

О том, кто увез работы Малевича в Америку, и как бесконечность начиналась в кордовской мечети

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1818>

🎤 28 декабря 2014

Собеседник

Инфанте-Арана Франсиско

Ведущий

Лепешонкова Нина Викторовна

Дата записи

Беседа записана 28 декабря 2014 и опубликована 21 апреля 2016.

Введение

Во второй беседе Франсиско Инфанте рассказывает о своем понимании современного искусства: критикует его филологичность, рефлексивность и ангажированность, не принимает общепризнанные точки зрения и утверждает вторичность интеллекта перед творением. Художник убежден, что нужно заниматься метафорами, а в качестве примера ощущения бесконечности приводит мечеть в Кордове. Франсиско делится своими размышлениями о бессилии культурологии интеллектуалов и формулирует позицию интеллигентов. Разговор о восприятии художественного приводит к размышлениям о фотографии, природе и художественных объектах, которые превращаются в «артефакт», а случайность становится высказыванием художника. Художник делится воспоминаниями о появлении нескольких работ Малевича в США и примечательных страницах истории художественных групп «Движение» и «Арго».

О соотношении культуры и искусства, проникновении «филологов» в современное искусство и самодостаточности визуальных произведений

Нина Викторовна Лепешонкова: Мы снова с вами беседуем об искусстве и вашей дороге в мире искусства. Мне бы хотелось начать беседу с вопроса о современном художественном мире и вашем пути в нем. Как вам кажется, что сейчас происходит в мире искусства?

Франсиско Инфанте-Арана: С высоты опыта и моих лет... Меня во внешнем мире, художественном, считают классиком. В принципе, это хорошо, значит, что-то было сделано такое, что осталось в памяти людей. Но классик — это что-то устаревшее, отодвинутое в прошлое. Меня никак не напрягает такое определение, потому что я чувствую, чем занимаюсь, и занимаюсь этим со стопроцентной отдачей. Это хорошее отношение к художнику — классиком назвать. Но в то же время, вроде уже ретроспектива, не соответствующая современному мироощущению. Возможно, это так и есть, мне трудно сказать. Я внутри ситуации нахожусь, увидеть себя с внешних позиций чрезвычайно сложно. Хотя я вижу, что современные художники как раз обладают этими свойствами и качествами, они как бы из себя работают и в то же время являются наблюдателями собственного творчества. Со стороны, говорят, виднее. Каким образом это получается у них, я не знаю, не берусь судить.

Н.Л.: Это такая черта современного понимания?

Ф.И.: Я вижу рефлексивность.

Рефлексия, оценивающая себя саму, — это взгляд снаружи. Такая рефлексия сейчас преобладает в искусстве. Она включает в себя много факторов. Например, фактор того, что делается в окружающем мире, чтобы, так сказать, не опоздать на поезд современности. Что происходит в культуре и так далее. Более того, я вижу чисто филологические попытки художников как-то себя позиционировать, как сейчас говорят. Филологическая основа очень сильно сейчас, по-моему, в современном искусстве задействована. Честно говоря, я не очень понимаю, почему так произошло, я просто констатирую факт. Появились художники говорящие, художники пишущие, художники, использующие вербальное слово в своих произведениях — вот это все мне не близко.

Я считаю, что искусство, визуальные виды искусства самодостаточны. Вы извините, если я повторюсь, что восемьдесят процентов информации, даже по науке, проходит через глаза, поэтому нет смысла дублировать такую информацию в виде текстов, которых сейчас очень много в визуальном виде искусства. Я не очень понимаю, зачем это нужно, но так происходит, и я могу это только для себя констатировать. Мое искусство визуально... Оно, я надеюсь, метафорично, и метафора должна свидетельствовать на артикулируемом языке, что это значит. Это самодостаточная вещь, и не надо стараться ее приукрасить или что-то добавить из, как я называю, филологической сферы. Тем не менее так происходит. Пишут какие-то слова, пытаются философствовать... Очень много слов, а формальная сторона дела, визуальная, может быть, даже не столь важна. Даже наоборот: чем более беспомощно в пластическом отношении сделана вещь, тем она больше соответствует современному мироощущению и самочувствию человека в нашем таком удивительном мире.



Франсиско Инфанте, 1972

Удивление у меня возникает по поводу того, как сейчас строится само искусство. Появились культурологи, которые тоже говорят все время об искусстве: каким оно может быть, каким должно быть, даже что это такое и так далее. Я вижу в этом некую растерянность художника перед лицом современного мира, потому что уже за него должен кто-то говорить и обеспечивать ему путешествие дорогами жизни, чтобы в искусстве что-то сделать. Это мне непонятно. Я все-таки человек, наверное, старой формации. Не знаю, правильная она или нет, но, наверное, всегда так было, что сделать что-то в искусстве может художник, артист, от латинского *artis*. А человек со стороны, филологических дарований и каких-то умственных способностей, который может спроецировать и сказать, каким должно быть искусство, — это что-то новое. Это новый феномен, который появился лет двадцать назад и все больше и больше захватывает территорию искусства.

Н.Л.: Значит, когда приходит куратор...

Ф.И.: Кураторы — то же самое.

Н.Л.: ...и говорит: вот, есть такая идея, и называет художника...

Ф.И.: Кураторы, да-да. Наверное, это современно, но я вне этого, точно. Вот поэтому я для себя не вижу смыслов. Я все-таки считаю, что искусство — персональное дело, и искусство — самоорганизующаяся система.

”

Воздействие с внешних позиций на искусство совершенно для меня невозможно. Искусство — персональное дело, и то, как поведет себя искусство, нельзя предсказать и понять.

Мы видим с культурных позиций, что ли, точнее, культурологических, что искусство такое, какое оно есть. Сейчас это мейнстрим, сейчас это некрофильские жесты, попытка разрушить... Это все соответствует тому миру, в котором мы живем: везде раздрай, падение, о нравственности вообще нет речи, это вроде анахронизм какой-то.

Вектор к радикальности очень сильный. Но ведь радикальность — это тоже не само собой разумеющаяся штука... Понимаете, она тоже требует некоторых усилий, работы над собой, внутреннего процесса собственного совершенствования, чтобы выйти к каким-то радикальным вещам. Раньше, например, «белый холст», он был почти у каждому художнику. В прошлом веке, как говорят, «он дошел до белого холста». Это был результат внутреннего процесса формирования художника — он приходил к своему «белому холсту», где уже ничего нет, просто белый холст выставлялся. И эту тенденцию я понимаю, потому что стремление к редукции, к абсолютному высказыванию, минималистично на самом деле. А что может быть минимальнее белого холста? Художник приходил к «белому холсту», и у каждого он был свой, «белый холст». И эту тенденцию я понимаю. А сейчас... это куда-то делось, куда-то ушло, такой тенденции я не вижу в современном искусстве. Наоборот, очень многословное все, очень сложное в смысле витиеватости и избыточности средств.



Вот, скажем, Малевич в свое время, не так и давно — сто лет назад — говорил о принципе экономии... Он сводится к тому, что в произведении должно быть столько элементов, формальных в том числе, чтобы ни больше, ни меньше, чтобы был артикулированный точный язык высказывания. Он редуцирован на самом деле, потому что если многословие, то это избыточно, если недостаток слов — тоже непонятно, что это такое. Вот о той норме, о гармонии внутренней, которая всегда была свойственна искусству и была признаком его существования, говорил Малевич в своих интеллектуальных выкладках. В принципе, это самое главное, что он говорил своим искусством, супрематизмом в основном. И это куда-то ушло.

Природа и интеллект, любимые художники и тотальная смерть духовной жизни в СССР

Понимаете, большая доля интеллектуализма в современном искусстве. Что такое интеллект? Это некое качество нашего сознания, которое фатально запаздывает. Я хочу сказать, что интеллект всегда вторичен, он включается тогда, когда есть повод что-то сказать. А повод этот возникает в результате рефлексии на то, что уже произошло, уже было. Что это такое — может быть непонятно, но интеллект сразу берет инструмент интеллекта, отработанный уже — сейчас он такой рафинированный, отработанный — и начинает применять этот инструмент к тому, что происходит. То есть интеллект всегда вторичен, а искусство первично. Культурология построена в основном на интеллектуальной способности человека. Человек может вообще ничего не уметь сделать, но он что-то соображает: прикинул, сопоставил, отрефлексировал себя, окружающую действительность и сформулировал то, что этому интеллекту видно. Бывает, вполне артикулированно сформулировал — но интеллект искусства не делает! Более того, он всегда зависим от первичных импульсов, которые и порождают искусство. Почему искусство так трудно определять, оно не поддается определению? Потому что оно умнее и шире всякой нашей способности и возможности что-то определить. Вот (*посмеивается*) это качество я имею в виду для себя и считаю, что художника можно познать по тому, что он делает, а не по тому, что он говорит. Не знаю, ответил я на ваш вопрос или нет...

Н.Л.: В общих чертах. Мне интересно, есть в современном искусстве то, что вам подает надежду?

Ф.И.: Ну, надежду! Есть имена моих любимых художников, да.

Н.Л.: А кто это, расскажите, пожалуйста.

Ф.И.: В основном, это художники западные, они не в России проживают. Это Роберт Смитсон, например, американский художник. Он погиб в авиационной катастрофе, к сожалению, достаточно молодым, но то, что он сделал, просто фантастично, на мой взгляд. И это настоящее искусство, как мне кажется. Другой художник, достаточно современный, но, может быть, менее мне нравящийся, — это Кристо. У него просто однозначная акция — он все упаковывает. Это тоже современная тенденция. Он представляет собой ее. Мне очень нравится один его проект — упаковка островов, знаете, прямо на реке. По-моему, он упаковал острова в розовую пленку. Это очень красиво и символично... Можно делать съемки с самолета — это все видно, так это глобально выглядит. Потом шотландский художник, с камнями он работает, вылетело сейчас из...

Н.Л.: А, выкладывает в природе камушки, листья...

Ф.И.: Камушки, да-да.

Н.Л.: Я забыла тоже, как зовут.

Ф.И.: Вылетело из башки сейчас. Ладно (*кашляет*). Знаете, когда Льва Толстого попросили назвать свои произведения, он все перечислил, но забыл про «Войну и мир». Вот что-то похожее: иногда раз — и вылетит из головы.

Мне нравится очень группа ZERO, ее основатели и первые три художника, Гюнтер Юккер, Хайнц Мак и Отто Пине. У Хайнца Мака потрясающие есть инсталляции в природе. Это мне очень нравится, очень. Вот такие художники... Я назвал, так сказать, круг собственного интереса, который меня увлекает, привлекает...

Н.Л.: А в современном русском или московском даже искусстве что вам интересно?..

Ф.И.: В московском мне ничто не близко, потому что очень много литературных оснований в этом искусстве. Очень большая зависимость от социального — от социальных условий, социальной жизни. Мне кажется, это тенденция, которая была обусловлена советским проживанием. В советское время все было ненормально, и искусство тоже. Поскольку общество было страшно политизировано, реакция на Западе была тоже политизированной. Например, назвали «другое искусство» так называемое — термином нонконформизм. Да, в Советском Союзе искусство было конформистским, потому что идеология преобладала над всем остальным, и художник должен был подчиняться идеологии и был несвободен в своем выборе. А раз несвободен, значит, искусство уже понижено в плане качества своего. И среди конформистов не может быть свободного художника. А нонконформизм — как будто реакция на конформизм, а на самом деле... Понимаете, искусство существует без всяких определений, просто искусство — это самая высокая, так сказать, ипостась искусства, а какое оно, нонконформистское, конформистское... Но поскольку общество политизировано было, реакция на Западе была тоже политизированная. И назвали нонконформистами. А сам нонконформизм или конформизм искусства не делает, не в этом дело. Понятно, что нонконформисты были более свободны, чем конформисты, потому что они занимались своим искусством как бы непосредственно из себя и не получали никаких дивидендов. Наоборот, их гнали и всячески пытались не замечать или говорили что-то не очень хорошее в их адрес. Но... мало жизни было в этой ситуации. А иногда вообще ее не было. Это была тотальная смерть духовной жизни. Единицы выбирались каким-то образом из этой жуткой смертельной ямы. Их было не так много. Человек двадцать я помню художников, которые назывались нонконформистами. У нас были отношения очень хорошие в том смысле, что это было неофициальное искусство, и все ходили друг к другу в гости, общались, потому что был свет надежды в этом общении, можно было говорить, что думаешь. И все уважительно относились к достижениям других.



Франсиско Инфанте на съёмках артефактов. Красково, 1976

Потом, естественно, все разлетелось, атомизировалось — это когда уже перестройка началась, уже все было возможно... И сейчас я не знаю ни одного художника, который бы хорошо относился к своим бывшим коллегам. Понимаете, что-то произошло, эта порция свободы, которая ворвалась в нашу душную атмосферу, она создала условия нормального человеческого поведения. И вот тут уже... точка внимания сместилась из стороны доброжелательности по отношению друг к другу. Она сместилась в сторону каких-то человеческих предпочтений: вот, я делаю это, а ты делаешь это, да, а вот ты как-то не так смотришь, с какой-то другой позиции. Это более нормальная ситуация, когда человек может себя чувствовать, не опасаясь ничего, и внешняя ситуация не так давит на тебя, и ты более свободен. Поэтому всё разлетелось, всё...

Сейчас из оставшихся в живых моих соотечественников и современников, они все работают автономно, отдельно. Там есть, наверное, какие-то склонности к тому или иному виду искусства, но это все обрело нормальную человеческую природу, и художник начал заниматься тем, что ему по определению и нужно, — творчеством. И тут масса, конечно, неудовольствия в отношении внешнего мира, и в том числе другие художники тоже занимают внешнюю позицию по отношению к твоему творчеству. Это все понятно. Но произошло это у нас, как всегда в России, каким-то революционным способом, резко, дискретно, в разнос все пошло. Поэтому я не знаю — я с молодыми художниками не общаюсь — это в ответ на ваш вопрос, что за искусство. Мне трудно его судить по той причине, что я сам художник, понимаете? Я сам что-то делаю свое. И я полагаю, что все то, что я делаю, может кому-то нравиться, кому-то не нравиться, и это нормально. Как вам сказать... Важно не то, нравится или не нравится, а тот слой аргументов, который соответствует и объясняет причину, по которой это нравится или не нравится. Если я вижу аргументы — я начинаю задумываться. Если не вижу аргументов — такое мнение не имеет для меня никакого значения. И я думаю, это справедливо для каждого художника. Для современных молодых художников, мне кажется, это тоже справедливо, они вправе игнорировать мнение какого-то другого художника. Ваш вопрос, он культурологический в основе своей.

Художнику надо заниматься своим делом, больше, мне кажется, ничего нет. Конечно, надо реагировать, можно реагировать, рефлексировать, но без скатывания в политику, как это сейчас делается, без скатывания в некрофильские какие-то дела... Может быть, я старомодный, но я считаю, что искусство должно поднимать человека. Не смысле приказания, указания: «подними человека», а в смысле онтологической сущности своей, потому что онтология искусства — это, конечно, видение мира в его, во-первых, целокупности, органичности... и связанности. Художник, который что-то может различить в этом мире, стоит в той точке, из которой видно эти связи. Мир связан, он артикулирован. Эта артикуляция и есть самое главное. А сейчас очень много неартикулированных вещей, просто догадка какая-то, она ни на чем не основана... Просто мне так показалось, я взялся и сделал. И это вызывает аплодисменты со стороны многих культурологов, потому что так еще никто не делал. Понимаете, какая-то форсированность идет, человек еще не прошел пути, не стал личностью относительно тех занятий, которыми занят, а уже заявляет о себе... Да, можно заявить о себе, но эта заявка, особенно в контексте людей, умеющих что-то делать, выглядит достаточно беспомощно и немощно, на мой взгляд. Понятно говорю или не очень?

Н.Л.: Да, понятно.

О премии Кандинского

Ф.И.: Да? Ну вот... Скажем, Премия Кандинского на выставке. Такое чувство, что вернулись советские времена, и что какие-то люди просто в удовольствии себе обозначают, кому дать премию, кому не дать премию. Это их дело, конечно... Но как они туда попали, эти люди? Кто это такие? И почему они решают? Масса вопросов возникает. Я не сомневаюсь в их профессиональных качествах, достижениях. Наверное, если люди занимают такие места, они заслуживают этого. Но у меня такое чувство, что много блата в этом, много договоренностей кулуарных, как в советское время было. Договорились дать премию — дают и все. По идеологическим соображениям. А здесь по каким-то еще.

Н.Л.: А те люди, которые...

Ф.И.: А?

Н.Л.: А те люди, которые туда попадают, мне кажется, тоже достаточно случайные. Я все время смотрю... На последней Премии Кандинского вы были?

Ф.И.: Да был, в том-то и дело!..

Н.Л.: Я ходила и не могла никак понять, почему это, к чему это? Что это такое?

Ф.И.: Ну, тут две причины. С одной стороны, может быть, мы не столь продвинуты, чтобы понять такие вещи. Значит, причина в нас. А с другой стороны, может быть, то, что показано, настолько беспомощно, что не влияет на нас, и обратной связи не происходит, и мы не способны на рефлекссию того или другого художника, которого видим. Более того, в плане формальном, в общем, перепевы, по-моему. Не важно, ладно... Я все-таки скатываюсь, видите (*посмеивается*), в своих ответах до оценки того, что есть. Я бы не хотел давать оценку...

Н.Л.: Хорошо.

Ф.И.: ...потому что это неблагодарное дело. И потом — не мое дело судить, понимаете. Я просто вижу ангажированность, умно говоря, а вообще, на самом деле, это «блатное» дело. «Блатное» дело всегда в России было, в советское время только по блату жили, больше никак. Я вспоминаю: те, кто хотел жить нормально, жили по блату. А кто по блату не жил, влачил бедное существование. Нонконформист тем и интересен, что не жил по блату. А потом оказалось, что в нонконформизме тоже произрастали конформистские семена. Вот что тоже любопытно. И все стало ясно с позиции современного мироощущения, все стало ясно. Смотрим ретроспективу: ах, вот оно что! Вот это то, а это — это, а вот тот-

то не выдержал испытания... И так далее.

Н.Л.: А ведь был «суровый стиль», некая оппозиция реализму советскому...

Ф.И.: Да.

Н.Л.: И, как я понимаю, потом ведь его... Начинатели этого стиля потом стали возглавлять МОСХ. То есть, получается, тоже как бы от нонконформизма переход...



Франсиско Инфанте на съёмках артефактов. Воробьёвы горы. Москва, 1979

О бесчувственности соцреализма, пафосе и советском следе

Ф.И.: Это ужасно, когда художники начинают становиться начальниками. Это ужасно! Но они не были нонконформистами. «Суровый стиль» — это...

Н.Л.: Не в смысле нонконформистами, а именно как иной взгляд...

Ф.И.: ...это такая полупопытка. Но все равно это московские, так сказать, художники. Это тоже не клеймо. Я не клеймо ставлю. Я просто знаю, как сложно в искусстве что-нибудь сделать. Эти ребята, они пытались, так сказать, вырваться из обруча железного советской идеологии и что-то сказать по поводу того, что есть искусство. Они искренне верили в это, я так чувствую и вижу — работы довольно искренние. Но, знаете, здесь серединка на половинку... Все-таки они и там одной ногой, а другой ногой где-то в другом месте. И получилась не очень четкая, на мой взгляд, позиция у художников. Но ведь культура все съедает,

в культуре все присутствует, даже какие-то явления откровенно болезненные, например. Вот, смотрите, собирает же соцреализм, совершенно бесчувственный, безумный какой-то, абсолютно конформистское искусство — все равно оно входит в культуру как некий элемент, который был свойственен тому или иному времени. Культура — она все берет в себя, все вбирает. Наверное, отсеивает лучшее от худшего. Как она классифицирует все это — вопрос довольно сложный. Почему, например, художник Пластов лучше какого-то другого художника, того же Иогансона? Они разные, конечно, художники, но и тот и другой — хорошие художники, что называется, что-то свое могли выразить. Рамки, в которых они находились, были настолько тесны, что ручеек жизни, который там можно угадать при желании, виден очень немногим. И надо быть действительно добрым человеком, чтобы это увидеть. Доброжелательным, я бы сказал.

Н.Л.: А вот есть такой скульптор Андрей Красулин...

Ф.И.: Да.

Н.Л.: ...который тоже имел такие поиски, не совсем, мне кажется, обусловленные видением Москвы, России. Он как-то заглядывает, по-другому что-то...

Ф.И.: Понимаете, есть такой тип художников, которые хотят все время быть в мейнстриме, допустим. Искусство — это айсберг огромный, часть его под водой, огромная часть. И есть какие-то проценты надводной части. Вот как-то хотят быть там, в надводной части... Мне представляется эта тенденция нормальной с точки зрения психологии человека: каждому хочется чего-то, да. Но у меня есть претензии: я считаю, что художник должен просто заниматься своим делом, искусством. И ни в коей мере не выходить в сферу манифестации того, что он делает. Не его это дело, манифестировать. Раньше искусство было, так сказать, социально ангажировано, а сейчас искусство зависит от денег — быть трибуном, комиссаром от искусства, мне кажется, проигрышная ситуация для художника. И когда художник начинает... Я сейчас имею в виду его последнюю выставку в этой...



1979

Н.Л.: «Место присутствия»?

Ф.И.: Да-да, вот эта выставка. Что там показано? Я так понимаю: человек, который что-то делает у себя в мастерской, показал в виде помойки свои работы... Но, во-первых, помойкой занимались уже многие художники и тридцать и сорок лет назад, так сказать, «искусство умерло», помните это время? «Художник мертв». (*Смеется.*) Пафосность такая. Очень сродни, кстати, советскому мышлению, очень, такие категории вводить. Бедное искусство, чего оно только не терпело — даже это! И сейчас заниматься пафосом, что все продажно, все деньги стоит, все мусор, та-та-та... Мне трудно за него говорить. Он считает, что он это должен делать? Наверное, есть какие-то основания. Но я, когда вижу эти рефлексии, во-первых, запоздалые чуть ли не на полвека, во-вторых, преследующие пафос, а не работу собственно, я не понимаю, почему художник должен заниматься такими вещами. Мне это непонятно. Занимайся своими вещами, чем можешь, ну и все, и через это будет свидетельство того, как ты видишь мир, понимаешь его.

Н.Л.: Но он же не совсем помойку показал, а просто перенес свою мастерскую. Это просто отражение мастерской...

Ф.И.: Ну и что? А что это? Перенес свою мастерскую в таком качестве. Это... Понимаете, социальный вектор выстраивается этого дела. Почему мы должны видеть процесс его метаний, умственных напряжений, рассудочности? Почему мы должны видеть этот процесс? Мы должны видеть результат, если он художник. Мы видеть должны результат, который художник может показать. И по этому результату судим о том, что видит художник. А это уже какие-то социальные заигрывания, попытка быть не только художником,

но и человеком, который свидетельствует о... Сейчас я попробую сформулировать, чтобы было понятно. Человеком, который чуть ли не за весь мир переживает и начинает свидетельствовать о том, как он плох. Как плох этот мир. Но если он тебе видится плохим, ты и делай метафоры, чтобы они выражали это плохое. А если он тебе видится хорошим — делай метафоры, которые...



Метафорами занимайся.

Можно, конечно, сказать, что это метафора, но она такая, как вам сказать, с социальным уклоном. Там какая-то хитрость есть. Я вижу эту хитрость, она просвечивает. Я знаю, что делал эту выставку не только Красулин, но и Коля...

Н.Л.: Наседкин Николай.

Ф.И.: А?

Н.Л.: Николай Наседкин.

Ф.И.: Наседкин, да, Коля Наседкин, это их альянс, они что-то сделали. То есть сообразили люди, сообразили — и сделали. Какое-то творчество коллективное пошло, один проявил свой интеллект, другой свой интеллект — получилось что-то такое, на мой взгляд, не вполне суразное. Это мое мнение, я его не скрываю... Вы меня спросили — я сказал. Не потому, что я хочу плохое что-то сказать по поводу Красулина и Коли Наседкина, но когда у них были собственные выставки, они для меня были понятны и у того и у другого. По-моему, неплохие художники, одаренные, так скажем.

Н.Л.: А в это же время была еще выставка «Мейнстрим», кажется, Бродского, архитектора.

Ф.И.: Ой, не видел.

Н.Л.: Не видели?

Ф.И.: Нет, не видел.

Н.Л.: Как вот вы относитесь к творчеству Бродского? Ну не к творчеству, а вообще...

Ф.И.: А Бродский — это кто?

Н.Л.: Архитектор который...

Ф.И.: А я его не знаю.

Н.Л.: Не знаете?

Ф.И.: Нет.

Н.Л.: Хорошо... Мы поскольку прошли: Премия Кандинского, последние выставки, я решила в контексте задать вопрос.

Ф.И.: Нет, не знаю, к сожалению.

Н.Л.: В ходе беседы у меня возник такой вопрос: я понимаю, что вы в диалоге находитесь все-таки с западным миром художественным, вы находите там отклики?..

Ф.И.: В диалоге?

Н.Л.: Да.

Ф.И.: Да, наверное, не знаю.

Н.Л.: А как вы в советское время получали информацию о западном искусстве, как она приходила к вам,

как так называемые нонконформисты получали информацию?

Ф.И.: Понимаете, понятно, что информация по определению — это то, что приходило с Запада, потому что здесь информации никакой не было. (*Телефонный звонок.*) Не было информации, точнее, она была ангажированная очень идеологией советской, и поэтому она была не востребована никем из нас и неинтересна. (*Отвлекается от беседы на телефонный звонок.*) Так, о чем мы с вами говорили?

Н.Л.: Мы говорили об информации. Как установился ваш контакт...

Ф.И.: А, да, да!

Н.Л.: ...с западным искусством.

Как установилась связь с западным искусством

Ф.И.: Здесь информация была не востребована, тутошняя, потому что она просто оскомину набивала. Все время наше искусство должно было кого-то победить. Бред какой-то этот советский! А западная информация была информацией по определению. Поэтому, естественно, западная информация была. Она приходила к нам через знакомых доброжелательных людей иностранного происхождения. Я познакомился в середине 60-х годов с Джоном Боултом, и мы до сих пор дружим, кстати. Сейчас он директор Центра русской культуры, единственного в Америке, в Лос-Анджелесе находится, в университете Лос-Анджелеса. Тогда он был студентом, стажировался здесь, изучал русское искусство. Мы с ним познакомились как-то, уж не помню, при каких обстоятельствах. И стали переписываться. Потом он приезжал иногда на стажировку, на какие-то мероприятия. Он очень любил русское искусство, прекрасно владеет русским языком — выучил «с нуля». И у него, конечно, академические знания, сведения обо всем. Он искусство знает как никто в России. Я не встречал людей, которые знали бы так глубоко и так обширно русскую культуру вообще. Мне кажется, что он знает все. В этом смысле у него какие-то сверхчеловеческие способности. Мне это не свойственно, я — художник, а знание его великолепно. Поразительно то, что он не щеголял своими знаниями, он так, иногда, как бы невзначай, ронял, и все. И все это с чувством меры, невероятным тактом, которых я не встречал в России. И поэтому мы подружились с ним. Он до сих пор относится к нашему искусству с пиететом, что мне очень нравится, потому что я считаю, что он прекрасный эксперт в искусстве... Может быть, лучший в мире, из тех, кого я знаю. Например, от него приходила информация о том, что происходит, как. Такая неназойливая. Были другие знакомые, из Парижа присылали что-то или сами приезжали, привозили и пластинки, и какие-то каталоги. Самый первый источник информации для меня, в моем опыте — это была Библиотека иностранных языков (*иностранной литературы — ред.*). Я еще, когда учился в школе художественной, записался туда и там смотрел заграничные журналы. Собственно, это мне здорово помогло. Почему? Потому что здесь информации нет, я как бы бескультурный абсолютно молодой человек, учусь еще в школе, где учат искусству по системе Чистякова. Очень хорошая система, которая позволяет изображать предметный мир. Замечательная система, не спорю, но меня учат этому, и я это стал воспринимать как обучение ремеслу. А мне искусства хотелось, понимаете. Я чувствовал, не мог сформулировать, но чувствовал, что ремесло и искусство — разные вещи. А как заниматься искусством, чем заниматься? Меня волновала идея бесконечности. Понимаете, я какой-то упертый, видимо, человек... Если что-то меня волнует, я должен решить эту проблему. По крайней мере, стараюсь это сделать, и это меня не отпускает. Какое-то свойство такое. И я решал эту проблему. Ни культуры не было, ни знаний не было, ничего не было... Но было одно чувство, что искусство — не то, чему нас учат, а что-то другое. Бессмысленно подражать Репину, потому что Репин уже состоялся как художник, он делает искусство. Если я буду подражать, это будет имитация, а не искусство. Это я понимал хорошо. И вот как-то записался в Библиотеку иностранных языков, стал смотреть западные журналы. Вижу там какие-то абстракции, например. Думаю: «Боже мой, люди печатают в таких красивых журналах, глянцевые такие, репродукции чудесные. У нас такого...». Вообще полиграфии в России не было. И вот печатают такие вещи. Значит, там это востребовано. Значит, то, что я делаю втайне от всех, тоже имеет смысл и значение. Это дало понимание контекста, я стал чувствовать себя причастным к контексту. И этот контекст был на Западе,

а здесь его не было. Вот так вот.

Бесконечность начинается в кордовской мечети

Это было первое облегчение, первое понимание собственной системы отсчета, которая произвольно из меня перла (*смеется*). Я рисовал бесконечно убывающие и бесконечно возрастающие формы одинаковые, чтобы показать бесконечность. Я все глубже и глубже вникал в эту проблему и стал определять бесконечность своими терминами. Потом я познакомился с популярной теорией множеств Кантора, знакомство было через журналы всякие научные, и увидел, что он занимался бесконечностью множеств. И его терминология мне показалась более адекватной, чем моя. Но в принципе она соответствовала моему представлению о бесконечности. И я стал использовать его терминологию. Что бесконечность неоднородна, она и потенциальной и актуальной бывает. И множества бывают разные в этой бесконечности и так далее. То есть наука помогла мне более объективно, потому что уже было в сознании людей представление о бесконечности, выраженное через науку. В искусстве этого не было, а в науке было. Я экстраполировал одно с другим, и что-то возникало. Язык, для меня понятный, стал более артикулированным.

Я таким образом решал свои проблемы, которые каким-то странным образом, почти необъяснимым, теснились в моей душе, в моем сознании и в моем сердце. Почему бесконечность? Я до сих пор объяснить не могу... Хотя какие-то ответы могу находить. Я по происхождению наполовину испанец, наполовину русский. Когда в Испанию поехал в первый раз, я увидел некую связь с арабской цивилизацией, которая была в Испании. Вы знаете, что Испанию завоевывали арабы, была Конкиста, Реконкиста. И когда я посетил кордовскую мечеть — тут точно что-то произошло со мной. Я почувствовал: так вот откуда идут все эти представления о бесконечности! Вот отсюда!

А потом, смотря в зеркало на свою физиономию, я вдруг понял: да у меня же арабское происхождение, вот эти физиономистические черты... Типология какая-то арабского происхождения. Испанская, но арабская. Мой отец жил в Валенсии, и мой дед... Я на него очень похож, на деда. У него даже была кличка «Андалус», у деда. Андалусия — это область Испании, где арабы укоренились очень основательно, на восемьсот лет, как татары у нас в России, по руслу Волги. Так что это очень интересно. То есть я как-то нащупывал, нащупывал — само приходило, так сказать, ощущение своего происхождения. А арабы — это же не те арабы, как сейчас, а это другие арабы были. У них космогония была потрясающая, они создавали феноменальные архитектурные комплексы. Сама эта кордовская мечеть — фантастическая!.. Это что-то фантастическое в плане возможности проникнуть человеку в суть вещей! Это мироздание, созданное искусственным образом, через искусство, которое соответствует всему Космосу, всему мирозданию. То есть это уход в бесконечность и артикуляция этой бесконечности, такая четкая и ясная в архитектурной форме, что большей метафоры о бесконечности мне трудно себе представить. Каким образом это проходит, я не знаю. Генетика, все научные объяснения мало что объясняют на самом деле. Но что-то происходит, какая-то утробная связь в человеке есть... Слава богу, я это почувствовал, побывав в Испании. А не побывал бы я в Испании, я бы не знал этого, понимаете. Я бы не почувствовал в себе источника этого, может быть. Но, мне кажется, так как-то происходит, поэтому объяснить мало что возможно.

Возможности культурологи

Возвращаясь к теме культурологии: я вообще не понимаю, что это такое, это бред какой-то. Само существование культурологов — просто бредятина, абсолютная! Что они пытаются по поводу искусства сказать? Пытайся — не пытайся, все равно прежде что-то должно произойти, по поводу чего они могут что-то сказать. Они никогда не могут родить то новое, чем живет искусство, той новой красоты, которая и определяет искусство или не искусство. Красота в данном случае — синоним искусства, как и метафора — синоним искусства. Вот что такое искусство на самом деле, а не рассудочные интеллектуальные

выкладки отдельных людей, которые, конечно, могут попасть в точку, но могут и не попасть. Скорее всего, так и происходит. Попробуй, обрети точку собственного представления о мире и о себе. И среди бесконечного количества точек. Некоторым это удастся — это называется «художник», но у культурологов мало шансов попасть в эту точку, они близки к нулю. Поэтому если культуролог вдруг обнаружится, который что-то сформулирует такое, чему соответствует реальность, — это феноменальное явление, я не встречал таких культурологов.

Н.Л.: Мне кажется, что культурология — это популяризация того, что уже слышно. Это как дизайн. Есть первоначальное искусство, а это уже разбор на атомы, чтобы было удобоваримо для основного населения.



Франсиско и Платон. Красково, 1986г

Ф.И.: Да, возможно. Я не против культурологии, но меня возмущает высокомерие культурологии. Некое высокомерие, ничем не оправданное, ведь ничего ж не могут, кроме болтовни (*смеется*), а художник — это тот, кто может все-таки что-то сделать, который обретает свою персональную, но в то же время универсальную точку видения. Вот он встал в эту точку и сказал: «О, я вижу мир таким наполненным и цельным, каков он есть на самом деле». Культурологов вряд ли таких вы встретите, которые скажут «я вижу». То есть он, может, скажет: «Да, я вижу! Я знаю!». Но таким культурологам почаще бы вспоминать Сократа, который говорил: «Я знаю, что ничего не знаю». Все остальные софисты, которые вокруг Сократа, думали, что знают все, понимаете? Сократ — тот не знал ничего... Он так считал, знал, что ничего не знает, в отличие от них. Те-то знали, что они знают, а этот знал, что не знает, и в этом его преимущество... Как говорили о Сократе: лучший из людей, умнейший из людей. Самый умный — это Сократ, конечно.

А эти все софисты — кто их помнит, кто их знает, что они там говорили. А они говорили так же витиевато и так же роскошно, как говорят современные культурологи. Есть что-то общее между нашим временем и тем временем, в котором жил Сократ. Возможно, еще предстоит появиться Сократу (*смеется*) в нашей культуре, чтобы эти времена стали похожи окончательно.

Группы «Движение» и «Арго»

Н.Л.: Франциско, я хотела еще такой вопрос вам задать: с кем вы были в диалоге, когда как бы нащупывали свою «точку»?

Ф.И.: Нащупывал, да.

Н.Л.: И вот с кем вы сейчас находитесь в диалоге?



Франсиско Инфанте на съемках артефактов, 1992

Ф.И.: Знаете, у меня был... Я-то считал его другом своим. Он был старше меня на семь лет, некий Лёва Нусберг. Он обладал харизматическими качествами и притягивал к себе людей. Более того, почему я, так сказать, притянулся: он занимался симметрией, а это очень соответствовало моим представлениям о бесконечности. Мы сошлись и как бы даже дружили поначалу. Но тут особенность личная этого человека: он очень авторитарный, работающий на историю человек. Он, в общем-то, искусством не занимался, как оказалось, но я и видел это с самого начала. Мне просто нравились его симметричные работы, потому что он симметрией занимался.



Он, например, говорил такую категоричную фразу: «Мир абсолютно симметричен». Это мне не очень нравилось, потому что в слове «абсолютно» я видел нажим.

А когда я говорил о своей бесконечности, он говорил: «Ну, бесконечность и есть бесконечность, что ты от нее хочешь!» Понимаете, абсолютное безразличие, а меня волновало именно это. Но как-то поначалу закрывались на это глаза, я не придавал этому большого значения, просто старший товарищ, что называется. Мы дружили даже пару лет основательно.

И образовалось содружество художников. Я считаю, это было содружество художников геометрической и метафизической ориентации в искусстве. Потом, в самом конце 1964 года он волевым порядком сказал: «Поскольку нас целая группа, давайте назовем эту группу словом “Движение”». А к этому времени наши друзья приезжали из Чехословакии: Душан Конечны, Иржи Падорта и Мирослав Ламач, они привозили информацию. О Малевиче, например, я узнал от них. Душан Конечны привез информацию, что на Западе сейчас кинетическое искусство. И вот этот Лёва, он как-то склонялся к боди-арту все-таки при этом, китчевый такой боди-арт. И вдруг он: «Там, на Западе, кинетическое искусство, давайте тоже будем... Назовем группу “Движение”, и будем самым последним пиком моды заниматься!» В общем, знаете, как в «Двенадцати стульях» Остап Бендер, что-то такое, такой какой-то мужичок. И волевым порядком сделал группу «Движение». Но движением он занимался не потому, что это произошло изнутри, а потому, что была информация снаружи. «На Западе? А, на Западе — да, значит, хорошо». Все, что на Западе, — хорошо. Это не противоречило особенно нашим устремлениям вообще, но, в общем, было чем-то искусственным.

Впоследствии он, как вам сказать... Занимался торговлей, спекулировал иконами. Потом оказалось, что это главное детище его жизни. Уехал потом за границу... Он достаточно примитивный был парень-то, за границу уехал, думая, что там его примут с распростертыми объятиями, но хитрый очень... У Лепорской — вы знаете, это была подруга Малевича, которая занималась тоже супрематизмом в Питере, — обманом взял работы, сказав, что он их сфотографирует, а аппаратура у него в Москве, и потом привезет, а сам их оставил себе и переслал через знакомых за границу. А там и Малевич, и Суетин, и Чашник. Ну прохиндей, прохиндей. Он уехал туда с этими работами и там живет до сих пор, в Америке, не бедствует. Очень уж вертлявый... Понимаете, он хотел обманным способом стать чем-то замечательным в истории. Вот так: «Я занимаюсь не искусством, а я занимаюсь... прославлением себя, чтобы войти в историю». Вот что-то такое всегда ему было свойственно. Он врал бесконечно, обманывал. Это я уже рассказываю, что было потом, — когда дружили, я этого всего не видел, дружба — она застит зрение, знаете. А потом я прозрел на этот счет, но к тому времени у нас уже отношений никаких не было. И поскольку я стал понимать, что группа «Движение» это какой-то коллектив странный для того, чтобы заниматься искусством, потому что там была дисциплина...



Зачем художнику дисциплина внешняя, если он и так считает искусство делом своей жизни и занимается им по велению своего сердца? То есть, понимаете, что-то фашистско-советское было в этом во всем.

И мне стала претить эта группа «Движение». И я решил организовать свою группу. Ничего более умного не придумал, как группу «Арго». Эта группа реализовала восемь из одиннадцати проектов, тогда волновавших мое сознание. Я думал, что группа «Арго» будет истинно художественным коллективом, но... Поработав с другими людьми, я увидел, что у каждого свои интересы и насилловать эти интересы какой-то общей идеей нельзя, искусство не получается. Только хуже получается, а не лучше чем то, что было в группе «Движение». Я понял реально, эмпирически, что это не мое дело. Мое дело — это искусство,

а искусство — дело персональное, как я уже говорил. И все, все сошлось, я стал просто заниматься искусством. Мы с женой занимаемся искусством, потому что мы люди близкие и чувствуем друг друга как никто, поэтому нам возможно. Мы не делим приоритетов, что очень важно.

Потому что когда начинается дележка приоритетов, люди расходятся, происходит трещина — и все. Так и произошло в группе «Движение». Я не помню ни одного, кто бы не ушел из этой группы, все ушли. Остались одни «опричники», уже как бы не художники, а люди подневольные, которые занимаются не искусством... Чем угодно, только не искусством. Поэтому все, что делал Лёва Нусберг, противоречит самому существованию искусства. Методы, которые у него были, они политические в основном. И кончает он плохо: сейчас у него большая тяжба: иск на 65 миллионов долларов ему предъявили, потому что он продавал «фальшаки». Он хитрый и лживый человек. Докрутился, что продавал «фальшаки» Малевича. Это стало ясно, и ему такой иск предъявили. Сейчас он года два как судится, и вряд ли вылезет из этой ситуации, потому что сумма большая и силы там не меньше, чем его способности врать и воровать. Ну и масса неприятного: он брал мои вещи, задним числом приписывал себе, когда уехал уже за границу. Все это неприятно очень, отвратительно, потому что его цель — это попасть в историю, вот и все. Я думаю, это свидетельство некой болезни, которая свойственна ему. Постоянная агония перед лицом искусства, собственной смерти, агония, активность невероятная, взбаламученность, которая, конечно, соответствует кинетике только в позитивном своем измерении, то есть внешнем. Радикально это никакая не кинетика, а скорее компенсация отсутствия способности к движению, к жизни, которая выражается через такую внешнюю активность. Это чистая компенсация, чистая. Это я все понял, и, так сказать, разошлись, как в море корабли.

Но он до сих пор продолжает врать и воровать. Вот переделывает историю... Перестань ты заниматься этой биографией, пятый, шестой раз переписывая ее, займись делом — там ему уже друзья его новые советуют. Есть свидетельств очень много того, что это человек очень хитрый, но, к сожалению, не состоявшийся как художник, а делает китч какой-то страшный, но считает, конечно, его гениальным. В общем, тут уже какое-то нарушение психики, болезнь. Я не хочу сказать, что все художники здоровые люди, нет. Но в принципе создавать и уметь показывать собственное видение — это признак здоровья. У некоторых это отсутствует, как у Нусберга, ну и бог с ним, о нем хватит, я уже все сказал.

Так вот, переходя к следующему вашему вопросу, который вы обозначили: это группа «Арго».

Н.Л.: Да-да-да.

Ф.И.: Я уже сказал, что пытался, очень старался, чтобы это была группа, которая посвятила себя искусству. Но ведь нельзя на человека воздействовать с внешних позиций, он себя видит так, как ему возможно себя видеть, он не может даже на самые прекрасные разговоры и объяснения переделать себя в соответствии с ними, это невозможно. Я увидел тщетность этого дела, хотя было сделано довольно много. Я просто устал и думаю: «Ну что ж я, как Дон Кихот на мельницах, пытаюсь чего-то сформулировать, представить, это тоже ненормально». И просто стал заниматься своим делом, артефактами (*смеется*)...

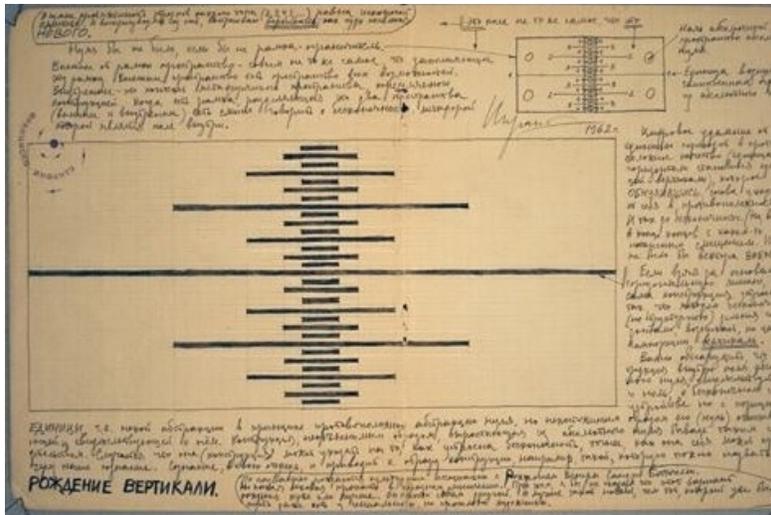


Франциско Инфанте на съемках артефактов. Напуль. Франция, 1994

О своем творческом методе и его философском обосновании

Н.Л.: Следующий вопрос вытекает из главного: а как технически — не идея приходит, вы уже об этом говорили, о невозможности это описать, — а именно технически? У вас же не совсем традиционный подход к искусству, вы в природе это создаете, потом фотографируете, это экспонируется. Расскажите об этом процессе, очень это меня интересует.

Ф.И.: Понятно. Ну вот, я занимался бесконечностью, изображал, изображал, все время насакивал на это, насакивал — вот так, вот так, вот так, вот еще. Я пришел в конце концов к редукции, к точкам, которые стал изображать. Но это не просто точки, а точки, сформированные пространством спирали. Тогда появилась артикуляция, вот тут я увидел: да, в этом есть смысл, это действительно так. Или точка формирует спираль, или спираль формирует точку — это уже не имеет значения. Причем искусство — это акт символизации, и в символическом значении важно, что точка — это символ бесконечности. Я делаю разные спирали, я видел, как они устроены. Скажем, эта спираль, актуальная точка, когда аннигилирует, пропадает все тело спирали. Эта точка может быть актуальной в любой потенциальной точке спирали. Я не знаю, понятно я говорю или нет?



Рождение вертикали, 1962

Н.Л.: Понятно.

Ф.И.: Если посмотреть с другой точки зрения, то эта точка актуальности, когда спираль вся пропадает, переходит в другое место в пространстве и тут же становится не менее актуальной. Там спираль тоже пропадает, хотя мы сейчас видим из другой точки, что там тело спирали, там она не пропадает, там она есть. Вот это «есть» и «нет». У меня была работа 1962 года «Рождение вертикали», это метафора бесконечности, когда из горизонтальной тенденции я брал горизонтальную линию, определенным образом делал, и получалась вертикальная тенденция, своя противоположность, понимаете? На этой противоположности «да» и «нет», когда они сосуществуют вместе как некая парадоксальность мира, это я чувствовал всегда. И именно благодаря тому, что занимался бесконечностью. Вот этот парадокс я видел для себя, и видел реальность этого парадокса. Поэтому, когда в науке, в квантовой механике стало известно, что одна и та же точка пребывает в нескольких местах в пространстве, для меня это не было удивлением. Я не видел в этом «не может быть!», как материалисты говорят: «Ну не может этого быть, вот эта точка, а вот другая точка! А как одна точка может в разных местах пространства быть, непонятно». Для меня это было понятно.

” Для меня был понятен, например, Николай Кузанский, которого я читал. Он говорил: точка есть линия, линия есть квадрат, квадрат есть треугольник, треугольник есть круг, например.

С точки зрения здравого смысла это бред, потому что треугольник есть треугольник, квадрат есть квадрат. Но Кузанский был прав почему — потому что он занимался метафизическим измерением. И метафизическое измерение, как оказалось, свойственно моему сознанию. Не берусь судить, почему — не знаю, откуда это взялось. Но вот свойственно, и все, что я могу поделать? Как-то изначально я занимался вот такими вещами. Поэтому я и делал такие вещи — спирали, все. И произошло какое-то, видимо, насыщение для моего сознания: этот резервуар представлений о бесконечности просто физически, как мне кажется — хотя это бесконечность, его не наполнишь, — наполнился каким-то количеством работ. То есть я исчерпал свое представление о бесконечности, свои возможности представлений о бесконечности и подумал: «Ведь исчерпать этого нельзя». И вдруг мое сознание повернулось другим образом.



1968

Я оформлял книжку Клиффорда Саймака «Заповедник гоблинов», я этим зарабатывал деньги. Эта сказка фантастическая, научная фантастика, где описан артефакт в виде черной стелы, как это у древних персов было, я потом просто заинтересовался этим делом. Там жил дракон, который вылетал и создавал всякие чудеса. В результате присутствия дракона и этого артефакта происходили всякие чудеса, которые не эволюционным способом происходят, а каким-то дискретным — другое направление. Вот это меня поразило — как это соответствует мне. Тогда я узнал слово артефакт, то есть «артефакт» употреблял, но редко, никто не употреблял тогда этих слов.

В это же время у меня были попытки поменять вектор направления своих усилий в искусстве. Я для себя стал сознавать, что, да, мир бесконечен, но ведь природа, она тоже может быть в символическом отношении, символом бесконечности может быть. Но мир вокруг нас, он техничнее, более того, техника очень гипертрофирована, существуют всякие технические изделия, машины, телевизоры, в космос летают люди... Это все наполняет наши представления о мире совершенно реальным образом. Раньше этого не было, в ретроспективе цивилизации, которую мы сейчас представляем. Сейчас уже другие мнения существуют, что были какие-то времена, когда человек обладал всей полнотой технологий. Мы этого не знаем, да, по опыту эмпирическому не знаем, мы с Египта начинали изучать нашу историю и культуру.

И сейчас существует мир в таком качестве, где без технических изделий, без электричества непонятно, как человек может прожить в городе Москве. Если на день отключат свет — катастрофа просто. Мне показалось, что техника выполняет очень важную функцию для нас как некий костыль, на который

мы опираемся и существуем в мире уже видоизмененном, потому что техника меняет и наше бытие. Как ни странно, мы без техники уже не можем себя представлять. С другой стороны, мы порождение природы и часть природы, то есть бесконечного начала, а техника должна быть зафиксирована каким-то образом в тех метафорах, которые я делаю

” И я подумал, что символом технической части мира может быть искусственный объект, который я делаю.

Я стал делать искусственные объекты. А потом оказалось, что я уже делал это в супрематических играх, я элементы Малевича расположил на снегу. Малевич делал белый фон своих вещей, а я расположил на снегу, как на белом «ничто», потому что Малевич говорил о «белом ничто». А «белое ничто» удивительным образом соответствовало моему представлению о бесконечности, просто другая метафора, другой образ. У меня свои знаки бесконечности были, а тут снег. И вот эта природа и это искусственное сложились в моей голове как некий синтез. А тут еще и слово — «артефакт». Как-то хорошо все совпало, легло, и я обозначил вот форму, которую стал осваивать, словом «артефакты». То есть некий искусственный объект, привнесенный в природу, но не случайно, а через сознание художника. Я сам инспирирую это дело, и поэтому понимаю, что должно быть. Но мое понимание, оно ограничено. Почему? Потому что я, например, дома представляю себе, какой искусственный объект делаю и в какую часть природы привношу

” Нахожу участок природы, привношу объект, а ситуация — солнечное освещение, сила ветра, еще какие-то вещи, облака — не облака и так далее — влияют на тот образ, который у меня в голове представлен.

Но влияют каким образом — улучшают его, как ни странно, потому что случайности, которыми изобилует любая живая ситуация, если они подчинены твоему принципу, они начинают работать на улучшение. Это не тот разрушающий случай, который часто просто коверкает все. А это создающий случай. Почему? Потому что в результате наших усилий сознания оказывается, что случай можно подчинить себе для улучшения собственного произведения. Получается какой-то результат. Этот результат в виде фотографии или репродукции я и называю артефактом. Артефакт — не только тот искусственный объект, который я привношу в природу, но результат взаимодействия, который обнаружил я с определенной точки зрения.

Почему точка зрения? Потому что фотоаппарат, фотоаппарат возник тоже довольно органично, поставлен только в одну точку. Он видит только из одной точки. И вот эта точка и есть точка зрения автора, я ставлю аппарат сознательно в эту точку. Поэтому я в результате получаю... тот пространственный эквивалент своей метафоры, который говорит о том, что я вижу мир в целостности, целю вижу мир, из этой точки. Она не случайна, эту точку не обретет никто, случайно ее обрести нельзя, ее можно через усилие обрести автору, художнику. Я тут начинаю быть художником и говорить, что да, я показываю именно эту точку зрения, она моя, потому что я на нее встал в результате собственных усилий и приобщаю к этому зрению другого человека, зрителя или кого-то, который может быть солидарен со мной. Видите, образуется круг или треугольник, это только с одной точки зрения. Стоит голову повернуть — точка зрения уходит, врываются разные другие точки зрения, которые мешают ситуацию, и она не артикулируется — только с одной точки. Вот это и есть, в сущности, артефакт. Артефакт — это точечное состояние.



2009

Все, что изменяется в нашей жизни, происходит под знаком мгновения. А тут, смотрите, аппарат, который фиксирует точку зрения за одну сто двадцать пятую долю секунды, то есть, в сущности, мгновение. Мгновение остановись, ты прекрасно — как говорили раньше. Вот эту сторону человеческого восприятия и человеческих возможностей я пытаюсь реализовать. Более того, она, мне кажется, философски очень хорошо ложится на наши представления о жизни, потому что что-то видеть мы можем только из точки. Но обрести эту точку невероятно сложно. Если бы существовало назначенное место и назначенное время там, где что-то может произойти, то, чего мы желаем, мы бы просто пришли в эту точку в это время, и все. Но никто нам не скажет, где и когда это может реализоваться, поэтому мы такой точки... неизвестно, мы ее сами должны выстраивать — то, что в артефакте я делаю. То есть я создаю метафоры, которые, как мне кажется, обладают наполненностью живым нашим представлением, и впечатлением, и состоянием. Мне этого хочется. И я говорю, что да, что-то случается в нашей жизни под знаком мгновения. Случается, например, такая инсталляция, которую я вам показывал. Увидеть ее в реальности невозможно, потому что требуются такие же усилия, как у автора. Поэтому я делюсь своими усилиями, то есть произвожу, как мне кажется теперь, работу художника.



Франсиско Инфанте на съемках артефактов. Харингси. Австрия, 1997

О соотношении культуры и искусства

Отсюда и возникает мое негативное отношение к культурологии и людям, которые делают выставки, кураторам, которые просто... Чем они занимаются? Я не понимаю. Но когда они начинают говорить художнику, что и как, возникает протест внутренний, не эмоциональный, а внутренний протест, потому что я-то знаю и у меня есть опыт видения. А тут мне снаружи говорят: да нет, надо это, — только потому, что это соответствует каким-то культурным ретроспекциям или чему-то такому, что культура когда-то отсекла. Но культура по отношению к искусству вещь, идущая сзади искусства. Не было бы искусства — не было бы культуры. Чем бы она занималась, эта культура? Поэтому современный мир, постмодернистский так называемый, мне не очень понятен. То есть я понимаю, почему люди пошли в эту сторону: потому что искусством заниматься очень сложно, никаких гарантий нет, никаких перспектив не выстроишь, или, как сейчас это говорят, стратегии. Ну какая стратегия в искусстве? Нет стратегии в искусстве, не может быть.



Твои немощные потуги и желания как стратегия могут реализоваться только насильственным путем, только через волю, через железную волю.

Но в искусстве железная воля не всегда работает, чаще всего не работает. В искусстве мягкая сфера деятельности, нежная, тонкая, утонченная и удивительно живая, она свидетельствует о жизни богаче и лучше, чем сама жизнь. Потому что в истории, мы знаем, все врут постоянно, кто к власти приходит, на той стороне и история оказывается, одни и те же явления могут быть (*смеется*) так расценены, а могут

быть так расценены, мы это хорошо знаем, в советское время так фальсифицировали, что просто ужас. Теперь еще как-то чего-то... но все равно врут и врут.



1983

А искусство не врут, вот что интересно. Оно не врут, и все. Хоть тресни — не врут, и поэтому заниматься им сложно. Поэтому мой приятель, о котором я рассказывал, он в сторону истории, так сказать, пошел, решил перехитрить всех — и людей, и себя, и историю. Перехитрит или нет — посмотрим, похоже, не очень у него получается. Но вот искусством заниматься — требуется колоссальное мужество, сознательно заниматься искусством. Говорят, что искусство требует жертв (*смеется*)... Каких жертв? Не просто какая-то жертва, а это бывает жертва ценой в жизнь человека. И люди идут на это и занимаются, как интеллигенты занимаются всегда противоположным движением относительно движения общества. Это закон, его не перейдешь никак.



Интеллигент — это человек, который латает дыры... такого внешнего «ура», движения общества.

Когда общество движется — это массовое движение, у него есть руководители — всегда зияют какие-то жуткие дыры несовершенного движения. А интеллигент — это тот, кто все время пытается залатать эти дыры. Власти не нравится, когда говорят о ее ущербности. Когда у нас в Советском Союзе все было идеально, гениально, потрясающе, мы всех победить должны были — жили беднее всех, в рабской

зависимости, все были рабы. И почему-то надо было хвалить власть и отождествлять ее с Родиной. То есть, понимаете, бред какой-то, античеловеческое что-то.



Нонна Горюнова и Франсиско Инфанте, 2002

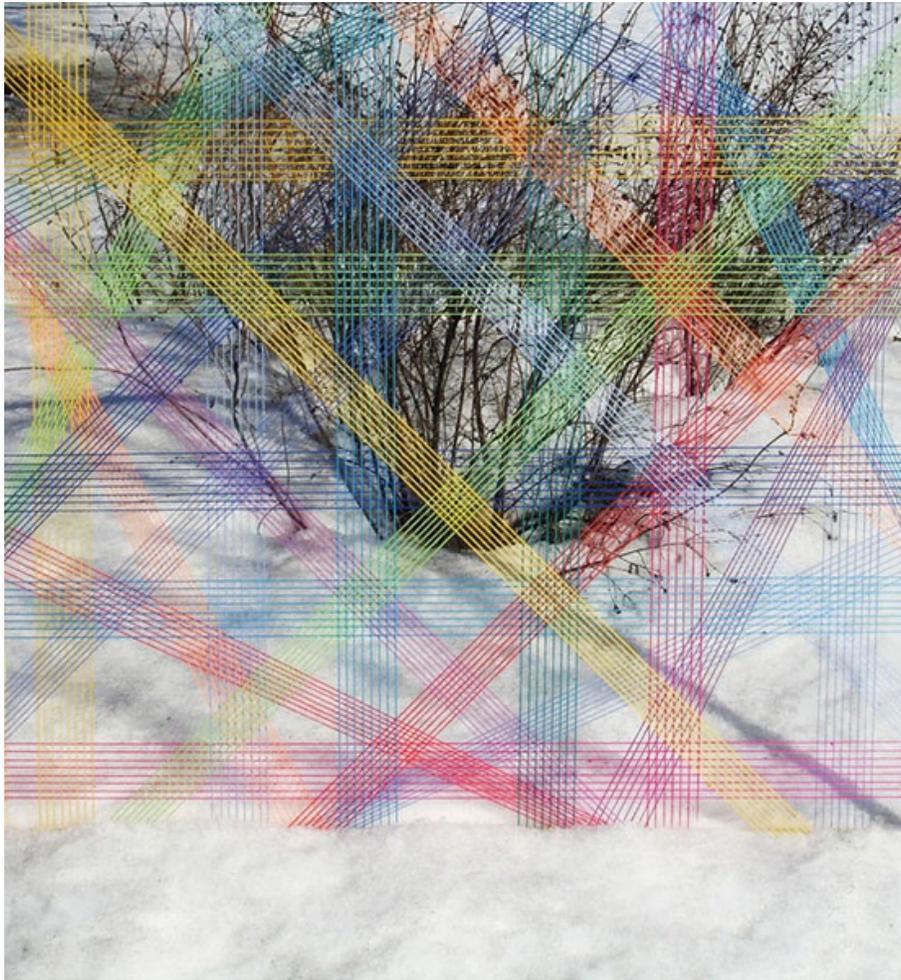
И если сейчас в искусство проник такой антигуманный... То есть наоборот, я бы сказал, очень много гуманизма сейчас, но гуманизма лживого, фальшивого, так же, как и искусства фальшивого. Люди говорят высокие слова, такой, знаете, квасной патриотизм, когда человек: я люблю свою родину, та-та... И так же в искусстве: я занимаюсь так, так, так... Все в слова уходит, а сама сущность куда-то исчезает, ее нет, нельзя по этим словам определить сущность, что это такое. Скорее это, наоборот, ложь, фальшь. А когда не фальшь? Не фальшь тогда, когда человек обладает религиозным сознанием, по-моему. Это очень важный момент. В христианстве все-таки гуманизм — это гуманизм настоящий. А когда в социальном мире гуманизм, советский гуманизм — ну это же фальшивка была. Когда много гуманизма фальшивого, это приводит к печальным результатам. Так что все это постмодернистское время, оно нафальшивило столько и нам сообщило столько фальшивого, ложного, что нет доверия этому совершенно, у меня нет доверия. Я могу показаться кому-то дико несовременным, но истина для меня дороже всяких свидетельств в унисон современным тенденциям или культурологии. В этом смысле я врать не собираюсь, говорю как есть. Так что извините, если я что-то не так...

Н.Л.: Спасибо вам большое.

Ф.И.: Все мы сделали, да?

Н.Л.: Да-да.

Ф.И.: Хорошо.



2013

Текст авторизован автором. Фотографии из личного архива Франсиско Инфанте-Арана.