

## КОЛЛАЖ И ПЕРФОРМАНС КАК СТРАТЕГИИ РАЗМЫВАНИЯ ГРАНИЦ МЕЖДУ ТРАДИЦИОННЫМИ ПРАКТИКАМИ ИСКУССТВА

**В статье раскрывается взаимопроникновение и совместное существование разных видов искусства во второй половине XX столетия. Определяются принципы коллажности, формулирующие сущность новых форм искусства. В современной версии постмодернизма коллаж интерпретируется не как спекулятивное соединение в различных по своему статусу и значению элементов, а как символ современной эпохи.**

**Ключевые слова:** абстрактное искусство, перформанс, дизайн-концепция, коллаж, постмодернизм.

Начиная со второй половины XX века, происходят кардинальные изменения в культурной среде, которые вызывают кризис перцепции искусства, возникает необходимость переопределения границ искусства, его выставочных практик. Восприятие произведений меняется, происходит переориентация с материального качества работ на процесс их создания и контекст.

Вопрос определения искусства стал особенно актуален в условиях изменения границ между традиционными практиками искусства. В произведении Гарольда Розенберга «Переопределение искусства» (The de-definition of Art, 1972), автор обозначает тенденцию второй половины XX века воспринимать в качестве искусства любую область жизнедеятельности человека, преобразованную художником или воспринятую таковой. Природа искусства перестает быть точно зафиксированной сферой. Этот аспект поднимается в исследованиях арт-критиков, затрагивавших данную проблему и выдвигавших свои предположения относительно того, что можно считать искусством и в связи с чем возникает этот вопрос: «Transfiguration of the Commonplace: a philosophy of art» (1981 г.) Артура Данто, «Art and its Significance» (1984 г.) Стивена Дэвид Росса, «Когда бывает искусство?» Нельсона Гудмена (1985 г.), «Art and the Aesthetic» (1974 г.) Джорджа Дики, «Модернистская живопись» (1960 г.) Клемента Гринберга, «The Boundaries of Art» (1992 г.) Дэвида Новица, «Институты искусства» Петера Бюргера (1992 г.). Авангардистские течения интересно раскрываются через концепции движений и манифесты: «Альманах Дада» (1920 г.), сам по себе являющийся в каком-то смысле произведением искусства, т. к. своей хаотичностью и пестротой иллюстрирует основополагающие моменты дадаизма, предвосхищающие стирание всевозможных

рамков художественных практик; «Формуляр нового урбанизма» (1953 г.) Ивана Щеглова, ставший основным текстом ситуационизма, который, благодаря психогеографии, проложил основу урбанистического освоения творческими методами; манифест футуристов (1909 г.), написанный Филиппо Томазо Маринетти, который провозглашал поэзию будущего, предугадывающую последующее тесное взаимодействие технологического прогресса с искусством.

Коллаж (фр. collage – приклеивание, наклейка) – распространенная в искусстве XX в. техника создания картины, графического произведения, состоящая в применении различных наклеек из плоских (фрагменты газет, обоев, цветной бумаги, отделочных материалов, тканей) или объемных (куски проволоки, дерева, веревки, металла) материалов.

Техника коллажа, являющаяся находкой дадаистов, была важным этапом процесса размывания границ искусства в XX веке. Своим принципом совмещения графики и живописи коллаж изменял границы между жанрами и между искусством и жизнью. Дадаисты считали, что в век фотографии бесполезно изображать реальность, так как в результате это будет просто изображение. Художники активно использовали вырезки из газет и журналов, совмещали разные жанры, применяли различные техники и реди-мейд. Французский поэт и прозаик Луи Арагон, который был близок с дадаистами, говорил: «Коллаж – это искусство, которое бросает вызов живописи» [1]. С технической стороны коллаж являлся, возможно, переходным видом от живописи к инсталляциям и реди-мейду, так как именно в коллаже впервые возникла идея использовать реальные объекты из среды.

В этом смысле аналогию можно продолжить с «искусством действия» второй полови-

ны века, так как перформанс, при всей схожести с театром, не подразумевает разыгрывание ролей участниками. Захватывание реальности и повседневности в искусство преобразует границы художественного высказывания, превращая в искусство саму жизнь.

Коллаж был важной техникой и для кубистов, однако дадаисты и кубисты вносили разный смысл в свои коллажи. Дадаисты критиковали кубистов за чрезмерную эстетизацию в технике коллажа, за стремление к некоей художественной гармонии. Жорж Брак и Пабло Пикассо, одними из первых применявшие эту технику, в 1911–1912 годах были кубистами и рассматривали коллаж как средство, способное придать дополнительную выразительность произведению, обогатить его смыслом и расширить пластические возможности. Для дада коллаж был символом хаоса и беспорядочного смешения. Переплетение не связанного по смыслу материала характеризовало абсурдность жизни и искусства.

Ярко выраженное возрождение коллажа произошло в 1950-х годах с появлением поп-арта, а именно с произведения Ричарда Гамильтона «Что делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?» (1956 год). Сами материалы (журнальные вырезки, фотографии) являются носителями смысла произведения – автор иронизирует по поводу культуры массового потребления. Коллаж неотрывно следует за всплесками переосмысления ценностей в искусстве – изменчивость мировоззрений лучше всего отражается в смешении предыдущих идеологий, техник и художественных установок.

Основным достижением дадаистов можно назвать полное смешение жанров в своем творчестве. Так многие в своих работах опирались в большей мере на слово (или звуки и поэзию в частности), нежели визуальную составляющую. Именно неисчерпаемое разнообразие техник, приемов и тактик, изобретенных дадаистами, явилось багажом многих последующих постмодернистских течений. Чертежи, комбинации случайных предметов, наклейки на холст, коллажи, уличный рисунок (сатирическая графика Ж. Гросса) и монтаж (политические плакаты Дж. Хартфилда) – лишь немногие практики, иллюстрирующие разнообразие дадаизма. Основной формат работы цюрихских дадаистов были литературные и музыкальные выступления на сцене. Важное отличие дада заключается в том, что их творчество в очень большой степени ос-

новано на литературе. В этом смысле они открыли пути для развития искусства перформанса, инсталляций и концептуального искусства. Кроме того, многое было достигнуто в поэзии, Гуго Балл писал: «Я придумал новый вид стихов – «стихи без слов», или звуковые стихи, в которых вибрация гласных оценивается и распределяется лишь по силе приступа. Сегодня вечером я читал первые такие стихи. Для выступления я придумал специальный костюм. Такая «поэзия» с переодеваниями уже в гораздо большей степени напоминает перформанс – ноги, вставленные в высокие, доходящие до бедер, блестящие голубые трубы из картона, походили на колонны, а сам я в нижней части напоминалobelisk; огромный, вырезанный из плотной бумаги золотой воротник, обклеенный ярко красной бумагой с обратной стороны, был сложен на шее таким образом, что я, поднимая и опуская локти, мог размахивать им, как крыльями; на голове высокий цилиндрический шаманский колпак в белую и голубую полоску» [1]. Также поэзия и литература в работах дадаистов получали визуализацию в виде представления или оформления плаката или бюллетеня.

Резкая реакция против натурализма, характерная для искусства и искусствознания начала XX века, отвергла в самой основе принцип реалистичности искусства. В противовес притязаниям на возможную передачу в художественном изображении всей полноты реальной действительности, она утвердила значение отвлеченных форм, при помощи которых художник преодолевает и преобразовывает данный ему извне материал. По мнению В. Воррингера, представленному им в книге «Abstraction und Einfühlung», всякий стиль и всякое большое искусство лишь постольку являются стилем и искусством, поскольку они обладают развитой системой абстрактных форм.

Так, абстрактное в искусстве развивается параллельно с реалистическим направлением, создавая свою эмоциональную, конструктивную или декоративную систему, наделенную определенным духовным смыслом. В декоративном искусстве это отразилось, прежде всего, в сфере геометризованных орнаментальных структур, которые, как и архитектура, являлись первым и необходимым моментом роста каждой большой культуры (Шпенглер). Впоследствии оно распространилось на множество других направлений, но оформилось окончательно как отдельный вид специфической художественной дея-

тельности в изобразительном искусстве начала XX столетия, когда абстракционизм выступил в качестве самостоятельного художественного направления, а его представители заявили, что они не отражают существующую, а творят новую реальность, призванную формировать обновленное человеческое сознание.

Такое новое сознание создавали дадаисты и сюрреалисты, включая в свои коллажи многие предметы и их элементы, найденные на свалках, обозначив их как *objet trouve* (найденный предмет). При этом сюрреалисты были последователями дадаистов. Их привлекало отсутствие связи между отдельными элементами коллажа, что составляло прекрасную параллель миру сна, свободных ассоциаций и других проявлений подсознательного, которые они стремились раскрыть. В отличие от кубистов сюрреалисты подчиняли форму и цвет образному содержанию произведения. Например, Макс Эрнст вырезал гравюры из старых научных каталогов и соединял их так, чтобы получалось нечто, напоминающее кошмарный сон, сновидение. Более чем какое-либо другое направление в живописи сюрреализм расширил сферу применения и технические возможности коллажа: художники активно использовали случайные эффекты, например, изобрели «деколлаж», отрывая куски от уже готового коллажа; совмещали коллаж с «фроттажем» – рисунком, полученным путем протирания углем листа бумаги, положенного на какую-нибудь грубую фактурную поверхность, например необструганное дерево, проливали краски на холст и т. п.

Первым художником, работавшим исключительно в технике коллажа, был Курт Швиттерс (1887–1948), продолжавший традиции сюрреалистов и дадаистов. Он расширил сферу используемых для коллажей материалов и предметов. Его небольшие, но очень изысканные по композиции произведения, называвшиеся выдуманным словом «*merz*», состояли из кусочков бумаги, автобусных билетов, этикеток, купонов и т. п., которые в качестве составной части используют до сих пор представители многих направлений визуальных искусств и современных арт-практик.

Техника коллажа может использоваться в композиции произведения для усиления значимости двух аспектов:

1) чисто формального, когда художественный образ создается размещением или наслоением друг на друга определенных материалов, различной формы, цвета и т. д.;

2) иллюстративного (например, так называемый фотомонтаж), когда изобразительный материал на определенную тему вырезается из книг и журналов и благодаря перемещению из обычного контекста в непривычное окружение получает новую интерпретацию.

Близкими для себя дадаисты считали футуристов, импонирующих им своим видением будущего, желанием стереть все старое и отправиться в новый дивный мир. Футуризм сыграл непереоценимую роль по части синтеза новых художественных форм. Именно они первыми в XX веке стремились к использованию новых технологий в процессе создания искусства [2] и переосмыслению технологий не в качестве средства для создания работ, а в качестве непосредственного материала, имеющего смысл сам по себе.

Итальянские футуристы часто включали в сюжет своих произведений противоречивый мир современной им техники: шум, скрежет колес поезда и лозунги протеста передавались с помощью включенных в композицию столкновений слов и фрагментов предложений.

Провозвестники перформанса, футуристы разработали практически математическую формулу: «живопись + скульптура + пластический динамизм + свободное слово + созданный шум + архитектура = синтетический театр» [3]. С идейной точки зрения соответствие перформансу также выражалось в «плотности, одновременности и вовлечении публики» [4]. Таким образом, футуризм в равной степени повлиял и на современный театр, и на альтернативное ему искусство перформанса.

Перформанс (англ. *performance* – выступление, исполнение, игра, представление) – форма современного искусства, одна из разновидностей акционизма, возникшая в авангардистских движениях 1960-х гг. Акции перформанса заранее планируются и протекают по некоторой программе. В этом состоит их отличие от более спонтанного, менее организованного хэппенинга, в котором художник является лишь инициатором действия, вовлекающего публику. Перформанс можно назвать театром визуальных искусств, поскольку в него включаются элементы пантомимы, танца, музыки, поэзии, видео, кино.

Американский искусствовед Розели Голдберг подчеркивала размытость границ перформанса: «История перформанса в двадцатом столетии – открыта для интерпретаций, незавершенное пространство с бесконечным числом пе-

ременных, которое создано художниками, нетерпимыми к ограничениям более устоявшихся форм искусства, с целью донести свое искусство напрямую к публике. Поскольку для перформанса фундаментальным признаком является синтез искусств, художники привлекают множество дисциплин и медиа, включая в свои материалы литературу, поэзию, театр, музыку, танец, архитектуру и живопись, а также видео, фото, слайды или нарратив. Перформанс не поддается точному или простому определению. В широком значении, это любая форма «live art» перед публикой, тесно связанная с визуально-пластическим искусством своего времени. Он используется художниками как средство конфронтации с модным художественным истеблишментом либо как путь оживления формальных и концептуальных идей, на которых основано производство искусства. Такое радикальное сопротивление конвенциям искусства сделало перформанс катализатором в истории искусства двадцатого столетия; когда определенные школы, такие как кубизм, минимализм или концептуальное искусство, зашли в тупик, художники обратились к перформансу как средству отказаться от устаревших категорий и обозначить новые направления в искусстве. Большинство из того, что написано о ранних художественных движениях (конструктивизм, дада, сюрреализм, например), продолжает концентрироваться на произведенных художественных объектах, но эти движения часто находили свои источники и пытались решить свои проблемы в перформансе» [5]. Такое определение перформанса отчетливо демонстрирует невозможность точного разграничения различных художественных практик. Подобный подход можно отметить и по отношению к большинству авангардистских течений XX века. Зачастую невозможно дать характеристику виду искусства, отталкиваясь лишь от используемых техник, на первый план начинают выходить концепции и философия. Например, в случае дадаизма значение манифестов серьезно превалирует над самими работами – в историю искусства входят не произведения, а идеи. Взаимопроникновение и совместное существование разных видов искусства нуждается в совершенно ином, особом методе исследования, сочетающем различные принципы искусствознания, но в то же время по-другому формулирующим сущность новых форм искусства.

Эстетика постмодернизма складывалась при прямом влиянии на нее крупнейших фило-

софов второй половины XX века, таких как Ж. Бодийяр, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ж. Деррида, Ф. Джеймиссон, Ж.Ф. Лиотар, Ю. Кристева.

Как понятие термин «постмодернизм» утвердился в 1980 г. в работах Лиотара и выступает как характеристика определенного менталитета, специфического способа мировосприятия. В нем пересматривается не только познавательная возможность человека, но и его роль и место в окружающем мире. Наиболее общими признаками постмодерна являются: принципиальный отказ от возможности целостного описания реальности; критика классических стандартов философствования (классической рациональности); констатация исчерпанности познавательного дискурса, питавшего эстетику с эпохи Возрождения. Это существенно изменило облик самого искусства. В нем были растворены связи «знак – значение», конституировавшие произведение искусства в его классическом понимании. В новой ситуации преимущество получила ориентация на объектный тип искусства («галактика означающих», по Р. Барту).

Начиная свое развитие с конца Второй мировой войны, постмодернизм постепенно утверждался в самых различных сферах искусства – живописи, архитектуре, литературе, музыке и т. д. и теоретически оформился как специфическое явление и общеэстетический феномен в философии, эстетике и литературной критике Западной Европы с начала 80-х годов. Постмодернизм опирается на теорию и практику постструктурализма и деконструктивизма и характеризуется прежде всего как попытка выявить на уровне организации художественного текста определенный мировоззренческий комплекс специфическим образом эмоционально окрашенных представлений. Основные понятия, которыми оперируют сторонники этого направления – «мир как хаос» и постмодернистская чувствительность, «мир как текст» и «сознание как текст», интертекстуальность, «кризис авторитетов» и эпистемологическая неуверенность, авторская маска, двойной код и «пародийный модус существования», пастиш, противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования (принцип нонселекции), «коммуникативная затрудненность», метарассказ.

Лишившись познавательной функции искусство перестало стремиться к новизне и оригинальности. Были внесены существенные коррективы в понимание творческого процесса в искусстве. Ранее художественное творчество

рассматривалось как реализация идей и замыслов художника в материале произведения искусства. Оно вписывалось в рамки творческой (проективной) деятельности, общей для художника, инженера и ученого. Теперь художник перестал быть художником в этом традиционном смысле, отказавшись работать по правилам и законам проективной деятельности.

Изменилось символическое наполнение искусства. Постмодернизм отменил важнейшие принципы предшествовавшего искусства: условность, стиль и форму, уникальность художественного произведения и стал активно утверждать противоположные принципы так называемой сниженной эстетики: банальность, обыденность, утилитарность и даже вульгарность. Таким образом, в постмодернизме практически растворилась грань, в прошлом всегда разделявшая условное искусство и безусловную реальность. Поэтому вместо «искусства» сами художники, приверженцы постмодернизма, охотнее называют свою деятельность «духов-

ной практикой», «культурной акцией» и т. п. Постмодернизм значительно изменил облик архитектуры, кинематографии, хореографии, художественной литературы и поэзии и создал новые виды искусства, ранее не существовавшие: поп-арт, боди-арт, лэнд-арт, инсталляция, перформанс и хэппенинг.

В поздней постмодернистской рефлексии презумпция коллажности проявляется практически во всех формах культуры: коллажность «свободного языкового стиля» [6, 7, 8], стилевой эклектизм архитектурных практик, принцип комбинаторики в моде, кино, рекламе. Коллаж сегодня – это эстетика фрагмента реальности, включенного в контекст живописи и наделенного в ней новым изобразительным или символическим смыслом.

В современной версии постмодернизма коллаж интерпретируется не как спекулятивное соединение в различных по своему статусу и значению элементов, а как символ современной эпохи.

10.03.2012

**Список литературы:**

1. Альманах Дада. – М., 2000. – 208 с.
2. Диксон, С. Цифровой перформанс: история новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции // The MIT Press. – 2007.
3. Marinetti The Futurist Cinema. – P. 15.
4. Kirby Futurist Performance. – P. 49.
5. Goldberg, R. Performance art. The Dictionary of Art / Ed. by Jane Turner. – London: Macmillan Publishers Limited, 1996. – Vol. 24. – P. 403–409.
6. Aragon, L. Les collages. – Paris, 1965.
7. Wescher, H. Collage. – NY., 1968; Collages. Ed. Group Mu. Revue d'esthetique. 3-4. – Paris, 1978.
8. Poggi, Ch. In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage. – New Haven, 1992.

## Сведения об авторе:

**Решетова М.В.**, доцент кафедры средового дизайна Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, e-mail: mio-margo@mail.ru

**UDC 009+67/68(063)****Reshetova M.V.**

Moscow state art and Industry university Stroganov, e-mail: mio-margo@mail.ru

**COLLAGE AND PERFORMANCE AS STRATEGY OF WASHING OUT OF BORDERS BETWEEN TRADITIONAL PRACTICIANS OF ART**

In article interosculation and coexistence of different art forms into second half XX centuries reveals. Principles of collage, formulating essence of new forms of art are defined. In the modern version of a postmodernism the collage is interpreted not as speculative connection in various under the status and value of elements, and as a symbol of a modern epoch.

Key words: abstract art, performance, the design concept, a collage, a postmodernism.

## Bibliography:

1. The almanac Date. – M., 2000. – 208 p.
2. Dickson, C. Digital performance: history of new media at theatre, dance, performance and installation // The MIT Press. – 2007.
3. Marinetti The Futurist Cinema. – P. 15.
4. Kirby Futurist Performance. – P. 49.
5. Goldberg, R. Performance art. The Dictionary of Art / Ed. by Jane Turner. – London: Macmillan Publishers Limited, 1996. – Vol. 24. – P. 403–409.
6. Aragon, L. Les collages. – Paris, 1965.
7. Wescher, H. Collage. – NY., 1968; Collages. Ed. Group Mu. Revue d'esthetique. 3-4. – Paris, 1978.
8. Poggi, Ch. In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage. – New Haven, 1992.