюю колонизацию как подчинительное переустройство интегральных и близлежащих территорий вместе с их населением – но и специфику её метропольной культуры, не исключая и высокое, относительно автономное художественное производство<sup>3</sup>. Поэтому анализ проблематики русского империализма, тем более ввиду недавних внешнеполитических решений правительства, не прошедших процедуры демократического обсуждения, представляется чрезвычайно насущным.

Вторая позиция, доступная при входе в галерею из диаметрально противоположного угла, отождествляется с позицией поднадзорного сопротивления. Сверху обозреваемы разложенные на подмостках – похожих на незамысловато сколоченные мосты, обеспечивавшие проход советских грузовиков по рекам, пересекавшим тропу Хо Ши Мина – найденные объекты и живописные произведения. Их неконвенциональное горизонтальное экспонирование частично блокирует обзор для вошедшего снизу. Эта панорамная таксономия открыта вертикальному взгляду, но невидима тому, кто попал под него. Он может обозревать её только с партикулярной, субъективно делимитированной точки зрения. В прохождении по тропе дана иная феноменология, чуткая к приоткрытию жизни и смерти, к множественным и различным способам существования объектов и, по убеждению Мартина Хайдеггера, сопротивляющейся власти взгляда, захвата и поставок. Можно сказать, что в призвании пути партизаны тропы отрицали приоритет всеохватного надзора.

Засушенные вьетнамские листья, вроде тех, которыми маскировали советскую военную технику в джунглях; потребительские товары вьетнамской неформальной экономики, проникавшие благодаря военно-политическому покровительству России и к нам – принцип подбора и экспонирования найденных объектов воспроизводит антропологическую объективацию и экзотизирующую пылливость евроцентристского взгляда. Но эта политика взгляда не воспроизводится неоспоренной. Напротив, художник стремится к диалектическому сопоставлению и артикуляции механизмов взаимной детерминации двух позиций – империи и её субалтернов.

Зрительную непроницаемость и частичное блокирование надзора я предлагаю сравнить с тройным покровом джунглей, который скрывал от спутникового и воздушного наблюдения и спасал от бомбёжки вьетнамских партизан. Три слоя густых, насыщенных цветом зарослей и экстремальная влажность защищали партизанские тропы, пути сообщения и поставок, делая их неведомыми для имперского проникновения. (Именно поэтому американские войска применяли неразборчивые ковровые бомбардировки напалмом, дефолиант Агент «Оранж», химикаты, смывавшие дороги, и распыляли климатически модифицирующие вещества, чтобы продлить и усилить сезон дождей).

Положенные горизонтально, эквивалентно найденным объектам на подмостках живописные произведения мотивированы тремя аспектами. Во-первых, характер их абстракции в своей процедуре подобен процессам тройного покрова, сплетающим климатические циклы, непроницаемость, химико-оптическую редукцию и деятельность множества невидимых агентов. На ватман Новиков кладёт грунт из поливинилацетатного клея, затем покрывает несколькими слоями синтетической темперы, которые последовательно вычитает стекающей с широкой кисти водой. Эта процедура проходит короткие циклы повтора окрашивания, средний цикл высушивания и, вероятно, длинный цикл хранения, разложения и увядания.

**Поливинилацетат** является возгораемым химическим носителем пигмента (он сменил в истории красок куриные яйца), и его нанесение подобно выбросам кислот и фосфатных солей на джунгли, которые затем регенерируются спустя циклы осадков. Гамма охры, водянистого синего и зелёного смешаны, наложены друг на друга во взаимном поглощении. Полимеры и целлюлоза, молекулы воды и формирующиеся согласно гравитации абрисы потёков, питающиеся ими микрокультуры и перетолченные в пигментах ископаемые и истреблённая растительность — всё это скрыто за тройным покровом абстрактной поверхности, передающей в своей равномерной планарности только хроматические вариации, могущие напомнить о парниковом эффекте, углеродных следах и ландшафтах перегрева, холодной смерти или гаснущего солнца. Беспредметная живописная поверхность будто защищает неразличаемые действия и маршруты сопротивления.

Но и отсылки её видимой поверхности должны побудить к сознательности. Геотермальный ландшафт Индокитая, созданный чувствительными к излучениям растительности сенсорами спутников, подвергается в настоящий момент беспрецедентному антропоценному истощению. Катастрофа деколонизации, боевых действий и химического поражения незаметно перетекает из-за капиталистической экстракции в экологическую катастрофу <sup>4</sup>.

Во-вторых, абстрактная живопись, как ни старалась, не может избавиться от иллюзии фигуры. Сама риторика, поддерживающая беспредметное изображение, опирается на тропы сокрытия-раскрытия и онтологического обобщения, которые, предполагается, и содержат незапечатлённую истину. Коль скоро некая фигурация — зрительная или риторическая — не может быть исторгнута из значения, так же, как и абстракция, переживающая свой вечный повтор — из искусства, художники сталкиваются с задачей реартикуляции её парадигмы, которая может оставаться зрительно неизменной или обманчиво похожей на свои канонические прецеденты. Абстракция никогда не была стабильной конвенцией — её медиум был в постоянном переизобретении, словно структура или игра, в которой повторяющиеся элементы спрягались в новых соотношениях <sup>5</sup>. Именно эти соотношения определяли её значение и становились её обоснованием. Даже произвольный знак должен быть мотивирован.

Здесь вступают в действие операции константы и переменны, повтора и рекомбинации. Если вокабуляр абстрактной живописи — манипуляции с процедурой производства, с основой или пигментом, ориентацией рамы и её цельностью — казался в XX веке достаточным основанием её легитимности (распознанной в противопоставлении художественной традиции), то её кооптация зрелищным конгломератом институций и коллекционеров, а также анахронический слом линейного нарратива художественной истории лишили живопись «силы убеждения», в которой Майкл Фрид обнаруживал её эффект. Парадигма абстракции требует рекомбинации её мотивирующих соотношений для того, чтобы константа или повтор её наследия оказались жизнеспособны. Новиков предлагает найти их в соотношениях критического анализа дискурсов и практик империализма и знания с перспективы экологической и общественной сознательности. Он стремится не просто жонглировать параллельными сериями живописного творчества и аналитической, основанной в тексте критики, а внедрить последнюю в первое на инфраструктурном уровне — уровне производительного средства.

Наконец, третий аспект живописных произведений связан с институтом образования, которое, словно наваждения саморефлективного сомнения, заставляет к ним возвращаться. Ведь основной вопрос, возникающий у зрителя, центрируется именно на этом сомнении. Его ни в коем случае нельзя изгонять, рискуя в обратном случае лишить усилие релевантности. Выбор основного медиума у Новикова

произошёл подобным интересом к Вьетнаму образом: если Вьетнам ему предопределила история его семьи и, шире, общества, то живописное производство сверхдетерминировано обучением в традиционном Суриковском училище, атавистически транслирующим соцреалистический канон. Этот контекст является одновременно колонизирующим и колонизованным — порученным благословением власти и отринутым современным искусством, вычеркнутым из истории и колониально трансплантированным в далёкие регионы, в том числе и Юго-Восточную Азию. Живопись является в нашем восприятии и сувереном, и субалтерном — Суриковское училище и его студенты, сотни творческих устремлений, загнанных на находящийся под угрозой затопления полуостров, по рефлексу поддерживающийся бюрократическим аппаратом и правоконсервативной гегемонией. Практика Новикова находится на тропе разработки альтернативной модели, которая могла бы совместить навыки и знание, обусловленные локальной образовательной ситуацией, и амбицию к современной критической работе, переизобретая их в новой конфигурации.

- [↑](#)Хайдеггер М. «Время картины мира» // Время и бытие: статьи и выступления. Перевод Владимира Бибихина. СПб.: Наука, 2007. С. 58-86.[2] Об интерпретации этой концепции в параметрах фотографической репродукции см. тексты, подчеркнувшие её важность в 1970-е: Кримп Д. На руинах музея. Перевод Ивана Аксёнова и Карена Саркисова. М.: фонд Виктория, 2015. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. Перевод Алексея Шестакова. М.: Ад маргинем, 2014. С. 65-66. [3] Эткин А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. Перевод В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2014. [4] Вайцман Э., Вайцман И. До и после. Архитектура катастроф и её документация. М.: Стрелка, 2014. [5] Художественные критики Ив-Ален Буа и Бенджамин Бухло продемонстрировали, как парадигматические повторы абстракции реартикулировались в до- и послевоенных авангардах, либо как формальный поиск в рамках её условностей, либо как социоисторический жест отрицания в различных темпоральных и географических контекстах. Bois Y.-A. «Statement on Abstraction» // October 143 (Winter 2013). P. 7-17; Buchloh B. Neo-avant-garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge: The MIT Press, 2000; idem. Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth-Century Art. Cambridge: The MIT Press, 2015.