

## **ФОРМУЛА Й. БОЙСА «ИСКУССТВО - ВСЕ, ЧТО ЛЕЖИТ ПОД СОЛНЦЕМ» И НЕОДАДАИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРОВОСПРИЯТИИ**

**Фадеева Т.Е.**

*МГУ им. М.В. Ломоносова, г. Москва, E-mail: nakovresamolete@rambler.ru*

Данная статья посвящена исследованию проблем, которые в XX веке были поставлены художественной практикой. Такие художники, как М. Дюшан, Р. Магритт, М. Ротко, Дж. Кошут, Э. Уорхол, Д. Херст, М. Крид и другие, способствовали постановке вопросов о статусе, материальной ценности и аутентичности произведения искусства, подвергли сомнению фундаментальные представления о роли художника в его создании, о функции и восприятии искусства. Формальное разрешение проблема получила в рамках теории институционализма. Наибольший же интерес представляет личность и творчество немецкого художника Йозефа Бойса, который от постановки проблемы и ее описания перешел непосредственно к ответам, заявив, что «каждый человек является художником» и «искусство - это все, что лежит под солнцем».

Ключевые слова: современное искусство, актуальное искусство, институциональная теория искусства, Йозеф Бойс.

## **J. BEUYS' FORMULA «ART IS EVERYTHING UNDER THE SUN» AND NEO-DADA REVOLUTION IN THE ARTISTIC WORLD OUTLOOK**

**Fadeeva T.E.**

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, E-mail: nakovresamolete@rambler.ru*

This article is dedicated to the research of problems which were stated in the XX century by art practice. Such artists as M. Duchamp, M. Rothko, R. Magritte, J. Kosuth, A. Warhol, D. Hirst, M. Creed and others raised the questions in regard to a status, material value and authenticity of art work, queried fundamental ideas concerning a role of an artist, the function and perception of art. The formal solution concerning this problem was found in the field of institutional theory of art. The greatest interest for us are the personality and creative work of german artist Joseph Beuys, who came from the statement of a problem and its description directly to the answers by stating that «every person is an artist» and «art is everything under the sun».

Key words: modern art, contemporary art, institutional theory of art, Joseph Beuys.

Художники XX века, носители нового художественного языка, не понятного (особенно в начале века) не только широкой публике, но и большинству знатоков и ценителей искусства, оказались в сложной ситуации. Их обвиняли в инфантильном юморе, в стремлении шокировать публику, однако *авангард* начала столетия оказался целым кладом идей и, без всякого преувеличения, совершил революцию в мире искусства, поставив вопрос о статусе произведения искусства, его материальной ценности, о том, обязательна ли трансформация материала, о роли творца и другие. Вопрос условий и критериев причисления чего-либо к искусству интересовал многих художников. Например, в Нью-Йорке в начале века (1902) прошла выставка «Новых реалистов», где показанные в экспозиции обычные бытовые вещи меняли свой статус, становясь «произведением». Это направление в середине 1910-х годов было названо М. Дюшаном «реди-мейд», и отобранные им промышленные предметы – колесо на табуретке, расческа, знаменитый «фонтан», сушилка для бутылок и другие – «утверждались» как объекты искусства, что в общем отвечало идее самоценности

вещи, ее производственной эстетики. Рене Магритт в своем произведении «Это не трубка» (1929) ставит вопрос о двойственной природе искусства, которое обретает «плоть и кровь» лишь в нашем воображении, когда происходит восприятие изображенного на холсте знакомого предмета.

Художник Марк Ротко стремился к «простому выражению сложной мысли». Он отказался от фигуративности и сосредоточил свое внимание на исследовании механических и графических свойств и возможностей живописи. Его картины обычно представляют собой два или три прямоугольника, изображенных на одноцветном фоне. Ротко интересовали пространство, формы, масштаб, освещение, пропорции, но больше всего – сам цвет. Другого абстрактного живописца, Ива Кляйна, также интересовали возможности цвета. Его настолько интриговал синий, что с конца 1950-х годов все его выставки и перформансы были связаны именно с ним. Кляйн даже запатентовал ставший знаменитым «Международный Синий Цвет Кляйна» (англ. International Klein Blue или ИКВ), получивший номер PV 29, CI-77-0007 и шестнадцатеричный код #002FA7.

Вопрос о взаимосвязи живописи с реальным миром поднимается и в работе Джаспера Джонса «Флаг над белым с коллажем» (1955), когда художник предлагает задуматься: это флаг или его копия? Это живопись или символ? Это произведение искусства? Написанная широкими размашистыми мазками, напоминающими технику П. Сезанна, картина представляет собой загадку, парадокс между выбором объекта, цели и средств выражения.

Линию, начатую в свое время М. Дюшаном, впоследствии развивал Джозеф Кошут. Его работа «Один и три стула» (1965) отсылает нас к сочинению «Государство» Платона и его учению об эйдосах, фактически к демонстрации разных способов рассказа об одном объекте. Отличие от Дюшана – в активном использовании текста.

Нельзя обойти вниманием и тему поп-арта, возникновение которого непосредственно связано с изменениями, вызванными процессами глобализации. «Лицом» этого направления является Энди Уорхол, который преднамеренно подвергнул сомнению фундаментальные представления о функции и восприятии искусства и художника в современном обществе. Уорхол, с его иконографией знаменитостей и коммерциализма, бросил вызов извечным убеждениям об искусстве, потребительском обществе, стереотипах, оригинальности, индивидуальности и признании в высокой и массовой культуре. Кроме того, используя коммерческий процесс шелкографии для передачи изображения, он как будто подвергал сомнению роль художника - творца и оригинала [5, 31]. Этим он отличается от Йозефа Бойса, который всякого человека объявил художником.

Можно предположить, что линия от М. Дюшана просматривается в творчестве Дэмиена Херста, создавшего ряд работ, среди которых «Физическая невозможность смерти в

сознании живущего» (1991). Объект представляет чучело акулы, помещенное в прозрачный контейнер с формальдегидом. Вещь отвечает интересу к различным тривиальностям - но отмечают в ней и других ей подобных долю иронии, также она поднимает вопрос об аутентичности произведения искусства.

Все вышеназванные работы объединяет одно – попытка определить границы сферы искусства, обозначить ту грань, где кончается предметный, материальный мир и начинается «виртуальный» мир образов искусства, или даже разрушить эту грань, существующую в основном в нашем сознании. Йозеф Бойс, о котором мы будем более подробно говорить ниже, объявил искусством *все, что лежит под солнцем*, и это подразумевает совершенно особое отношение к миру, когда все в нем происходящее воспринимается как искусство.

В рамках данной концепции и следует воспринимать инсталляцию Мартина Крида «Работа #227: Свет включается...» (2000). В 2001 году в британской прессе все заголовки кричали о присуждении этой инсталляции Премии Тернера. В галерее с голыми стенами с 5-секундным интервалом включался и выключался свет. Возмущенные журналисты негодовали о том, что пустая комната в картинной галерее не должна быть удостоена хвалебных отзывов, что и являлось задумкой автора. Контролируя условия видимости, Мартин Крид направлял внимание зрителей на стены, которые, как правило, служат лишь фоном для произведений искусства. Галерея, изначально служащая пристанищем для картин, сама стала медиумом, призывая зрителей пересмотреть смысл, цели и отношение к произведениям искусства, выставленным в музеях [5, 95].

Итак, художники, рассуждая о двойственной природе искусства, «виртуальности» искусства, необычайной силе человеческого воображения, условности мира искусства, все более и более размывали привычные представления публики об искусстве. Своего рода апофеозом этого стали выставки «невидимого искусства». К примеру, в лондонской Галерее Хэйворд (Hayward Gallery) в 2012 году состоялась выставка невидимого искусства «Искусство о невидимом 1957-2012». На выставке были представлены пустые рамы, белые листы бумаги, голый постамент, фильм, который снимался без пленки в камере и полицейский отчет о похищенной статуе. Зрителю самому предлагалось вообразить себе работы Энди Уорхола, Йоко Оно и других известных художников. Целью выставки организаторы называли стимулирование воображения зрителя. Акцент переместился с материальных вещей на те образы, которые существуют в сознании зрителя.

Таким образом, представление о том, что есть искусство, все больше размывалось. Вопросы, поставленные художниками в XX веке, стали предметом интереса для теории и философии искусства. Возникшая в 60-е годы XX века теория институционализма стала откликом на события, происходящие в двадцатом столетии и связанные с изменением

отношения как к искусству, так и к художнику. Новые художники подвергли сомнению фундаментальные представления о функции и восприятии искусства и художника в современном обществе. Теоретическое осмысление поставленная ими проблема получила в институционализме Д. Дики, заявившем, что произведение искусства является тем, что считается таковым «миром искусства» [1]. Данный постулат теории институционализма в поэтической форме находит свое выражение в формулировках немецкого художника Йозефа Бойса.

Именно ему принадлежат известные формулы «искусством является все, что лежит под солнцем» и «каждый человек является художником». По мнению составителя «Азбуки современного искусства» художника, писателя и критика М. Фрая, речь идет не о потенциальных художественных талантах каждого человека, а об общем вкладе людей в формирование общества. Знаменитые формулы Бойса являются поэтическим выражением постулатов Дики, однако Бойс идет еще дальше и призывает относиться как к искусству ко всем процессам, происходящим в мире, взять на себя роль творца, ответственного за наше общее творение.

Создатель художественных мифов, добровольный пленник собственного мифа, немецкий художник Йозеф Бойс сам стал одним из центральных мифов в «космогонии» русских актуальных художников... Не зря «Внутренняя Монголия» Бойса стала первой выставкой зарубежного художника в стенах Государственного Русского Музея (1992 г.): в пресс-релизе организаторы прямо заявили, что выставка Бойса совершенно необходима для формирования визуального контекста, на фоне которого становится понятнее творчество российских актуальных художников [4, 312].

Свое искусство Бойс прямо называл «шаманством». «Инициация» шамана Бойса состоялась на русской земле. Он, пилот немецкого самолета, был сбит над Крымом в 1943 году. Согласно Бойсу, его выносили крымские татары, использовавшие для лечения его ран бараний жир и войлок. Впоследствии в своем творчестве Бойс постоянно будет обращаться к войлоку и жиру.

Известный теоретик современного искусства Бенджами Бухло, впрочем, подвергает сомнению историю про катастрофу в Крыму – и небезосновательно, поскольку существует фотография, изображающая живого и здорового Бойса, стоящего перед почти неповрежденным U-87 [4, 311].

Бойс известен, прежде всего, своими перформансами, которые неуловимо походили на древние ритуалы, иницирующие контакт с Духом. В перформансе «Как объяснять картины мертвому зайцу» (1965) Бойс переходил в пространстве галереи от одной картины к другой, «объясняя» тушке мёртвого зайца, что это за картины. Голова художника была покрыта

медом и золотой фольгой. Его работы разных лет просты и в то же самое время обращены к архетипическому в нашем сознании и опыте. Бойс иррационален, его искусство черпает силу из сакральных духовных практик. В отличие от Дюшана, Магритта, Херста, Крида, Бойс обращается вовсе не к разуму зрителя, не увлекает его сыграть в интеллектуальную игру, а отсылает его к изначальному, природному, к тому времени, когда еще не существовало понятия «культура», когда человек не противопоставлял себя окружающему миру. Перформанс «Мне нравится Америка, и Америке нравлюсь я» (1974) поднимает именно эти темы. Америка двояка, с одной стороны она олицетворяет собой постиндустриальное общество, капитализм, массовое производство, все то, что Бойс отвергал, с другой стороны, существует архаическая Америка, строившаяся на древнем племенном прошлом. Бойс отказывается контактировать с первой Америкой, даже ступить на ее землю. Из аэропорта машина скорой помощи доставила художника к месту проведения перформанса – 409 номер в Рене Блок Галерее на Вест Бродвей.

Бойс лежал на носилках закутанный в войлок. В течение трех дней он делил одну маленькую комнату с диким койотом. Порой он просто стоял, завернутый в толстое, серое одеяло из войлока, изображая большого пастуха. Порой он лежал на соломе, порой он наблюдал за койотом — койот наблюдал за ним, осторожно обходя человека. Бойс разрывал одеяло на куски, изображал жестами символы, такие как большой треугольник. Бросал кожаные перчатки в животное; в конце трех дней Бойс обнял койота, который отнесся к нему вполне снисходительно [2]. Койот для Бойса символизировал вторую Америку, с которой Бойс в конце своего «путешествия» нашел общий язык.

Необходимо отметить, что и в раннем своем творчестве Бойс создавал близкие к наскальным росписям рисунки животных, и продолжал делать их и впоследствии. Основными элементами пластики Бойса является, как мы уже говорили, жир и войлок – «живые» материалы, с которыми удобно было работать. Бойс воспринимал предметы органического мира как пластические эквиваленты своих мыслей. По его собственным словам, смутная, неясная и созидательная сила интеллекта, связанная с теплом и хаосом, перевоплощалась в холод мертвой материи. Вероятно, с этим и было связано стремление Бойса обернуть предметы органического мира в войлок, в теплый, животворящий хаос, сохраняющий энергию, покрыть жиром, вернуть им статус-кво [6].

Акцию «Ифигения/Титус Андроникус» (1969) Бойс читал произведения Гете и бил в тарелки. Он считал, что смысл акции, перформанса не в них самих, а в пространстве глубоко индивидуальных, эстетических и событийных переживаний очевидцев и соучастников [7]. Бойс создавал особую среду, способствовавшую этим переживаниям.

«7000 дубов» (проект 1982 года) – это была наиболее масштабная акция Бойса. «Он хотел от Касселя, где проходит выставка "Документа", до России посадить семь тысяч дубов. Бойс собирался ехать и заезжать во все города по дороге и сажать там по дубу, но сажать он их хотел не сам, а убедить местных жителей, что это необходимо. Осталось много документальных свидетельств — Бойс начал проект, но не успел его закончить. Например, какие-то два соседа, которые даже друг с другом не разговаривали, после общения с Йозефом Бойсом решили посадить этот дуб. Это потрясающий проект, один из моих любимых», вспоминал Георг Жено [3].

Понимание творчества Бойса необходимо нам для того, чтобы продемонстрировать, как менялась парадигма восприятия искусства. Бойс пошел дальше многих художников и теоретиков искусства, заявив, что человечество обладает драгоценным даром – каждый из нас является творцом, художником своей реальности (в романтически-политическом, истинно демократическом смысле – властью большинства творится единая совместная реальность), все мы создаем общую картину мира. Это было логическое разрешение той проблемы, которую в начале века поставил перед миром искусства стоявший у истоков дадаизма М. Дюшан и которую формально описал создатель теории институционализма философ искусства Д. Дики.

### Список литературы

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века - антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: Антология: Пер. с англ. / Урал. гос. ун-т; Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. Б. Дземидок. – Екатеринбург; Бишкек: Деловая книга: Одиссей, 1997. – 320 с.
2. Свободная общедоступная многоязычная универсальная энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.m.wikipedia.org/wiki> (дата обращения 17.11.14).
3. Фрай М. Азбука современного искусства // Книга для таких, как я. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2004. – 453 с.
4. Ходж С. Современное искусство в деталях. Почему пятилетнему ребенку не под силу сделать подобное. – Пер. с англ. – М.: ООО «Магма», 2014. – 224 с.
5. Beuys J., Volker H. What is Art?: Conversation with Joseph Beuys. Clairview Books, 2004. – 112 p.
6. Borer A. The Essential Joseph Beuys. – L.: Thames and Hudson, 1996. – 239 p.

**Рецензенты:**

Кошаев В.Б., доктор искусствоведения, профессор, преподаватель в МГУ имени М.В. Ломоносова, факультет искусств, г. Москва;

Никитина Н. Н., доктор искусствоведения, профессор, преподаватель в МГУ имени М.В. Ломоносова, факультет искусств, г. Москва.