



ИРИНА НАХОВА

ВЗГЛЯД

IRINA NAKHOVA

GAZE

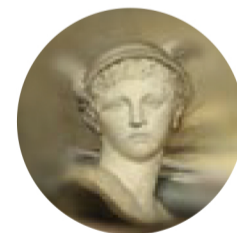
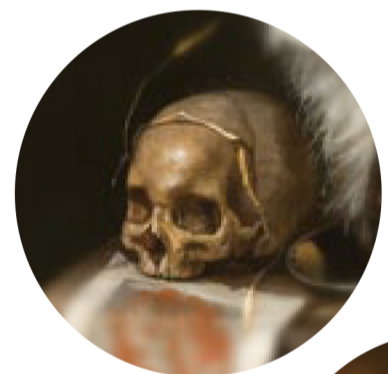
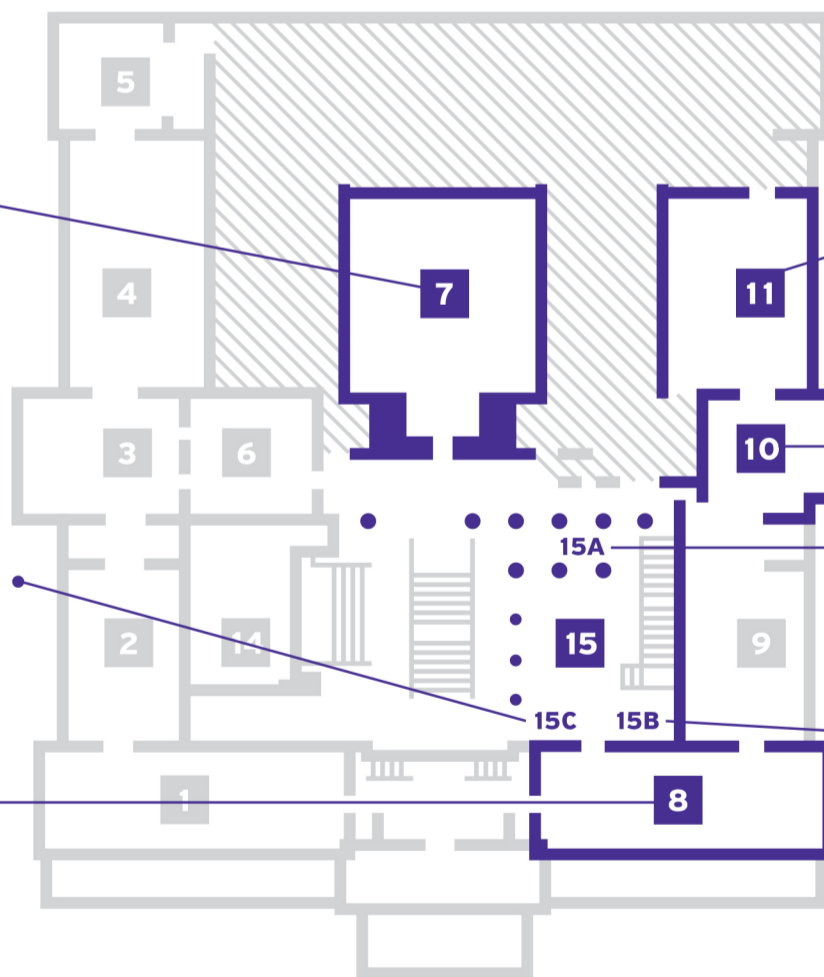
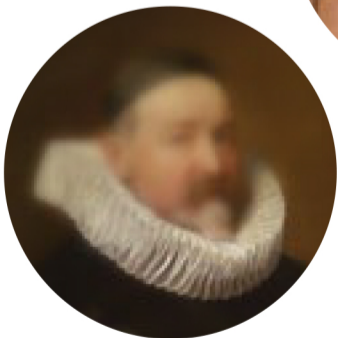
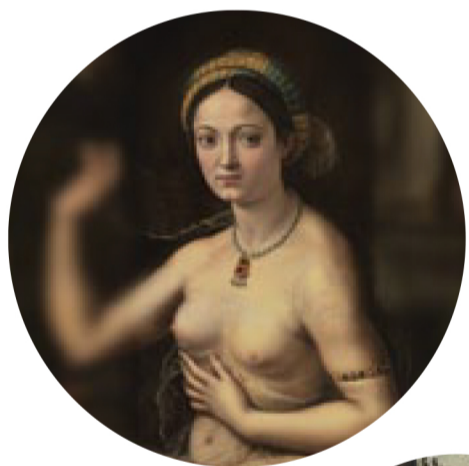
08.12.2016 — 29.01.2017

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР
ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА
GENERAL PARTNER OF THE PUSHKIN
STATE MUSEUM OF FINE ARTS

РАДИОПАРТНЕР
RADIO PARTNER

ИНФОРМАЦИОННЫЙ
ПАРТНЕР
MEDIA PARTNER

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ
ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР
PROFESSIONAL MEDIA PARTNER



7 ИРИНА НАХОВА. Взгляд, 2016. Видеоинсталляция
В работе использована картина Джулио Пиппи
«Дама за туалетом», начало 1520-х
IRINA NAKHOVA. Gaze, 2016. Video installation
The installation features "Lady at the Mirror" by Giulio Pippi,
early 1520s

8 ИРИНА НАХОВА. Взгляд, 2016. Видеоинсталляция
В работе использована картина Антониса ван Дейка
«Портрет Адриана Стивенса», 1629
IRINA NAKHOVA. Gaze, 2016. Video installation
The installation features "Portrait of Adrian Stevens"
by Anthony van Dyck, 1629

10 ИРИНА НАХОВА. Взгляд, 2016. Видеоинсталляция
В работе использована картина Рембрандта Харменса
ван Рейна «Портрет пожилой женщины», 1650–1655
IRINA NAKHOVA. Gaze, 2016. Video installation
The installation features "Portrait of an Old Woman"
by Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, 1650–1655

11 ИРИНА НАХОВА. Взгляд, 2016. Видеоинсталляция
В работе использована картина Юриана ван Стрека
«Суета сует», 1670
IRINA NAKHOVA. Gaze, 2016. Video installation
The installation features "Vanitas" by Juriaen
van Streeck, 1670

15A ИРИНА НАХОВА. Взгляд, 2016. Видеоинсталляция
В работе использована картина Жан-Батиста-Симеона Шардена
«Натюрморт с атрибутами искусств», около 1724–1728
IRINA NAKHOVA. Gaze, 2016. Video installation
The installation features "The Still-Life with Attributes of Art"
by Jean-Baptiste-Siméon Chardin, circa 1724–1728

15B ИРИНА НАХОВА. Взгляд, 2016. Видеоинсталляция
В работе использована картина Франсуа Буше «Геркулес и Омфала», 1732–1734
IRINA NAKHOVA. Gaze, 2016. Video installation
The installation features "Hercules and Omphale" by François Boucher, 1732–1734

15C ИРИНА НАХОВА. Взгляд, 2016. Видеоинсталляция
В работе использована картина Лукаса Кранаха Старшего «Грехопадение», 1537
IRINA NAKHOVA. Gaze, 2016. Video installation
The installation features "The Fall of Men" by Lucas Cranach the Elder, 1537

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 в экспозиции, по большей части состоящей из живописных произведений? 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 произведениями, 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 представляющие 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. Пиппи, прозванный 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) беспешно 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 место живописи сегодня – если мы хотим ее актуализировать, то есть сделать частью нашего текущего опыта. Вторгаясь в пространство музея, Ирина Нахова действует как настоящий лазутчик – умело, незаметно и безжалостно. Ее тихие экраны подрывают непрерывность самой истории искусства, они выставляют напоказ неожиданные 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.

Irina Nakhova's 'Gaze' exhibition is a delicate intervention of high-tech into a classical museum space. Visitors familiar with the history of The Pushkin State Museum of Fine Arts or getting to know it for the first time might be puzzled: what is the reason for seven LED screens to appear within a display mostly consisting of paintings? This question can be defined in a more critical form: how can we – the audience who came to enjoy artworks created by different masters and schools – benefit from the presence of an image so similar to a television one, which can only distract us from contemplation? These are exactly the questions that Irina Nakhova, a brilliant painter, but also a contemporary conceptual artist, is interested in. She is perfectly aware that the place of painting has narrowed down to the lowest notch: it is not a universal language of description and/or perception of the world anymore, but a special sort of cultural practice that became relic in itself.

In fact, when we come to a museum and admire paintings, we perceive them as magnificent, touching, or totally incomprehensible evidences of old times. In our mind, they represent objects enclosed in their inaccessible magnificence, and all that magnificence tells us about one thing: the past, and the past of the artistic language or means (i.e. – painting) as well. How do we look at paintings? We transform a painting into a narrative. This move is encouraged by the very organization of the museum space: thematic rooms, canvases grouped in periods, artistic movements and schools, their completeness being provided retrospectively through their topical completion. We come to a splendid but not pertinent world, and it becomes harder and harder to appreciate it today, for reference points that used to inspire artists to create their paintings, and viewers – to admire them enthusiastically, are not relevant for the formation of our contemporaries anymore. Today, we look at paintings in a different way, and in her high-tech display Irina Nakhova virtually collides the two realities: the art of Old Masters that became a part of the museum perceived as an institution, and the hardware itself, a clear form of mediation that constitutes our modern gaze.

In other words, our way of seeing things is formed by different means of technical reproduction that become more and more varied. It is hardly an exaggeration to say that we see paintings 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 connectivity. Nowadays, it is a desire not to see but to share that drives the speed and passion of taking photos. It means that our gaze per sé slides on the surface of things, only catching some visual hints. This situation is completed with the fact that a modern viewer is taught to perceive classical paintings as a narrative, and the art of Old Masters incites to do so: their paintings usually illustrate some mythological or religious subject-matters, or are allegories acting as visual representations of an abstract statement (e.g. frailty of things), or psychological portraits of later periods offering viewers an experience of empathy and therefore giving freedom to their imagination or at least a hint of life circumstances of depicted characters.

Nowadays, painting represents a major narrative that is heard everywhere. Subject matter of a painting, explanations given by real and portable guides, linear history of art itself – all these are narratives. Even contemporary art ending up in a museum cannot avoid that fate. 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), an act of glorification of royalty or dignitaries, or a way of comprehending the world, forming concepts of the private and the 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 are neither shocking nor eye-opening experience anymore. Even abstract art is now seen as a lesson to be drawn from paintings that cannot be subject to a direct description. This translation is ubiquitous and is meant to adapt painting as a medium of depiction to our contemporary eye that lost its ability to see the painterly.

Irina Nakhova wants to bring this way of seeing back to us. As for genres, she chooses the most respectable ones: illustrations of mythological and biblical subject matters (Lucas Cranach, François Boucher), portraits – a ceremonial one, a psychological one, and a nude lady at the mirror (Antonis van Dyck, Rembrandt, Giulio Pippi, known as Giulio Romano), a still life and its specific case – vanitas, telling about the frailty of life (Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Juriaen van Streeck). What do we see on the LED screens located in different and unexpected places? We see details – a lace collar, cape flaps, separate objects, jewelry – emerging from the darkness. Sometimes these sparkling tracks meander, and the suggested gaze (it is exactly the notion in question) – comes back to a detail that it had already investigated. Indeed, we see the way a gaze does not slide on a surface but touches it as if it was trying to feel the qualities of the things represented, restoring, at the same time, the moment of creation of a painterly image to its right. After all, it is the artist's eye (or an eye of a sympathetic viewer) that moves slowly from one detail to another, comes back and meanders. It is as sensitive to the whole (to the modeling and composition) as it is indifferent to the same things. This gaze concentrates on thickened layers of paint, on subtle transitions from the paint itself to the elements of a figurative image that it forms.

Still, there is a paradox: we can restore this slow way of seeing only through the means of modern technologies. It is not about having special trust in technologies and screen images. It is rather about understanding that this is the 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 painting. Therefore, in the end, painting is presented as the Other of its own: in an ironic way, in Irina Nakhova's works we see a completely different face gazing at the audience from a well-known piece of art – the artist's face that could have belonged to anyone else.

Certainly, that 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 this 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 belongs to the past). It is an allusion to the possibility to extend the life of painting; and – we have to admit it – means of this prolongation have no relation to painting as a visual language.