

Йозеф Бойс (1921, Крефельд, Германия — 1986, Дюссельдорф, Германия) — немецкий художник, один из главных теоретиков постмодернизма.

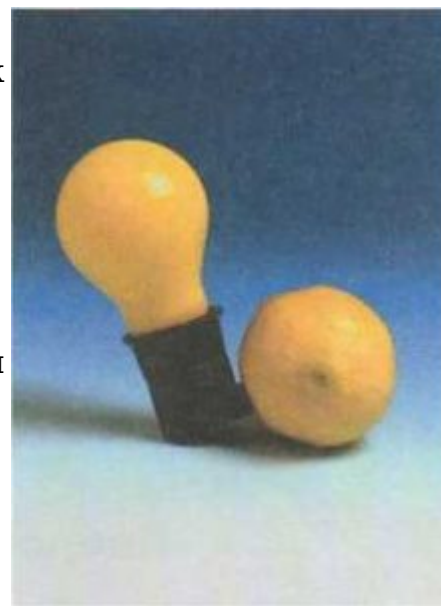
В его творчестве конца 1940—1950-х годов доминируют «первобытные» по стилю, близкие наскальным росписям рисунки акварелью и свинцовым штифтом с изображением зайцев, лосей, овец и других животных. Занимался скульптурой в духе экспрессионизма В. Лембрука и Матаре, исполнял частные заказы на надгробия. Испытал глубокое воздействие антропософии Р. Штейнера.

В первой половине 1960-х годов стал одним из основоположников «флюксуса», специфической разновидности искусства перформанса, наиболее распространенной именно в Германии.

Флюксус — международное течение, зародившееся в конце 1950-х — начале 60-х годов, значимое явление в

искусстве второй половины XX столетия. В 60-е в этом течении принимали участие такие художники как Джордж Брехт, Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк, Джордж Мачьюнас, Ла Монте Янг, Йоко Оно, Дик Хиггинс, Элисон Ноулз, Бен Войтье и другие. Фестивали Флюксуса проводились в Париже, Амстердаме, Копенгагене, Лондоне, Нью-Йорке и многих других городах Европы и Америки.

Рождённый, как идея противостояния «академическому» и «коммерческому» искусству, Флюксус обрел собственное лицо и концепцию, став определённой формой творческой работы. По внешним проявлениям Флюксус нередко напоминает дадаизм. Многие представители Флюксус-группы 60-х сами говорили о непосредственном влиянии дадаистов, в частности Марселя Дюшана, на их творчество. Но назвать новое течение «нео-дада» было бы неверно. Основатель Флюксуса, Джордж Мачьюнас, предпочел обратиться к мертвой латыни, вероятно, чтобы тем самым, во-первых, отделить новое течение от исторически сложившегося дадаизма, а во-вторых — подчеркнуть вневременность идей Флюксуса. Флюксус бросал вызов канонам, в которых «застряло» официальное искусство 50—60-х гг. Флюксус был призван в очередной раз стереть границы между искусством и жизнью, научить людей видеть прекрасное в самых тривиальных вещах, жить «в моменте», создавать нечто интересное постоянно и из «ничего» вне мастерских, вне сцены, без отрыва от



Йозеф Бойс. Капри-батарея. 1985

повседневности.

Цель Флюксуса — это слияние в одном «потоке» различных способов художественного выражения и средств коммуникации конкретной и электронной музыки, визуальной поэзии, движения, символических жестов. Основным принцип — абсолютная спонтанность, произвольность, отказ от любых ограничений, что достигалось такими формами, как ивент, хэппенинг, перформанс, деколлаж, инсталляция, различные уличные акции и представления, антитеатр.

Известные перформансы Бойса

- **«Сибирская симфония, часть 1»**. 1962 год. В этой работе Бойса впервые появилась фигура мёртвого зайца. Вторая версия этого проекта называлась «Евразия» (1966).
- **«Хозяин»**. Галерея Рене Блока, Берлин, 1964. Был посвящен тотальной чувственной трансляции телесного. Художник лежал, полностью завернувшись в полотнище фетра, к его голове и ногам были привязаны тушки зайцев; на стену была нанесена, как меловой круг, полоса маргарина, в углах галереи к стенам были приклеены волосы и ногти; динамики транслировали вздохи, стоны и кашель Бойса в другую комнату, где находилась в течение восьми часов собравшаяся публика.
- **«Как объяснить картины мёртвому зайцу»**. 1965. Галерея «Schmela», Дюссельдорф.
- **«Гомогенная инфильтрация для рояля»**. 1966.
- **«Койот: я люблю Америку и Америка любит меня»**. 1974. Галерея Рене Блока, Нью-Йорк
- **«Медогонка на рабочем месте»**. 1977. Аппарат гнал мёд по пластмассовым шлангам.
- **«7000 дубов»**. 1982. 7-я Документа, Кассель. Огромная куча базальтовых блоков, выложенная перед зданием музея, постепенно разбиралась по мере того, как высаживались деревца. «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.» — Георг Жено.

В середине 1960-х годов развивается тип перформансов-«мистерий», рассчитанных на одного исполнителя или вовлекающих в действие аудиторию, которые подражают отправлению архаических и христианских

культов, сближая искусство и сектантство, художника и жреца. Первым жрецом актуального искусства 1960-1970-х годов становится Йозеф Бойс, радикально противопоставляющий свое творчество всей материалистической реальности 1960-х. Понять Бойса как художника современности 1960-х годов невозможно, если не видеть в искусстве протест против уже охватившего мир состояния вещей, против позитивистской прагматики. Бойс — создатель двух стилей позднего XX века, милитари и экологического, объединенных парадоксально его волей, — своими перформансами обращает внимание на то, что тщательно вытесняется современным обиходом: жизнь — это жертва. Бойс медленно переводит акценты в этой теме, уходя от конкретной немецкой истории к общехристианским символам. Свою первую акцию под флагом флюксуса Бойс устраивает 20 июля 1964 года, в годовщину покушения Штауфенберга, которому не удалось убить Гитлера и сам он был замучен гестапо. Бойс выступает в техническом университете Ахена. Он растапливает два куба жира под запись речи Геббельса, призывающего массы к тотальной войне, затем поднимает распятие и осеняет его нацистским приветствием.



«Гомогенная инфильтрация для рояля». 1966



Йозеф Бойс. Как объяснить картины мертвому зайцу Галерея Шмела, Дюссельдорф. 1965

Позднее Бойс выбирает более приемлемый для всех немцев и нейтральный символ — зайца. В перформансе 1965 года он объясняет мертвому животному незримые картины. Сам маэстро, обмазав лицо медом, рассказывал в течение часа по одной из галерей Дюссельдорфа, держа в руках тушку то ли зайца, то ли кролика, купленного в ближайшей мясной лавке. В отличие от св. Франциска, который проповедовал птицам, Бойс берется проповедовать чучелу, доводя до абсурда и без того странную, с точки зрения обычного понимания, ситуацию. Он пользуется традиционным культовым способом создания атмосферы предстояния чуду, скрыв свое лицо под золотой маской. Маска наложена на слой

меда, лечебное и связующее вещество. Слои меда на лице должен был, как заявили толкователи, знаменовать «позитивные блага», то есть знание и желание добра. Мертвому зверьку была прочитана при этом целая лекция о том, что такое современное искусство.

В 1966 году Бойс еще раз обращается к образу зайца, представив перформанс более сложного сценария под названием «Евразия» об утопическом единстве мира в духе. Разделив пространство галереи на два неравных отсека (в меньшем размещались зрители), Бойс с привязанной к ноге железной платформой ходил из конца в конец между большим треугольником фетра и черной доской, держа в руках сложную конструкцию из палок, напоминающую и крепеж хоругви, и ходули, и орудие землемера, к которой было приделано чучело зайца. Время от времени Бойс обращался к чучелу со словами немецкого романтика Юстиниуса Кернера: «Куда бы ты ни пошел, я отправлюсь за тобой», стрелял из трубочки фетровой пулей, рассыпал соль, мерил чучелу температуру и записывал ее на доске под предварительно сделанной схемой «Евразия — разделение креста». Заяц, символ католической Пасхи, духовного воскрешения, в перформансе Бойса уподобляется также пуле, быстро летящему снаряду, для которого нет границ и препятствий. Он «пронизывает» пространство Запада и Востока, и художник следует за ним, скрепляя своей тяжелой, железной поступью территории, объединяя их в движении своего тела, несмотря на затрудненность этого движения с железом на ноге, символизирующим сложность социального прогресса. Под разобщением Востока и Запада, которые символически представлены смягчающим угол фетровым треугольником и грифельной доской с расчетами, можно понимать самые разнообразные идеи, в частности, по мнению Уве Шнеде, противопоставление

восточного человека-интуитивиста западнику-интеллектуалу по Штайнеру, или же, по словам самого Бойса, Европу, разделенную на Восток и Запад Берлинской стеной, которую символический заяц с легкостью преодолевает. Похожий образ полной свободы, воплощенной в собаке, которая вольно передвигается из закрытой зоны в обычный мир, встречается в 1970-е годы в фильме Андрея Тарковского «Сталкер».

Пропасть между уже музейным искусством модернизма и неискусством флюксуса обнаруживает история участия Йозефа Бойса в конкурсе на памятник жертвам Холокоста, который создавали для установки в Освенциме. Можно себе представить, как в 1964 году члены жюри, знаменитые скульпторы-модернисты Ганс Арп, Осип Цадкин и Генри Мур изучали проект Бойса под девизом «Лечить подобное подобным». Бойс предложил на рассмотрение витрину, в которой находились кубы жира, распятие и около него кусок печенья

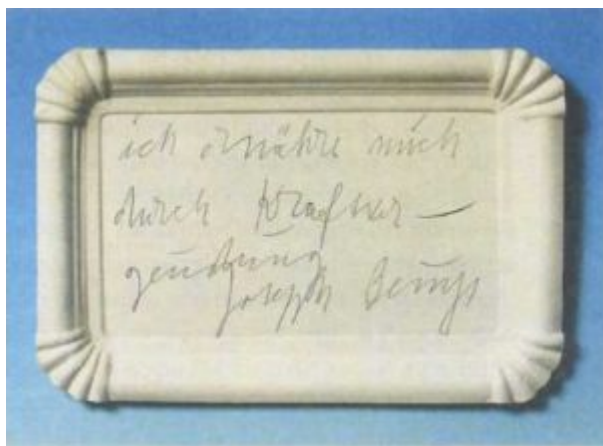


Йозеф Бойс.

как облатка, фрагмент дохлой крысы и связка сосисок. Этот парад отталкивающих материализаций распада демонстрировал именно невозможность эстетического оформления темы, невозможность формализации миллионов смертей и самой истории Второй мировой войны. Если дадаистская развязность в обращении с реальностью и памятью Первой мировой воспринимается вполне естественно-исторически, то неодадаистский опыт Бойса остался единственным в своем роде, неповторимым в силу маргинальности и экстремизма.

Искусство — капитал. 1979

Бойс умел передавать присутствие (отсутствие) биоэнергетики иронично и концептуально, как в картуше -



Йозеф Бойс. Я питаюсь растратой энергии. 1978

картонной тарелочке для пирожных с надписью: «Я питаюсь растратой энергии». Но были у него и тяжеловесные скульптуры, способные выявить грубую природу тела-вещи как материала, всегда готового к распаду, например объект из старого верстака с архаическим, похожим на портал египетского храма телефоном и повторяющим его формы пирамидальным холмом черной прессованной резины. В другой версии этой же пластической идеи под названием «Земляной телефон» (1968) древнему аппарату связи соответствовал могильный холмик из глины с соломой.

В «Картине. Версия 36» (не ищется) Бойс пародийно представляет опредмеченный план монохромной абстракции обыкновенным листом черной бумаги с круглой дырой, из которой «льется» потусторонний свет. Бойс рвет бумагу, оставляя отогнутой круглую «крышечку» отверстия в иной мир, иронизируя над обеими версиями парадоксальной материалистической эзотерики 1950- 1960-х годов — живописной абстракцией и минимализмом. Этот концептуальный конец Возвышенного как непредставимого совпадает с финалом модернистской эстетики, отрицающей изобразительную традицию ради поиска истины первоначала и приходящей к пониманию невозможности связать это первоначало с каким-то материалом. Темой 1970-х, и в частности темой Бойса, становится чистый энергетизм, регистрация ритма наступления и

отступов энтропии. Энергия прямого действия находит пожарный выход во вмешательстве в политическую жизнь, который в здании авангарда всегда держали открытым.

События 1968 года открыли заново такой источник энергии, как «революционное творчество масс». Бойс мифологизировал социум и видел в этой энергии первородную силу, способную противостоять разобщающей людей машинной цивилизации и позволяющую достичь целостности бытия. В 1969 году

рядом с галереей Конрада Фишера Бойс открывает «Бюро прямой демократии». В начале 1970-х он — основатель загадочной организации «Свободный университет» и популярный опальный профессор Академии художеств Дюссельдорфа, отменивший в 1971 году академические оценки успеваемости студентов, плату за обучение, признавший художником каждого, кто ни пожелает. Эта подрывная пропаганда не мешает ему (по слухам) раз в месяц встречаться за обедом с канцлером ФРГ Вилли Брандтом: они обедают втроем со знаменитым писателем Гюнтером Грассом. 10 октября 1972 года, в начале второго семестра, Бойс вместе с учениками, которых выгнали по разным причинам другие профессора, в частности второй профессор скульптуры, модернист и минималист по убеждениям, не разделявший деструктивных идей профессора Бойса, предпочитавшего в пластике органические неопределенные материалы, захватили ректорат Академии. Двести студентов и восемь профессоров, среди них Герхард Рихтер, на следующий день прошли маршем по улицам города в знак поддержки академической революции Бойса. Все это происходит в ошестившейся стране, перепуганной террором группы «Баадер-Майнхоф». На третий день Бойс, все еще контролировавший здание Академии, попытался начать диалог с властью, но получил письмо от министра науки Иоганнеса Рау, который отказывался от публичных дебатов, утверждая, что не даст превратить себя в художественный объект. Чувство юмора в этой накалившейся атмосфере отказало не только министру науки. Осторожность внезапно овладела и самим Бойсом. Вечером этого дня он покинул Академию, чтобы проконсультироваться со своими адвокатами, а на завтра, еще до его возвращения, в Академию пришли отряды полиции. В помещении секретариата студенты сидели и играли на гитарах, раздевшись донага и выкрасившись



Стул с жиром. 1964

красной краской.

Услышав шум у входа в Академию, они направились в вестибюль и стали живой провокацией для полицейских, которые ворвались в здание, превращенное граффитистами в бесконечный лозунг, и устроили там настоящий погром.

Бойс вернулся в Академию, когда все уже было кончено, и избежал насилия, в отличие от молодых людей, которые по его вине впервые столкнулись с реальными способами формовки в социальной пластике.



Йозеф Бойс. Койот. Я люблю Америку, и Америка любит меня. Галерея Рене Блока, Нью-Йорк. 20-25 мая 1974 г.

Неудачную попытку восстания Бойс предпочитает оставить в прошлом и реанимирует мистико-анархические акции середины 1960-х, связанные с флюккусом, перенося действия в США. В Нью-Йорке он проживает перформанс **«Койот. Я люблю Америку, и Америка любит меня»**, подключаясь на этот раз к энергии живого дикого зверя, который символизирует первобытные силы североамериканского континента, вытесненные и возвращенные на Манхэттен по воле художника-шамана. Бойс тщательно заботится о том, чтобы не ступить на цивилизованную американскую землю: из самолета его транспортируют на носилках прямо в галерею Рене Блока, превращенную в своеобразный загон, куда служба доставляет в течение нескольких дней припасы для него и для волка, в частности «Wall Street Journal» как средство волчьей гигиены. Бойс в этом отснятом на фото- и видеопленку перформансе также менее всего выглядит человеком: он закутан в гигантский кусок войлока и сменил, во всяком случае зрительно, свою телесную природу, как меняет определенность тела шаман. Островерхая войлочная накидка напоминает наряд пастуха и религиозного пастыря. Взаимодействие со зверем заключается в том, что шаман провоцирует животное, которое нападает и рвет войлок, постепенно обнажая, открывая под ним человека. Человек также за три дня привыкает повторять движения и ритм жизни зверя.

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. По истечении трёх дней Бойс обнял койота, который отнёсся к нему вполне снисходительно, и был доставлен в аэропорт. Он снова ехал в скорой помощи, ни разу не ступив на американскую землю. Как позже объяснял сам Бойс: «Я хотел изолировать себя, оградить себя, не увидеть ничего в Америке, кроме койота».

Это «искусственное» общение Бойс объясняет необходимостью воссоздания единства земли, человека и природы, общества, указывая на существующие и незалеченные разрывы исторической и природной ткани: изгнание и уничтожение индейцев белыми (койот — тотемное животное североамериканских племен), расхождение Запада и Востока (волки теоретически могли проникнуть из Азии в Северную Америку, когда материки еще не были разделены проливом). Искусство следует понимать как способ «лечить» или заговаривать социальные и исторические раны.

Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 488 с.

Превью: Йозеф Бойс. Сани. 1969. Walker Art Center, Minneapolis