

Процессуальное искусство

К процессуальному искусству относятся хеппенинги, перформансы, флэш-мобы. В основе процессуального искусства лежит процесс как таковой. Процесс вмещает в себя непосредственную потенцию к действию, а не свершённое действие.

В Америку искусство хеппенингов и перформансов было завезено в 1930-е годы эмигрантами из Европы. В частности, профессор Йозеф Альберс, который преподавал в Баухаузе, был приглашен учительствовать в колледж искусств города Черная Гора в штате Северная Каролина; в 1936 году Альберс выписал к себе из Баухауза Ксанти Щавинского, который в 1938-м уехал преподавать в Чикаго. Известны два перформанса этой школы: «Данс макабр» и «Спектродрама». Другим основателем традиции американского перформанса в 1930-е годы был Джон Кейдж, который переехал из Калифорнии в Нью-Йорк и там в 1937 году обнародовал манифест «Будущее музыки», где говорилось, что это будущее – шум, то есть эхо футуризма (шумовых концертов и манифеста «Искусство шумов» Луиджи Руссоло). Кейдж адаптировал футуристическую традицию к идеям левых интеллектуалов США и в 1943 году, представляя шумовой концерт в МоМА, пропагандировал творчество и идеи Мак-Люэна, Бакминстера Фуллера и особенно Дюшана («Хотите сочинять музыку – изучайте Дюшана», – говорил он). В 1948 году Кейджа и его соратника, танцовщика Мерса Каннингхэма, который оснастил хореографию обыденными движениями и жестами, пригласили в колледж Черной Горы, в летнюю школу, чтобы реконструировать на сцене «Хитрость медузы» Эрика Сати. Кейдж и Каннингхэм интересовались дзен-буддизмом, что, с одной стороны, было продолжением мистических увлечений Востоком начала XX века, но в Америке после 1945 года могло сойти и за диссидентство. После премьеры Кейдж выступил с лекцией «В защиту Сати», сопровождавшейся игрой на «препарированном» фортепьяно, между струнами которого были деревянные ложки, газеты и разнообразный мусор. В 1952 году Кейдж и Каннингхэм еще раз посетили летнюю школу и устроили там масштабную акцию. Публика сидела в зале в четырех треугольных зонах, проницаемых для актеров. На стенах висели зеркальные белые картины Раушенберга. Кейдж читал лекцию о дзен-буддизме с цитатами из Мейстера Экхарта, затем он представил композицию из фрагментов радиопередач²⁵¹. Кроме того, поскольку хеппенинги Кейджа были политическими акциями, он читал американский «Билль о правах», балансируя на стремянке. Раушенберг показывал абстрактные слайды (разводы на стеклах). Каннингхэм танцевал в проходах. Играли на экзотических музыкальных инструментах. По залу бегали собаки. На потолок проецировалась нарезка из случайных кинокадров. Это событие сплотило вокруг Кейджа общество поклонников, и в 1956 году, когда он получил в Нью-Йорке экспериментальный класс в Новой школе социальных исследований, в ученики к нему записались известные художники поколения шестидесятников – Алан Кэпроу, Джим Дайн и Джордж Сигал, а в 1958 году – один из основателей движения «флюксус» Джордж Мачюнас.

Хеппенинг

Хеппенинг — форма современного искусства, представляющая собой действия, события или ситуации, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью.

Хеппенинг обычно включает в себя импровизацию и не имеет, в отличие от перформанса, чёткого сценария. Одна из задач хеппенинга — преодоление границ между художником и зрителем. Основоположником хеппенинга как представления с элементами случайности является Джон Кейдж, который осуществил первый хеппенинг в 1952 году. В соответствии с его представлениями о значении случая в художественном творчестве, хеппенинги иногда называют «спонтанными бессюжетными театральными событиями». Термин в 1958 году был предложен Алланом Капроу, учеником Кейджа. Капроу отказывался от традиционных принципов художественного мастерства и постоянства в искусстве. В США к числу художников, развивавших искусство хеппенинга в период его становления, помимо Кейджа и Капроу относятся Джим Дайн, Клас Ольденбург, Роберт Раушенберг, Рой Лихтенштейн. Идея хеппенинга связана с принципом зрительского участия, часто подразумевает постановочные демонстрации в целях социально-политической пропаганды, как многие из работ Йозефа Бойса, или с целью шокировать общественную мораль.

По стилю хеппенинги 1950-х были искусством битников, связанным с музыкальной импровизацией, тяжелым, брутальным и претенциозным. Наибольшую известность получил хеппенинг Кэпроу в галерее «Reuben», с которой сотрудничал и Ольденбург, под названием «18 хеппенингов в шести частях» (1959). Он заключался в том, что зрители, приглашенные заранее (причем к приглашению прилагался набор странных предметов), проследовали в пространство лофта, которое было разделено полиэтиленом на три комнаты, на полиэтилене имелись следы краски, нанесенной в абстрактно-экспрессионистической манере. По звуковому сигналу в зал вошли актеры, которые совершали разные действия и читали текст о сущности времени. Зрители, отделенные от очагов действия полиэтиленом, могли уловить лишь фрагменты этого действия о времени как симультанном движении к смерти и к жизни. Спектакль Кэпроу был тщательно срежессирован и имел все основания называться перформансом, так как почти не был связан с импровизациями. Кэпроу называл это «живым искусством» и утверждал, что занимается «пространственной репрезентацией многосмыслового подхода к живописи, или живописью действия на объектах». Очевидно, что искусство жизни наследовало «живописи действия» Джексона Поллока. Ольденбург прямо называет Поллока своим предшественником: «Я чувствую, что делаю с живым материалом, людьми, объектами, ситуациями нечто подобное тому, что они (де Кунинг и Поллок) делали с живописью. Я всего лишь заменил материал».

Перформанс

Перформанс — форма современного искусства, в которой произведения составляют действия художника или группы в определённом месте и в определённое время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношения художника и зрителя. В этом заключается отличие перформанса от таких форм изобразительного искусства, как картина или скульптура, где произведение определяется выставленным объектом. Иногда перформансом называют такие традиционные формы художественной деятельности, как театр, танец, музыка, цирковые выступления и т. п., однако в современном искусстве термин «перформанс» относится обычно к формам авангардного или концептуального искусства, наследующим традицию изобразительного искусства.

Истоки перформанса восходят к практикам уличных выступлений футуристов, клоунады дадаистов, театру Баухауза. Впервые слово «перформанс» было применено к своему произведению-действию композитором Дж. Кейджем в 1952 году. Как направление искусства перформанс возник в 1960-е годы в творчестве таких художников, как Ив Кляйн, Вито Аккончи, Герман Нич, Крис Бурден, Йоко Оно, Йозеф Бойс и др.

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 флюксу- са 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. Позднее Бойс выбирает более приемлемый для всех немцев и нейтральный символ — зайца. В перформансе 1965 года он объясняет мертвому животному незримые картины. 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 чуда, скрыв свое лицо под золотой маской. Маска наложена на слой меда, лечебное и связующее вещество. 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, мерял 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.

В 1959 году состоялась первая персональная выставка объектов Ольденбурга в нью-йоркской галерее Джадсона. Это было модное альтернативное место, где устраивались перформансы и хеппенинги; галерея находилась в цоколе Мемориальной церкви Джадсона, что вполне отвечало практике американских церквей, которые превращали богослужение в род перформанса и использовали современное искусство, чтобы сделать религию более увлекательной. Зимой 1960–1961 годов галерея Джадсона представила следующую выставку Ольденбурга, которая привлекла к нему всеобщее внимание. Зрелище называлось «Улица» и было ответом на предыдущую выставку в галерее Джадсона под названием «Дом»: фрагмент городской помойки, который собрал художник направления джанк Джим Дайн. Исписанные и разрисованные куски картона в форме слов, букв, вещей, фигур висели на стенах, свешивались с потолка, были разбросаны по полу. В выставочном пространстве «Улицы» совершился перформанс «Моментальная уличная съемка»: Ольденбург, обмотанный бинтами и пластиковыми пакетами, совершал короткие и непредсказуемые жесты. Улица была метафорой сюрреалистического потока жизни с внезапными вспышками пограничных ситуаций и смертей.

Нам Джун Пайк в одном из первых перформансов изображал «Дзен для головы» (1962), то есть «рисовал» собственной головой по длинному листу-свитку бумаги. Шигеко

Кубота написала в одном из своих манифестов измененное в феминистическом ключе кредо Декарта: «Я кровотоку, следовательно, я есть». Она создала так называемую «Живопись вагиной» (1964), передвигаясь на корточках по листу бумаги и оставляя «кровавый» след. Другой пример иронико-героического феминистского истолкования традиции боди-арта Поллока – Кляйна – перформанс Кароли Шнееман «Внутренний свиток» (1975). Шнееман brutally трактует прекрасный библейский символ: в Книге Иезекииля сказано, что Сын Человеческий наполняет внутренность Свою свитком закона, ставшим в устах Его сладким, как мед. Обнаженная художница на глазах у зрителей извлекала «свиток закона» – длинную скрученную ленту бумаги – из промежности, «читая надпись» вслух.

Одиннадцатого октября 1963 года в Дюссельдорфе вместе с художниками Герхардом Рихтером и Конрадом Люегом (последний под именем Конрада Фишера вскоре стал вести галерею, где выставлялся Бойс) Зигмар Польке устроил перформанс «Жизнь с Попом — демонстрация за капиталистический реализм». Перформанс происходил в мебельном салоне: художники, одетые, как сотрудники офиса, в темные костюмы с галстуками и белые рубашки, сидели в импровизированной буржуазной гостиной, обставленной модной полированной мебелью, причем все предметы, включая кресло и тахту с сидящими авторами, были размещены на пьедесталах, как произведения скульптуры. Тупо сидя на белых возвышениях, Рихтер, Люег и Польке демонстрировали нависшую скуку, примитивность предметно-эмоционального соблазна стандартного буржуазного стиля жизни. Польке разоблачает не совсем понятную левому Западу близость тоталитарной уравнилительной идеологии коммунизма (социалистического реализма) и рыночного капитализма, указывая на то, что обе системы построены на шаблонах.

Клас Ольденбург в 1963 году отправляется в поездку по стране с перформансами и передвижными выставками. Он останавливается в Вашингтоне, Далласе, Лос-Анджелесе. Гигантские вещи выносятся в окружающее пространство: огромная голубая рубашка с коричневым галстуком экспонируется в магазинчиках на автозаправках. Перформансы Ольденбурга сохраняют свою пограничную, экзистенциалистскую тематику. Например, он показывает акцию «Автотела»: на сцене, освещенной светом автомобильных фар, участники действия имитируют жесты регулировщиков или инвалидов на колясках, задником служит кинопроекция движения погребального кортежа Джона Кеннеди, из конца в начало, задом наперед.

В Калифорнии Ольденбург работает над мультиобъектом «Дом», наиболее известная часть которого – сделанная из холодной резины «Спальня» – представляет собой внезапный и окончательный разрыв с традицией Поллока и девальвацию пафосной темы плотского, антропоморфного, рукотворного искусства. Теперь Ольденбурга интересует искусство чистых идей. В 1976 году, оценивая этот поворот в своем творчестве, он говорил, что оказался перед выбором: или быть поглощенным банальностью, или уйти в интеллектуальную сферу.

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

1. Е. Ю. Андреева. «Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века»
2. Е. Ю. АНДРЕЕВА. ПОСТМОДЕРНИЗМ. ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА