Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Урусова Анжелика Юрьевна

**ЖАН ТЭНГЛИ. ОТ КИНЕТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ К “МЕТАМЕХАНИКЕ”**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки 035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки “История искусств”

Научный руководитель: Чернышева Мария Александровна,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры междисциплинарных исследований

и практик в области искусств

Санкт-Петербург

2017

**Оглавление**

**I. Введение ………………………………………………….……………….....…........3**

**II. Ж. Тэнгли - поствоенный художник ………………..……………………….......7**

**1. Ж. Тэнгли: краткая биография и историко-культурный контекст…......... 7**

**2. Тэнгли и его воззрения в контексте послевоенной художественной жизни…………………………………….………………………….........................13**

**III. “Fur Static!” ……………………………………….………………………….......21**

**IV. “Бесполезные машины” …………………………………………………….......39**

**1. Ранние работы 1954-1959 гг. Мета-механики ………………......................43**

**2. Мета-матики: рисующие машины. 1959-1960 гг.…………….……..............48**

**3. Деструктивные работы …………………………………………......................53**

**4. Ассамбляжи и поздние работы ………………………..………….…..............58**

**V. Заключение: что такое “метамеханика”? …………………………………......61**

**VI.Библиография………..………………………………………………….……......65**

**Приложения.................…………..……………………………………………….…..68**

**Список иллюстраций............…………..……………………………………….…...72**

1. **Введение**

Жан Тэнгли - швейцарский скульптор, наравне с американцем Александром Колдером являющийся одним из ярчайших представителей европейского кинетического движения. Он был довольно плодовитым художником и оставил после себя огромную коллекцию произведений, а также скульптур и инсталляций, созданных совместно со своей женой Ники де Сен-Фалль, которые составили постоянную коллекцию одноименного музея в Базеле, Музея Современного Искусства в Нью-Йорке (МОМА) и Стедейлик музея в Амстердаме. Периодом его творчества можно смело окрестить почти четыре десятилетия с его первых работ начала 1950-х гг. до времени его смерти в 1991 г. Тем не менее в критических и теоретических текстах, в основном, присутствуют упоминания и анализ только его ранних работ 50-70 гг., тогда как поздние рассматриваются лишь в рамках каталогов его персональных выставок. Его активное присутствие на художественной сцене в течение столь долгого времени позволяет осмыслять его творчество с разных позиций и помещать его в различные контексты. Так, самая очевидная логика подсказывает рассматривать Тэнгли как Художника с большой буквы, индивидуалиста, только привязывая художественный, культурный и исторический контексты к тем или иным его достижениям в общем массиве его деятельности под названием “творчество Тэнгли”. Такая позиция характеризуется тем, что его и так формально цельное, выдержанное в одной эстетике от начала до конца творчество начинает восприниматься отдельным, автономным и даже обособленным явлением в истории искусства. В частности такую позицию занимают музеи, стремящиеся показать работы Тэнгли в одном целостном нарративе, позволяющем досконально изучить основные приемы, темы и поддаться общему иногда игривому, иногда абсурдному настроению его работ. Однако, на мой взгляд, здесь присутствует риск стать частью избыточной машинной мифологии, созданной художником, вместо того, чтобы поместить его в художественный, а часто социально-политический дискурс, с которым он все-таки пытался выстраивать связи. В пример можно привести несколько последних полномасштабных выставок художника, а именно - в московском ЦДХ 1990 г., постоянную экспозицию в Музее Тэнгли в Базеле и наиболее актуальную в Стеделийк Музее, открытую до марта 2017 г. Все они представляют собой грандиозные проекты, охватывающие произведения художника практически всего периода творчества, однако такой тип выставки обладает сравнительно малым критическим потенциалом и по отношению к себе, и по отношению к объекту.

Вторая позиция, наоборот обобщающая, представляет собой изучение обширной темы кинетического искусства, выявление в нем тех или иных общих для всех его представителей характеристик и принципов, выстраивания генеалогии от более ранних направлений. Тогда художник становится лишь инструментом, выборочно служащим для составления представления о кинетическом искусстве. Однако тема кинетической скульптуры часто рассматривается как нечто однородное, состоящее из имен, проявлений, но не имеющее какой-либо классификации, которая, конечно, тоже требует обобщений, но на более частном уровне, не формальном. Другими словами, этому подходу часто свойственно рассмотрение тех или иных примеров в связи с конкретными тезисами, которые не затрагивают аспекты не-кинетического содержания. Следствием этого также может стать игнорирование современных художнику параллельных культурных явлений. К этой группе принадлежат не только теоретики скульптуры, например, Р. Краусс с книгой “Пассажи о современной скульптуре”, Г. Бретт (“Кинетическое искусство: язык движения”) и Д. Бернем (“По ту сторону современной скульптуры”) и др., труды которых, несомненно, были использованы в данной работе. Но также сюда можно причислить и многих первых американских критиков Тэнгли, которые восприняли его как наследника дадаистических традиций, окрестив термином “нео-дада”[[1]](#footnote-1), имеющим для них практически отрицательный оттенок значения, и специально придуманным ими незадолго до этого для описания поствоенных “реди-мейд”-практик; и некоторых европейских критиков, которые были более позитивно настроены, воспринимая Тэнгли как часть набиравшего популярность во второй половине 50-х гг. кинетического движения, исследовавшего перцептивные и эстетические возможности четвертого измерения и механизма.

Третий взгляд на Тэнгли был возможен в рамках изучения европейского художественного движения “Новые Реалисты”, основание которого составляют оппозиция обществу потребления, институциональная критика и рефлексия на тему абстрактного экспрессионизма. Эта точка зрения прежде всего выявляет социально-политический посыл, переданный через те или иные средства выразительности или невыразительности. Однако при сфокусированности внимания на концептуально-формальной стороне становятся практически неважными проблемы кинетической скульптуры или индивидуальные художественные задачи, поставленные перед собой художником. Таким критиком кажется, помимо теоретиков самого Нового Реализма (Ги Дебор, Пьер Рестани и др.), в первую очередь, Бенджамин Бухло, который в своем сборнике статей “Неоавангард и культурная индустрия” рассматривает[[2]](#footnote-2) Тэнгли и некоторых представителей этого движения через проблему поствоенного американского и западноевропейского капиталистического общества и искусства, вынужденного искать независимые пути развития в его условиях.

Наиболее близка к поздней критике Тэнгли, в отличие от ранней, оперирующей концептами “нео-дадаизма” и “кинетизма”, последняя позиция, воспринимающая художника в большей степени в социально-политическом контексте. В ней наблюдается тенденция говорить не о достижениях Тэнгли в кинетизме, а об его тонкой социальной критике, имеющей связи с философскими идеями Бакунина, Ницше, Бергсона.

Три описанных способа постановки проблемы, на мой взгляд, так или иначе исключают друг друга. Поэтому *актуальность* данного исследования будет заключаться в попытке посмотреть на фигуру Тэнгли как на феномен своего времени и места, некое собирательное от самых заметных социально-художественных движений, поместив ее в историко-культурный контекст . Другими словами, встав на каждую сторону, сместить акцент с Тэнгли и поставить его в качестве равного элемента в череду других феноменов, чтобы осознать отношение между ним и его временем в целом. Для этого, помимо необходимого описания и интерпретации историко-культурного контекста (в главе II), я предлагаю кратко пересмотреть историю кинетизма с точки зрения общих проблем “движения” и “машины”, а также условное деление кинетической скульптуры на “технологическую” и “декоративную” ветви, описанное в главе III. В главе IV предлагается интерпретация четырех типов работ Тэнгли в хронологическом порядке с целью связать его конкретные художественные приемы с уже разобранными теорией и контекстом. Выборка произведений ограничена, но достаточно показательна для доказательства моих главных тезисов. *Цель* работы состоит в том, чтобы выявить намечающуюся двойственность, противоречивость Тэнгли, полностью принадлежащего проблемам и идейным течениям 1950-1960-х гг., но тем не менее упорно прорабатывающего собственный концепт, формально заключающийся в единой стилевой оси. Его творчество представляется мне единым проектом, сущность которого можно определить только если выявить, а затем исключить изменяемые факторы, влияющие сюжетно и тематически, иногда формально на произведения Тэнгли. Именно поэтому мной заранее исключены работы, сделанные в соавторстве с другими художниками, а также серия “философов”, требующая досконального анализа не только самих машин, но и тех, кому она посвящена. Константа, неизменный концепт, свойственный каждому произведению и безошибочно определяющий их авторство, назван “метамеханикой” - именем, которое дал машинам Жана Тэнгли его друг и куратор Понтюс Хюльтен. Таким образом, *задачей* исследования будет выстроить намеченную в названии линию от определения работ Тэнгли как кинетических скульптур до “метамеханики” - понятия, которое также предстоит сформулировать. Однако однородность творчества художника и присущая ему неустанная проработка одной и той же идеи, даже некоторое излишество повторения воспринимается мной позитивно, а не как признак однотипности и ограниченности. Наоборот, он, уподобляясь собственным машинам, раз за разом доказывал, что вариативность и неповторяемость в повторении возможна.

**II. Тэнгли - поствоенный художник**

**1. Ж. Тэнгли: краткая биография и историко-культурный контекст**

Жан Тэнгли родился в небольшом швейцарском городе Фрибур(г) 22 мая 1925 г., а через три года с родителями переехал в Базель. Там он посещает школу, часто прогуливая уроки, чтобы посвятить время чтению. Согласно его интервью, биографам и воспоминаниям современников[[3]](#footnote-3), уже тогда, в школьные годы, в нем проявляется элемент противостояния (дисциплине, институциям и порядку), который так или иначе даёт о себе знать в его дальнейшей жизни и карьере.

В 15 лет Тэнгли пытался попасть в Албанию, чтобы участвовать в сопротивлении вооруженному вторжению Муссолини. Однако его поймали на границе с Италией и отправили домой. Разозленный отец, с которым у Жана и так были достаточно напряженные отношения, забрал его из школы и устроил на должность продавца в универмаг, а затем - ассистентом декоратора витрин. Его начальник был поражен ловкостью и мастерскими умениями своего помощника и посоветовал записаться на вечерние курсы в академию художеств (Kunstschule). Там Тэнгли посещал занятия молодого и прогрессивного преподавателя Джулии Рис, которая строила свой курс по образцу программы Баухауса, давая уроки живописи, скульптуры и коллажа, подразумевающие близкую работу с материалом, а также пространные лекции о Кандинском, Клее, Пикассо и Мондриане, изучение дадаистских практик и тем. Как бы ни было банально выстраивать логическую прямую между первыми художественными опытами и спецификой уже зрелых работ, тем не менее можно смело сказать, что именно здесь Тэнгли обретает интерес к машине, движению, скульптуре, коллажу и ассамбляжу, а, главное, способ работы исходя из материала, а не от обратного. Эту особенность его творчества, точнее, формообразования, позднее будут отмечать его коллеги, например, по работе над одним из самых известных его произведений “Оммаж Нью-Йорку” 1960 г.[[4]](#footnote-4)

Так, в одном из интервью[[5]](#footnote-5) Тэнгли делится с журналистом, какой мучительной для него всегда была живопись, как он никогда не мог остановиться вовремя и уловить момент, когда картина закончена. Поэтому чаще всего его холст протирался и распадался на куски. По его словам, этот опыт неудовлетворенности медиумом живописи заставил его внимательнее обратиться к скульптуре. И как раз в это время он делает первые подвижные ассамбляжи на основе лопастей от водяной мельницы в пригороде Базеля.

Джулия Рис описывает Тэнгли как харизматичного, начитанного юношу с проницательным и всегда критическим взглядом; свое мнение он всегда высказывал решительно и предельно ясно, из-за чего казался старше[[6]](#footnote-6).

С начавшейся Второй мировой войной в нейтральную Швейцарию, а особенно в пограничный Базель, со всей Европы начинают стекаться различные лево-настроенные политические беженцы. Многие бывшие социалисты и коммунисты, анархисты и профсоюзники, задерживавшиеся в городе на неопределенное время, организовывали кружки и встречи с продолжительными политическими разговорами. После войны такие собрания проводились у базельского издателя Хайнриха Кэхлина.[[7]](#footnote-7) Их дискуссии и некоторая память об уже имевшемся опыте встречи с фашистами (во время побега в Албанию) оказали большое влияние на формирование анархических взглядов Тэнгли, которые со временем превратятся в его жизненные и даже творческие принципы. С этого момента Тэнгли начинает обращаться к философии XVIII-XX вв. от Канта до Бакунина, благодаря чему в 1980-е гг. он создаёт большую серию работ-портретов тех, кто так или иначе повлиял на него интеллектуально и, в целом, заменил отсутствие полного высшего образования.

В 24 года Тэнгли неожиданно женится на художнице Еве Аппли и в скором времени, в 1954 г., переезжает с ней в Париж. Там молодая семья, претерпевая экономические трудности, почти сразу поселяется в артистическом районе в бывшую студию Бранкузи, во дворе которой Тэнгли неустанно складирует находки со свалок и увлеченно работает над скульптурами для своей первой выставки.

Надо сказать, что к этому времени в Париже уже сформировалось сообщество молодых художников-кинетистов. В начале 1950-х туда приезжают некоторые латино-американские и европейские художники, например, Сото и Пол Бюри, начинающие свои исследования в области кинетизма на волне популярности А. Колдера и его недавней масштабной выставки “Мобили и Стабили” 1950 г., открывшейся в галерее Maeght. Также практически одновременно с Тэнгли в Париж переезжает Ласло Мохой-Надь, который работает над вибрирующими свето-кинетическими конструкциями и выпускает книгу “Зрение в движении” (Vision in motion). Что, несомненно, коррелирует с оп-арт деятельностью Виктора Вазарели, графика и выпускника Баухауза, в 50-е гг. уже получившего известность. Как будет подробно описано в следующей главе, послевоенное оптическое и кинетическое искусство, с одной стороны, продолжило ранние авангардные тенденции открыть четвертое измерение формы - физическое время, а с другой - отчасти ориентируясь на науку как характеристику современности, апроприировать понятие пространство-времени, введенное Эйнштейном. Необходимость в движении, в изменении заданных основных категорий и условий того или иного вида искусства (медиума) проявлялось и в других текстах: “Манифест Машинизма”, написанный современником А. Колдера, кинетистом Б. Мунари, в 1938 г., “Белый манифест” Лучо Фонтаны 1946 г., в котором он рассматривает фундаментальный динамизм мира и четырехмерное искусство будущего[[8]](#footnote-8). Этот список можно дополнить довоенными манифестами футуристов, текстом Прамполини 1922 г. “Механическое искусство” или, например, каталонским “Желтым манифестом” 1928 г. за модернизацию искусства через механизацию, под которым подписался и оп-арт художник Вазарели. В них измерение времени, а соответственно, и движения рассматривается в двух ключах, первый из которых - “объективное” (отдельно взятое) механическое движение, а второй - время и движение как понятия пластики и изменения.

В 1954 г. состоится совместная выставка Тэнгли и Сото в галерее Арно. Завоевав определенную долю популярности после этой выставки, Тэнгли начинает выставляться у одного из самых крупных арт-дилеров на тот момент в Париже - в галерее Ирис Клер. Вторым центром молодого искусства являлась галерея Дениз Рене. Именно там в следующем году проходит первая большая выставка кинетического и оптического искусства «Движение» (Le mouvement) под предводительством шведского куратора, директора Стокгольмского музея современного искусства, Понтюса Хюльтена. В этой выставке приняли участие почти все представители кинетического искусства, выставленные вокруг их авторитетного формалистического “отца” - Александра Колдера. Благодаря образовавшейся общности работ и художников, кинетическое направление как бы материализовалось в актуальном пространстве художественного мира, поэтому стала возможна первая критическая попытка его осмысления и помещения в художественный дискурс. Встает вопрос о легитимности такого искусства, его серьезности и праве существования наравне с той же скульптурой или дадаистским объектом. Примечательно, что кураторы хотели пригласить и Дюшана, но он, боясь довольно архаического дадаистического вторжения, долго отказывался. Как будет видно, не зря, потому что именно его творчество стало отправной точкой для критиков в размышлениях и подозрениях о “возобновленных авангардных практиках” и нео-дадаизме, тогда как Хюльтен наоборот хотел продемонстрировать новизну и автономность не только формального, но и концептуального подхода в “новом” искусстве. Благодаря такой постановке проблемы, на мой взгляд, кинетическое искусство, оформившееся в движение, стало составной частью той силы, которая противопоставлялась абстрактному экспрессионизму, в целом, Арт Информель и другим уже неактуальным, подчиненным рынку формам искусства.

Тэнгли сумел влиться в это контр-движение, вскоре обозначенное как неоавангард. То, что он делал, оказалось как никогда уместным и своевременным. Это доказывает его последующее участие в таких выставочных объединениях как группа “Zero”, образованная в 1957 г. Отто Пейном и Хайнцом Маком, и “Новые реалисты” в 1960 г., о чем будет подробно рассказано ниже.

Спрос на изобретение новых, по авангардному радикальных практик ощущался не только в пластических искусствах. Как доказала Р. Краусс на примере модернистской решетки[[9]](#footnote-9), идея нового в искусстве и различные ее воплощения в том же авангарде - это мифологический прием, поэтому какой-либо прорыв осуществляется не от условного художественного “нуля”, а в области мультимедиальности, то есть в поле смещения или совмещения различных видов творческой деятельности, способов выразительности. И ей же принадлежит мысль о том, что современное искусство способно выжить за счет выхода в пространство театра, его опережения[[10]](#footnote-10). Поэтому пространство в скульптуре полностью театрализуется, отсюда же и возникает темпоральность опыта восприятия. Сюда можно отнести и возникновение в 60-е гг. перформансов, которые, как произведения, также свершаются, творятся в общем со зрителем реальных пространстве и времени.

На этой волне и в продолжение футуристическо-дадаистических начинаний развивается синтетический театр, соединяющий в себе и понятие перформанса, и различные традиционные сценарные практики.

Сфера музыки тоже не смогла остаться в стороне от тотального смещения искусств к театру. Именно поэтому, наверное, самый известный перформанс “4’33” был не просто экспериментом Джона Кейджа среди друзей-художников, а, так сказать, его концептуальным жестом, за которым последовало развитие современной классической музыки. Параллельно развивалась “музыка шумов” (noise-music), акустически очень похожая на то, что можно было услышать во время работы машин Тэнгли, специально использовавшего в них синтезатор, фортепиано и другие производители звуковых эффектов.

Так, послевоенное западноевропейское и отчасти американское искусство, несмотря на свое разнообразие, поразительным образом было достаточно однородным, коллективно и, главное, единовременно разрабатывающим одну линию, поставленную историческим разрывом - войной.

В условиях тотальной глобализации всего цивилизованного мира, еще неизвестной в таком масштабе до войны, социально-политический контекст также является более или менее общим. Поэтому, темы капитализма, массового производства, холодной войны, политических программ, появление нового ядерного и водородного оружия были одинаково актуальны для обоих континентов. Отсюда и так называемый “энтузиазм шестидесятников”[[11]](#footnote-11) в осмыслении новых технологий и прогресса, который от фантазий о роботизированном будущем привел человечество к гонке вооружений, риску самоуничтожения и изменению понятия о материи, которая теперь не представляет собой надежного баланса между конструкцией и деструкцией, существованием и исчезновением, а существует постоянно в интенции перехода в другое состояние - в движении.

**2. Тэнгли и его воззрения в контексте послевоенной художественной жизни**

“Ближайшим” художественным контекстом для творчества Тэнгли можно считать не только кинетическую линию, но и некоторые объединения, в которые он входил. Они связаны с отдельным сюжетом о том, как искусство 50-х и 60-х гг. понимало себя, рефлексировало о своих задачах, месте и статусе.

Как уже было упомянуто, в 1957 г. на основе одноименного журнала появляется группа “Zero”. Она ставила своей целью дистанцироваться от опыта Второй Мировой Войны и апеллировать только к современному обществу. Они также часто включали технический мотив в свое искусство. Говорящим названием художники провозглашают Нуль, прежде всего, художественный ноль, отрицающий традицию, факт которого ярко иллюстрирует первый миф авангарда (по Р. Краусс)[[12]](#footnote-12) - изобретение, оригинальность и уникальность. Нельзя сказать, что большинство художников были адаптерами этой идеи, скорее многие из них просто совместно выставлялись, так как их объединяла ориентация на “пост” - поствоенный.

Больший интерес представляют более известные “Новые реалисты”.

27 октября 1960 г. французский арт-критик Пьер Рестани собрал в квартире у Ива Кляйна восемь художников (Арман, Ж. Вильгле, Ф. Дюфрен, И. Кляйн, М. Рейс, Д. Споерри, Ж. Тэнгли и Р. Эн) с целью подписать манифест “Нового Реализма”, который содержал следующие слова: *“Новые реалисты осознали свою коллективную идентичность; новый реализм = новое восприятие реальности”[[13]](#footnote-13)*. Объединение просуществовало вплоть до 1970 г. - времени создания скульптором-кинетистом Ж. Тэнгли огромной саморазрушающейся перед Миланским собором инсталляции “La vittoria”, ознаменовавшей собой смерть “нового реализма”.

Новых реалистов в меньше степени можно считать чистым художественным сообществом, хотя некоторые из них не раз объединялись в работе над проектами, а в большей - выставочным объединением. Практически все из вышеперечисленных художников до 1960 г. уже успели сделать и представить свои программные произведения, или разработать основной концепт. Так, в 1957 г. появляются первые монохромы Ива Кляйна и сопутствующие им выставки и перформансы. Годом позже Кляйн продолжает практику довольно жесткой институциональной критики созданием выставки (инсталляции) “Пустота”, на которую уже в октябре 1960 г. отвечает Арман своей “Полнотой”. Тэнгли к этому времени не только сделал свои первые серии кинетических работ “Мета-механики” и “Мета-матики” (изобретательная пародия/ирония на абстрактную живопись), но и создал грандиозную саморазрушающуюся машину “Оммаж Нью-Йорку” (17 марта 1960 г.). Жак Виллегле еще в 1954 г. начинает работать в технике де-коллажа, обрывая уличные плакаты и рекламы. Нет необходимости продолжать этот список, чтобы заметить, что Рестани объединил уже самостоятельных художников, деятельность которых достаточно было просто подвести под сформулированный теоретический знаменатель. Эту идейную общность, или “коллективную идентичность”, кратко можно обозначить как: критика общества потребления, культуры в условиях индустриального мира и рыночно ориентированных музейных институций.

Абстрактная живопись, в ответ которой и было организовано движение, предполагает апроприацию прямо воспринятой, не видимой, а психической реальности. Таким образом художник становится транслятором своего непосредственного ощущения. Следовательно, это искусство глубоко индивидуально, поэтому реальность здесь понимается очень ограниченно, она вообще в полном объеме недоступна никому, кроме творца. Более того, в условиях восстанавливающейся европейской и тем более американской экономики, вынужденной полностью принять капиталистическую систему, эта установка кажется новому поколению художников неактуальной. Она просто не может сопротивляться изменившимся субъектно-объектным отношениям в современном обществе, которое Ги Дебор в 1967 г. назовет “обществом спектакля”. Оно характеризуется тем, что им ничего не переживается непосредственно, а вместо этого присутствует постоянная (ре)презентация опыта через изображения. Главный его инструмент - товар, его фетишизация и создающаяся посредством него иллюзия свободы/благополучия. Все так или иначе подвержено стать спектаклем, или зрелищем, созданным для потребления, в экономическом плане в том числе.[[14]](#footnote-14) Арт Информель к 1960-м гг. становится именно таким спектакулярным товаром, безвозвратно вовлеченным в рыночные отношения между произведением, институциями и зрителем. Из этого можно заключить, что любые движения против абстракции, а это не только Новые Реалисты, но и более ранняя группа “Zero”, новое кинетическое искусство, “Кобра”, Ситуциационистский интернационал (SI) преследуют цель вывести искусство из капиталистической только иллюзорно свободной системы. Ги Дебор описывал это желанием воссоздать довоенные отношения между критикой общества и левым революционным искусством. Поэтому искомое состояние критического противостояния обществу, а с другой стороны - все-таки невозможность выйти за пределы институтов культуры и искусства, а потому продолжение “культурного производства”, получило название Неоавангарда.

Пьер Рестани предлагает новую концепцию реальности в качестве решения этого противоречия. Во-первых, понятию реальности, на время оккупированном абстракцией, возвращается материальный аспект. Другими словами, реальность есть то, что представляет наше вещественное окружение - а это товары, использованные, выброшенные, устаревшие, превратившиеся просто в мусор, рекламные плакаты. Новые реалисты пытаются интегрировать повседневную жизнь в искусство. Для этого уже был изобретен специальный термин - реди-мейд. Однако теперь он теряет свою полемическую и негативную коннотацию по отношению к произведению.[[15]](#footnote-15) Найденный объект больше не используется в качестве критики условий и возможностей бытия произведения. Здесь он представляется некоторым объектом антропологической археологии, призванным указать на конечность товара, его непреодолимую смерть и обесценивание.

Бенджамин Бухло в книге “Неоавангард и культурная индустрия” отмечает, что отсутствие непосредственности, образность и иллюзия вместо переживаемого опыта, побуждает новых реалистов ценить и акцентировать только настоящий момент.[[16]](#footnote-16) Именно поэтому, в произведениях этих художников всегда есть временной аспект, так или иначе интерпретированный. У Кляйна - это необходимость присутствия здесь и сейчас в пустой галерее, чтоб суметь ощутить заявленную “нематериальную живописную чувствительность”. У Тэнгли - вообще ориентированность на движение и на “настоящий момент”, провозглашенные в его манифесте 1959 г.; его скульптуры можно назвать непрекращающимся перформансом, который только и существует в физическом, переживаемом настоящем. В де-коллажах также самым открытым образом показывается сравнение материала, бывшего цельным в прошлом и ставшего фрагментированным.

Другим достижением Нового Реализма признается изменение локализации, а значит, и статуса искусства. Из выставочных изолирующих пространств произведение попадает в публичную среду, на улицы города, архитектурное и образное наполнение которых образуют совершенно новый контекст для произведений, ранее только виртуально соотносившихся с миром вне музея. Совмещение вещественной реальности и сферы искусства происходит как будто взаимно: заимствуя материальную повседневность, последняя тоже имеет возможность включить в себя элемент искусства. Таким образом, искусство, ориентированное на публичные пространства, не позволяет монополизировать их только спектакулярными образами.

Новые реалисты не пытаются избежать спектакля, встраиваемого в экономико-общественные отношения, как минималисты, а наоборот обращаются к нему, чтобы показать невозможность восстановления высокого или духовного искусства в условиях общества потребления. А джанк-эстетика (“гнилое искусство”), использование материалов со свалок, работает так, что зритель, настроенный на “спектакль”, натыкается на условно “непокупабельный” продукт.

Формальная уместность Тэнгли в этом движении, его точное и вместе с тем оригинальное понимание тренда, заданного Рестани, вне зависимости от того, что его творчество, конечно, являлось сугубо индивидуальным проектом, будет подробней рассмотрено в четвертой главе. Здесь же важно подчеркнуть его социальную направленность и проблематичность, на которую указывали его поздние критики. Интервью Тэнгли для различных изданий и телевидения обычно отличаются несерьезным тоном, он предлагает лишь определенные тезисы, оставляя их интерпретацию журналистам. Одними из таких были тезисы про (анти)искусство: “...нужно отказаться от понятия искусства, которое сдерживает и сковывает…”, “Понятие искусства является бременем, от которого следует избавиться.”[[17]](#footnote-17) И в другом интервью: “Искусство удивительно. Искусство может быть сделано из чего угодно. Искусство огромно. Искусство - это жизнь.” Таким образом, Тэнгли не является и не хочет быть наследником дадаизма, или нео-дадаистом, каким его окрестили его первые американские критики. Потому что несостоятельность авангарда и его движений подтвердилась именно невозможностью выйти за пределы искусства - любая такая попытка только расширяет его понятия и еще раз устанавливает его. Соответственно, сделать это в 60-х тем более невозможно. “Отказ от понятия искусства” для Тэнгли - это отказ от понятия, оккупированного и засоренного представлениями о современном “спектакулярном” продукте, если пользоваться терминологией Ги Дебора; от понятия, включенного в экономически и теоретически регулируемую институциональную систему. Второй приведенной фразой он наоборот принимает бессмысленность быть не-искусством, анти-искусством, потому что искусство как любая деятельность может и должно покрывать собой все. Он за то, чтобы границы между искусством и не-искусством не могли быть заранее установлены критиками или музеями. Другими словами - за отсутствие некоего теоретического логоса, власти в этой сфере. В этом плане этот вывод очень созвучен с идеей анархизма. Было бы слишком просто предположить, что юношеская политическая позиция прямо трансформируется у Тэнгли в эту идею. Однако анархизм, как неприятие любой власти, представляется некоторой метафорой образа действия элементов внутри системы, не обязательно политической. Эта установка затем выльется в иррегулярность механизмов, неподчиненность системе и неконтролируемость машин.

Тэнгли принимает определенную стратегию делать не “искусство” - как продукт потребления, интеллектуального, гедонистического, зрительного или экономического, а искусство как предмет активного восприятия, которое в его случае становится более непосредственным. Вместо умозрительного восприятия, свойственного зрителю в пространстве “белого куба”, Тэнгли предлагает тактильную и аудио-визуальную коммуникацию. Такое взаимодействие носит процессуальный характер, в котором акторами являются не только движущиеся машины, но и зрители, призванные направлять свое внимание сразу на несколько разнообразно функционирующих элементов внутри одного произведения, в конце концов, включать их посредством нажатия кнопки и иногда даже управлять ими. Например, на пульте управления в “Концерте для семи картин” или вставляя пишущие предметы в мета-матики. Для критики музея, как места неприкосновенности художественных святынь, в этом плане - места элитарного, Тэнгли создает три ироничных проекта.

Первый из них - скорее особенность, или черта, произведений, которая заключается в том, что его работы изначально не могут составить постоянную коллекцию музея и таким образом подчиниться ему как высшей инстанции. Действие механизма основано на предусмотренной ошибке, совершая которую, машина становится оригинальной, отличной от всех похожих. Тем не менее, это обстоятельство ведет к постоянным поломкам и требует присутствия обслуживающего машину персонала. А неработающая машина, даже если просто выключенная, является всего лишь моделью, а не полноценным произведением. Более того, художник часто делал саморазрушающиеся машины, которые в качестве произведений могут оставаться только в документации, место которой в архиве, а не музее. Поздние работы - это инсталляции или фонтаны, предназначенные сугубо для публичного пространства. Таким образом, эфемерность, как идея непостоянства материи, актуализирующаяся в связи с вышеописанным появлением ядерного оружия, становится тем аспектом, который противостоит архаичному миру в лице музея.

Второй проект “Дилаби” состоял в том, что Тэнгли в сотрудничестве с другими художниками переоборудовал зал музея Стеделийка в лабиринт[[18]](#footnote-18), в котором можно было открывать двери, другие отверстия, стрелять в тире, прятаться и вести себя по-разному, тем самым, по сути, участвуя в некоем коллективном перформативном акте.

Третий - это проект антидемократического музея, идея которого была в том, что на выставку имели возможность прийти не все желающие (“...анонимные массы, совершающие культурный поход...”), а только школьники или обладатели специальных приглашений.[[19]](#footnote-19) Здесь Тэнгли создает своеобразную пародию на элитарность музея, но лишь в том случае, когда зритель может быть потенциальным покупателем или носителем “околорыночной” роли, обеспечивающим рост или снижение популярности, а значит, и стоимости того или иного художника.

С другой стороны, его институциональная критика не должна говорить о нем только как об общественно-политическом активисте. Тэнгли, прежде всего, мыслил себя художником, размышляя о своей роли внутри линии истории искусства. Так, в своем интервью 1962[[20]](#footnote-20) г. он говорил, что не столько беспокоится о символичности и концептуальности своих работ, сколько заботится о материале, красках, увлекательности и социально-психологических моментах. Для него важно наравне со старыми мастерами понять и выразить свое время. Ему хотелось бы противопоставить западную машину его времени дереву, традиционному материалу. Он причисляет себя к художнику истории, то есть, если готические соборы были отражением инженерной мысли XIII-XIV вв., то и его искусство должно отвечать мысли настоящего. Возможно, для него маркером времени выступал мотор, автомобиль, продукты массового производства, часто включаемые в виде найденных объектов в его произведения, искусственная электроэнергия. Для него они явления во многом пластические, а не технические. Он совсем не стремится угнаться за технологиями второй половины ХХ века, а лишь хочет достичь “такой же экспрессивности как у ракетной установки”[[21]](#footnote-21). Надо заметить, что такая позиция отчасти похожа на некую фетишизацию современности, “нашего времени”, что, тем не менее, отвечает его превознесению ценности настоящего момента - главная мысль его манифеста. Можно предположить, что и его максимально органичное существование в среде актуальных художественных и социальных проблематик свидетельствует о большой индивидуальной пластичности - “...вместе с немногими европейскими художниками одного с ним поколения, он воплощает в себе почти все искания столетия.”[[22]](#footnote-22)

**III. “Fur Static!”**

12 ноября 1959 г. Жан Тэнгли пишет манифест “За статику” и развеивает 150 000 копий с вертолета над Дюссельдорфом. Правда, из-за сильных порывов ветра первыми его читателями стали жители окраин. В этом, по сути, единственном программном тексте художника сводятся воедино два полярных понятия статики и движения. Однако перед тем, как объяснить и проанализировать данный концепт, интересно определить его место в кругу тех художественных проблем и тем, которых он так или иначе касается. Чтобы не ограничивать их четкими формулировками, можно дать им довольно общие условные названия “машина” и “движение”.

В истории репрезентации и использования машины и машинерии в искусстве самым очевидным является размышление, во-первых, о контрасте деиндивидуализированного, античеловеческого механизма и творческого непостижимого начала, а во-вторых, об изначальной функциональности и сугубой утилитарности любой технологии и возможности “технической” фантазии, так или иначе ставящей целесообразность машины вообще под вопрос.

Однако проблематизированное противопоставление человеческого и механического никогда по-настоящему не доходило до уровня взаимоотрицания. Наоборот, техническое в искусстве стремится быть наиболее адаптированным к человеку: быть не только высокопроизводительным инструментом, но и самим человеком, человекоподобным, стать его продолжением, или антропоморфным составляющим. Так, Ж. Делез, разбирая “Невозможность” Ман Рэя, говорит, что простого сопоставления человека и машины недостаточно, а “...следует заставить человека и машину вступить в коммуникацию, дабы показать, как человек составляет деталь вместе с машиной или составляет деталь с чем-то другим, чтобы создать машину”[[23]](#footnote-23).

И, на мой взгляд, эта идея неотделима от идеи о возможности преобладания машинного, изначально подчиненного, используемого, разложимого на элементы, над человеческим или их слияния - по Делезу, “машинный тип существования”[[24]](#footnote-24). Поэтому в искусстве конца XIX - начала ХХ века машина может включаться в индивидуальный чувственный и социальный опыт или быть объектом критической позиции художников. В арт-критике эта ситуация в искусстве была теоретизирована Р. Краусс в “Холостяках”.

В целом, наиболее интересная стадия развития этого дискурса пришла с глобальной индустриализацией. А отчетливая и артикулируемая проблема машины в искусстве появляется немногим позже, в период так называемого классического модернизма, имея в себе и некоторые редкие моменты интроспекции - выстраивание связей с предыдущими историческими художественными явлениями, возможно, прикрепление к традиции с целью самолегализации. Одним из таких моментов была по сути своей сюрреалистическая выставка 1936 г. в МОМА “Фантастическое искусство”[[25]](#footnote-25), где были представлены сюрреалистические мотивы в западноевропейском искусстве, с XV в. и до 30-х гг. Там же присутствовала редкая серия рисунков итальянского гравера ХVII в. Джованни Баттиста Брачелли “Разнообразные причудливые фигуры” (1624 г.). Она была открыта и популяризована сюрреалистами на волне моды к забытым, но оказавшимися актуальными по тем или иным причинам художникам. Особенную роль здесь сыграл Тристан Тцара и его довольно позднее эссе 1960 г. с размышлениями о модернизме, который внутренне механистичен и ценит больше всего творчество в рамках механических правил, что было описано в том числе и на примере Брачелли[[26]](#footnote-26).

В серии пятьдесят изображений забавных антропоморфных конструкций-кукол, состоящих из скрепленных подручных хозяйственных предметов или специально сделанных для них деревянных или железных частей и больше напоминающих ожившие чучела. И именно эта живость, наличие эмоций и понятных поведенческих жестов, присвоенная нарочито искусственным куклам раскрывает необычайную фантазию, родственную сказкам о Пиноккио и Волшебнике Изумрудного города, о наличии переходного “человеческого” элемента (возможно, в случае Брачелли это уместней назвать душой) там, где его не может быть.

Кроме того, рисунки Брачелли – первое известное нам визуальное представление того, что механизм как индифферентная структура может быть соединен с подобием сознательности.

Углубляясь в историю, необходимо иметь в виду и другие опыты с механизмами в период с XVI по ХХ вв. Технические записи средневековья об оборонительных установках сменяются атласами Theatrum Machinarium, которые представляли собой энциклопедические сборники изобретений нового времени, не все из которых имели практическую пользу, а напоминали, скорее, фантазии внутри машинных возможностей. Издания Жака Брессона (1510-1576), Якоба Лойпольда и другие им подобные отражают не только развитие инженерной мысли, но и Artes Mechanicae[[27]](#footnote-27). Особенности и разновидности изданий и описанных в них изобретений - отдельный вопрос, однако важно подчеркнуть слово Theatrum, относящееся к главному качеству этих машин - сложной игре показа и сокрытия техничности, или сохранение секрета работы механизма для создания чудесной и зрелищной иллюзии. Это качество в основном в полной мере реализовывалось в различных развлекательных устройствах (например, в зооморфные и антропоморфные автоматоны) или установках типа фонтанов. Впоследствии похожие технологии нашли свое применение в уже настоящих театрах для создания различных эффектов, смены декораций, в устройстве занавеса.

Таким образом, из барочной “несерьезной” экспериментальной машинерии можно выделить важные для дальнейшего исследования позиции: во-первых, исследование машины вне понятий производительности, полезности, утилитарности и появление определенного “имиджа” нефункциональной машины как создателя иллюзии; во-вторых, фигура создателя как инженера, мыслящего непрактично, а по сути - того же художника-ремесленника, просто пользующегося особой техникой.

Технологическая среда ХХ в., безусловно, радикально отличается от всего предыдущего опыта. Повсеместная машинизация и индустриализация постепенно становится свойственной почти всем областям жизни городского человека первой половины ХХ в.

Авангардные направления в искусстве рассматривают машину на двух уровнях: с одной стороны, обращаются к машине как к новому образу современной культуры, включая тем самым машину в поле эстетического опыта, что в целом не ново и не противоречит тому, что было начато еще в барочных экспериментах, рассмотренных выше. С другой стороны - сущностно, то есть как особый образ действия, или функционирования. Машина как таковая превращается в метафору, которая реализуется материально в произведениях. Вспоминая Хосе Ортега-и-Гассета, можно сказать, что метафора в данном случае является способом помыслить[[28]](#footnote-28) и объяснить некоторые сюжеты и процессы человеческой жизни.

Так, тема “машинности”, а значит, и автоматизма, механической безупречности, программности или запрограммированности появляется у сюрреалистов и дадаистов. В первую очередь, у Дюшана в его теории случая, который рассматривается как некоторый персональный алгоритм. Розалинда Краусс, объясняя метод переноса объекта (реди-мейда) из области обычных предметов в сферу искусства, описывает его как “*некий механизм переключения для приведения в движение безличного процесса создания произведения искусства*”[[29]](#footnote-29) (“a kind of switching mechanism to set in motion the impersonal process of generating a work of art”) так, что между произведением и художником не возникают обычные конвенциональные отношения, также как и сама интенция выбора того или иного предмета не носит авторский индивидуальный характер.

Другие дадаисты также постепенно развивают и практикуют свой подход к случайности, которая интерпретируется как самая неоспоримая рациональность. После появления рецепта дадаистской поэзии о том, как стать “писателем бесконечной оригинальности и прелестной чувствительности”[[30]](#footnote-30), сформулированного Т. Тцара в 1920 г., Хуан Арп следом пишет: “*Дада желает разрушить мистификации разума и открыть необоснованный порядок*”[[31]](#footnote-31). Розалинд Краусс в книге “Passages on modern sculpture” объясняет это тем, что дадаизм, родившийся среди разрушений Первой Мировой войны, хотел противопоставить свою рациональность рациональности разумной и буржуазной. Поэтому принцип рандомного выбора, хоть и совершаемого художником, задуман как по возможности имперсональный, внеразумный, не участвующий в алгоритмах сознательных действий. Тем не менее, было бы не совсем корректно объединить всех дадаистов как верных этой идее. Использование найденного объекта или реди-мейда, которое непосредственно воплощает теорию шанса, конечно, не определяется напрямую и тем более не подтверждается через те или иные высказывания. Так, строчка из рецепта Тцара “resemble you” говорит о том, что даже механическое действие художника выдает его в произведении; однако нельзя утверждать, что именно этого, а не абсолютной незаинтересованности Дюшана, придерживались остальные члены группы.

Тем не менее, позиция Тцара позволяет нам перейти к близкой ей теории сюрреализма Андре Бретона, который в “Манифесте сюрреализма” также открыто пользуется понятием автоматизма, приписывая его технике “трансляции” неконтролируемого потока бессознательного на бумагу. Точно также он описывает и опыт нахождения objet trouvé - как работу автоматизированного бессознательного.

Список примеров можно продолжить. Ле Корбюзье и Баухаус работали над другим модернистским концептом уже в области архитектуры и дизайна - “машина для жизни”. Задача состояла не только в том, чтобы предметы обихода, мебель и другие вещи, составляющие нашу повседневность и полностью определяющие ее и вообще общую логистику человека, например, внутри его жилого пространства, сделать максимально подходящими для серийного производства. Также уменьшение общей стоимости жилья и мебели, рассчитанное на средний и рабочий классы, полностью не объясняют это движение к серийности и симплификации. Центральная идея в том, чтобы автоматизировать перманентный опыт телесного проживания среди вещей и пространств. Включение в традиционный буржуазный интерьер, скажем, в стиле ар-деко, всего лишь одного шкафа из экономичного кухонного гарнитура или настольной лампы не имеет смысла. Тогда как “укомплектованная” жилая ячейка Корбюзье, впервые представленная в качестве павильона журнала “Esprit nouveau” на выставке 1925 г., представляет собой конструкцию, которая функционирует системно. Роль обладателя новых предметов интерьера (то есть рассчитанных на массовое производство и использование) практически сводится к роли полностью удовлетворенного пользователя. Подобные человеческо-предметные отношения в точности такие же как между человеком и, например, печатной машинкой, существующей только ради своей функции. Однако система утилитарных вещей не полноценна, пока сам пользователь не “упорядочен”, а грубо говоря - не подчинен ей. Поэтому образ автоматики и механической работы распространяется не только на среду, но и на субъекта. Именно с этим связана идея создания нового человека, свойственной ему новой чувственности, связанной непосредственно с привнесением машинного элемента.

Для футуристов идея машины, даже конкретизированная как “гоночный автомобиль”, является, скорее, образной. Многие критики[[32]](#footnote-32) сходятся в том, что описание автомобиля, несмотря на футуристический пафос холодной рациональности и отказа от сентиментальности, лирично, эротично и проникнуто романтической страстью, которая может быть ценна и сама по себе без причастности к объекту. И мотив “электрических сердец” (лампочек) вместе с отрывком про отношения механиков и машин только подтверждают это. Машина, скорость движения, невозможная ни для каких других видов транспорта, кроме современных, способствуют появлению новой оптики - взгляда из машин и на машину, который (якобы) и передается футуристами в абстрактных композициях и клинообразных формах. Однако меня больше интересуют не конкретные примеры футуристических произведений, а артикулируемые идеи, главным образом, о том, что машины, или моторы, могут обладать собственной чувственностью и чувствительностью, солидарностью между собой, а также иррациональными способностями к проявлению самостоятельности. Эти заключения Маринетти и Адзари (тоже автор одного из манифестов - “К обществу защиты машин”) сделаны по свидетельствам автомобилистов и управляющих заводами[[33]](#footnote-33). Понятно, что все эти тексты и доказательства представляют собой фикцию и псевдодокументальность, имеющие целью создать некий “машинный миф”, в котором машина приравнивается к человеку и отождествляется с ним на уровне того самого человеческого, что появилось еще в рисунках Брачелли. При этом, не человек опускается до уровня машины, а наоборот - машина прославляется как совершенное существо, за которым будущее. Я говорю “существо”, чтобы привнести в эту мысль фаустовское эхо - желание создать жизнь не биологическим путем, в данном случае - увидеть ее постфактум.

В предыдущей части уже наметилась неразрывность темы машины и сопутствующей ей темы движения. Последняя не требует такого подробного историографического описания, потому что даже в модернистских живописи мы сталкиваемся только с репрезентацией движения, тогда как кинетическое искусство (и, конечно, барочные занимательные конструкции, описанные выше) работает с физической категорией движения в реальных пространстве и времени. Альтернативой может быть искусство, работающее с иллюзией движения (опять же с его физической составляющей) - это кинематограф и оп-арт.

Кино, безусловно, вписывается в выстроенную линию, особенно если учесть его театральный, перформативный аспект, однако упоминание о нем здесь присутствует только чтобы разносторонне представить тему движения.

Оптическое искусство имеет свои корни тоже в работах Дюшана, как отчасти и кинетическое, а точнее в его роторельефах (revolving glass plates), снятых им и Ман Рэем в киностудии anemic film. Это небольшая серия механических устройств с вращающейся спиралью, которая многим позже станет одной из самых популярных оптических иллюзий, позволяющих зрителю увидеть движение и эффект глубины в статичном изображении.

Одним из самых ярких оп-арт движений считалась группа художников, участвовавших в серии выставок под названием “New Tendency” (Новая Тенденция). Они исследовали различные возможности традиционных медиумов работать в другом модусе, так, например, свет в сочетании с материалом обеспечивал совсем иной уровень художественного восприятия. Посредством включения света, тени, отношений объемов, художники расширяли границы произведения из области, ограниченной рамой или пьедесталом, во внешнее пространство.

Все это также непосредственно связано с исследованием движения - движения формы в связи с изменением света, иллюзии движения форм в статичном произведении, которые порождает смена точки зрения. Эта установка еще очень близка восприятию, скажем, бронзовой скульптуры или отполированной “Музы” Бранкузи, которые естественным образом так или иначе создают момент напряжения и иллюзии пластичности и подвижности формы.

Таким образом, реализованность произведения в оптическом искусстве гораздо больше зависит от четвертого измерения - времени, чем традиционная скульптура (или любое другое трехмерное статичное произведение), однако стремление к работе в четырехмерном пространстве зрителя создают тематическую близость между кинетическим искусством и оп-артом.

Значение физического термина Кинетика, определяется как *“раздел механики, в котором исследуется механическое состояние тела в связи с физ. причинами, его определяющими. К. разделяется на динамику* *— учение о движении тел под действием сил и статику — учение о равновесии тел.”[[34]](#footnote-34)* Именно поэтому мне важно отметить, что изначальное развитие кинетического искусства я все-таки вижу через проблему движения, а не как продолжение темы антропоморфной машины, механизированного “биологического” образа или вообще критики технологизации и механизации общества в целом.

Движение может происходить только в пространстве, независимо от того, является ли оно реальным, в котором находится зритель или художественным, составляющим часть скульптурного объема, как, например, в работах Генри Мура. Характеристика отношений объема, пространства и зрителя образует еще одну важную категорию времени, которая обычно относилась к зрителю и его неединовременному восприятию объекта, а в кинетических работах она становится релевантной для самого произведения. Эта относительная общность категорий (пространство/объем/время) позволяет отнести кинетические работы именно к медиуму скульптуры, задерживая их переход в разряд инсталляции или энвайронмента, где категория пространства расширяется и функционирует немного иначе.

Итак, движение может быть выражено через категории времени и пространства. Традиционная скульптура требует, чтобы зритель затратил определенное количество минут на движение в пространстве, образуемом объектом и вокруг него самого. А скульпторы, так или иначе находившиеся под влиянием кубистической идеи аналитического движения (А. Архипенко, Ж. Липшиц, А. Певзнер и Раймон Дюшан-Вийон )[[35]](#footnote-35) работают с движением в рамках сюжета, представляя его как сумму увиденных граней предмета. Здесь уместно вспомнить “Развитие бутылки в пространстве” футуриста Умберто Боччони, у которого движение также интерпретируется как всегда уже свершившееся и всегда перманентно совершающееся. Таким образом, категория времени становится включенной в произведение и принадлежащей только ему, а не зрителю, за которого художник уже выполнил последовательное исследование объекта в пространстве. А оно, в свою очередь, становится более пассивным по отношению как к скульптуре, так и к зрителю. Такие опыты восходят еще к знаменитой скульптурной группе Огюста Родена “Три тени”, предназначенной венчать так и не завершенные “Врата Ада”. Три тени - также единовременно представленные три вида фигуры, которые по очереди можно было бы воспринять только в движении.[[36]](#footnote-36)

В кинетической же скульптуре одновременно интенсифицируются обе категории посредством того, что и объект и зритель “живут” в одном и том же реальном времени. Движение, которое раньше было свойственно только смотрящему, теперь переходит к произведению, что делает создаваемое вокруг пространство намного напряженнее, так как оно постоянно изменяется. И время определяется через движение. Получается, кинетической скульптуре недостаточно только материала и положения в пространстве, чтобы реализоваться, а зрителю - несколько отдельных взглядов, чтобы ее воспринять. То есть подвижная конструкция не сводится к сумме своих частей и не провоцирует нужный эстетический опыт будучи завершенным автономным объектом - необходим имматериальный аспект, рождающийся в движении и времени, который обеспечивает некий континуум восприятия.

По этому поводу в 1920 г. Наум Габо написал такую фразу в своем “Реалистическом манифесте”: *“ Мы утверждаем в изобразительном искусстве новый элемент - КИНЕТИЧЕСКИЕ РИТМЫ как основные формы наших ощущений реального времени.”* Правда, сам манифест носит агрессивно критический характер по отношению к пафосной риторике футуризма и его художественной непродуманности, но эта фраза лаконично выражает сущность эффекта ранней кинетической скульптуры. Показательной будет и его собственная работа того же года “Кинетическая конструкция”, представляющая собой вибрирующий металлический стержень, быстрое движение которого создает “эффект крутящегося колеса”, то есть визуально другую форму. По сути, эта форма и есть движение. И именно этот нематериальный объем можно считать произведением художника, а не конструкцию из стержня и мотора. Очевидно, что эфемерность Тэнгли, упомянутая в первой главе, - а также “виртуальный объем” (Мохой-Надь) - явления одного порядка. В своем манифесте “New Vision” (“Новое видение”) он как раз прослеживает постепенный процесс дематериализации в работах современных художников, то есть процесс перехода от формы к силе, от материи к энергии[[37]](#footnote-37). Именно сила и энергия как физические явления вызывают движение, поэтому размышление о последнем не может быть до конца отделено от проблематизации таких тематических производных, как: динамика или отношения между объектами силы. Акцент в работе вообще может быть смещен со скульптурных проблем типа объема, а поставлен наоборот на презентацию этого физического, но не тактильного аспекта энергии, где движение будет всего лишь следствием, репрезентацией. Так, кинетический объект может быть представлен как обладатель этой силы, как ее объект или участник. Над этими отношениями размышлял Такис, первым перенесший из области инженерии и строительства использование для этих целей магнита, светочувствительных диодов и даже авиационных приборов.

Развитие кинетических идей требовало все большей изобретательности. Многие критики это понимали, поэтому кинетическая скульптура в период ее популярности (примерно с 1925 г., а особенно в 1950-е гг.) за исключением некоторых примеров довольно навязчиво ассоциировалась с технологическими возможностями, доступными в реальности или в перспективе, что как раз проявляется в актуальности “машинной” темы в искусстве. Эта связь послужила импульсом к восприятию кинетизма не только как прогрессивного искусства в смысле его зависимости от развития современных науки и техники, но и прогрессивного в смысле возможности дальнейшего развития. Кинетическое искусство - как художественная “экспедиция” за пределы традиционных медиумов скульптуры и живописи, тем не менее сумевшая пройти не мимо них, а включить и их самые ценные достижения; как исследование с открытым финалом. Стремление к “чистой форме” в живописи и скульптуре, несмотря на пик своей рыночной популярности, все чаще дисквалифицировалось активной критикой арт-информель, абстрактного экспрессионизма, ташизма, в том числе и у Тэнгли в серии его работ “Мета-матики”.

В отрезке до 1980-х гг. можно выделить различающиеся между собой направления: исследование движения как проблемы формы, композиции объемов, баланса - проблем, по сути, еще остающихся в сфере визуальности - и инженерно-художественные эксперименты, которые, превращая технологию в художественный метод, исследуют уже сами технические возможности в эстетическом поле. Можно предположить, что последние как раз оправдывают надежды ранних кинетиков и теоретиков, в конечном счете осуществляя плавный переход в направление сайнс-арт, например художественной группой EAT. Однако часто образовывался большой разрыв между идеей и недостаточностью технологической “компетенции” в ее воплощении, что в 60-е гг., период особой популярности выставок кинетического искусства, вызывало жесткую критику[[38]](#footnote-38), обнаруживающую несостоятельность и претенциозность искусства в стремлении быть “современным”.

Тем не менее, показательный для второго типа опыт современника Тэнгли - Николаса Шоффера. В начале своей карьеры он как и многие другие художники занимался, если можно так выразиться, кинетической интерпретацией кубофутуристического и конструктивистского наследия, а после, вдохновившись кибернетическими теориями Норберта Винера об интерактивности, начал создавать арт-объекты и инсталляции с использованием светочувствительных датчиков и искусственного интеллекта. Менее радикальный пример - Джордж Рики, чьи большие зеркальные объекты под открытым небом интерактируют с окружающим пейзажем и вследствие тех или иных естественных условий меняют свою конфигурацию. В них, по моему мнению, превалирует инженерный подход. Примеры, относимые мной к первому типу - мобили Александра Колдера и Бруно Мунари, оказавших непосредственное влияние на Тэнгли и его восприятие критиками-современниками.

Кинетическое движение в “Мобилях” Колдера и “Бесполезных Машинах” заложено в самом характере “подвешенной” формы. Они не были ее изобретателями, так как она часто встречалась в виде детских подвесных игрушек, у А. Родченко (Овальная конструкция №12, 1920), В. Татлина (Летатлин, 1930), в знаменитой “Обструкции” Ман Рэя. Но были выбраны именно Колдер и Мунари, потому что в своих работах они используют уже существовавшие узнаваемые художественные формы, становящиеся определенными знаками, что будет важно в следующей главе, а именно: утонченные и хрупкие композиции линий и неровных окружностей из сюрреалистических картин Х. Миро и простая геометрия в сочетании с цветом, отчетливо напоминающих супрематические или конструктивистские произведения.

“Мобили”, даже в большей степени, чем “Бесполезные машины” - очень точно сбалансированные многоступенчатые конструкции, уравновешивающиеся цветным металлическим пятном. Их движение происходит из-за сильной чувствительности к изменению окружающей среды, проще говоря, как реакция на чужое движение, а точнее “привхождение” в пространство произведения. Однако эта зависимость кажется почти случайной, не предугадываемой и не контролируемой, что порождает необыкновенное напряжение между ощущаемой интенцией к движению, затем желанием ее осуществления и возможности его неудовлетворения. Происходит коммуникация на уровне только лишь обоюдного телесного присутствия зрителя перед произведением.

Эта установка на естественность не противоречит тенденции в искусстве быть объективным, то есть отстраниться от сознательной творческой воли/власти автора, как в случае с шансом у дадаистов и сюрреалистов. Конструкции также в каком-то смысле могут быть названы механизмами, но машинного элемента, именно технологического в них практически нет. Их движение не регулярно, но повторяемо; оно всегда в перспективе возможно. Это бесконечная изменчивость, логический или физический конец которой не может быть поставлен, как это может быть сделано с работами на электрическом моторе, напрямую зависящим от подачи электричества.

Практически о такой же подвижности, реальной или интенциональной, говорит Тэнгли в своем манифесте. Его можно было бы перевести так:

“*Все движется непрерывно. Неподвижность не существует. Не подвергайтесь воздействию устаревших концепций. Забудьте часы, минуты и секунды. Примите нестабильность. Живите со временем. Будьте статичными с движением. Для статичности настоящего движения. Не поддавайтесь желанию исправить мгновенное, убить то, что живет. Прекратите настаивать на “ценностях”, которые могут только разрушаться. Будьте свободны, живите. Прекратите запечатлевать время. Перестаньте пробуждать движения и жесты. Вы и есть движение и жест. Прекратите строить соборы и пирамиды, которые обречены на гибель. Живите настоящим, живите еще раз во Времени и Временем - для прекрасной и абсолютной реальности.*”[[39]](#footnote-39)

Манифест - традиционная для авангарда агрессивная форма заявления, которая ставит своей целью незамедлительное и бесспорное утверждение его содержания. Поэтому вербальный вариант художественной коммуникации может протекать только в форме подобных призывов, тогда как любая критика или дискуссия вокруг практически бессильна, беззвучна. Этот факт придает множеству написанных манифестов с начала века (манифест футуризма, 1909) и вплоть до наших дней транскультурный диалогический характер, позволяющий смело говорить об их непосредственной логической связи.

Так, текст “За статику” по настроению, что свойственно жанру, довольно идеалистичен и вместе с тем провокационен. Он представляет некое, на первый взгляд, утопическое представление о том, каким должно быть мироощущение у современного человека. Также как футуристы ниспровергают старые идеалы и ценности в образе Ники Самофракийской, Тэнгли дерзким жестом обрекает на смерть теперь уже всю человеческую культуру, а не только европейскую, в виде пирамид и соборов. Это может показаться довольно странным, ведь как раз эти два примера человеческой деятельности оказываются самыми прочными и нерушимыми медиаторами между “великим” прошлым и настоящим. Однако в этом призыве автор, скорее, хочет подчеркнуть вообще стремление человека к созданию объектов, обладающих какой-либо ценностью. Тэнгли (с позиции противника производства ценностей и их потребления) будто бы сравнивает восприятие культуры с рыночными потребительскими отношениями так, что “ценность” приравнивается к экономическому понятию цены. И залогом ее изменения/роста становится историческое время, раскладывающееся на “часы, минуты и секунды”, которые должны быть “забыты”.

В этом отчасти пессимистичном взгляде, по моему мнению, отчетливо слышится травматическое послевоенное разочарование, свойственное также дадаистам, Пикассо в “Гернике” и другим явлением после Первой Мировой. Отказ от уважения к некой системе, провозглашающей те или иные идеалы и снова оказывающейся иллюзией, тем не менее не тот же самый, который в первой половине века объяснялся растерянностью нового поколения в пространстве опущенных морали и гуманизма. Тэнгли не ограничивается лишь отрицанием, как дадаисты, ведь предложенный ими абсурд не может считаться за альтернативную программу. Он также и не пытается провозгласить новую ценность или же возвеличить современность как исторический момент, что в свое время сделали футуристы. Наоборот, манифест оперирует самыми абстрактными понятиями, чтобы не помещать себя даже в конкретное “сейчас”, потому что “сейчас” должно стать постоянной категорией, даже вечной - “абсолютной реальностью”. В связи с этим нельзя не вспомнить[[40]](#footnote-40) Бергсоновский “жизненный поток”, который в каждый момент переживается непосредственно.

Другими словами, в своем манифесте Тэнгли говорит о постоянном движении, а постоянство - это синоним статичности. Движение невозможно без изменения тела в пространстве, но если убрать координаты в виде “ценностей”, то изменения никак не могут быть замечены. Тем более, что изменение - это категория сравнительная, однако, когда существует только абсолютное сейчас вне предыдущей конфигурации, то сравнение, а соответственно и изменение невозможны. Статика и есть неизменчивость. Получается, что “движение и жест” перестают быть оппозицией состоянию спокойствия и берутся дискретно, точно так же как в “развивающейся в пространстве бутылки” движение, свершившееся раз и навсегда, представлено в тяжелом, непластичном материале, акцентирующим качество неподвижности. Однако формула “движение=статика” совершенно противоположными способами воплощается Боччони-футуристом и Тэнгли-кинетистом, потому что у первого движение присуще форме, а у второго форма полностью принадлежит движению.

И в каком-то смысле манифест “За статику” - радикальная позиция кинетизма, к которой так или иначе приближались Колдер и Мунари, чьё случайное движение на самом деле должно доказать что не-движения не существует.

Следовательно, не смотря на то, что манифест представляет собой, в общем-то, социальный комментарий, есть все основания приобщить его к размышлениям о движении в скульптуре. И так как движение видится Тэнгли как всеобщий модус существования, то очарование его физическими характеристиками отходит на второй план. Именно поэтому “виртуальный объем”, эксперименты с оптикой и зрительским восприятием, различные иллюзии и эффекты, движение как суть природное явление (Д. Рики, А. Колдер, Б. Мунари) или наоборот внутреннее механистическое - темы, которые все-таки не составляют цель и содержание его работ. Там движение - практически данность, то есть произведения - не столько предметы, которым придали ускорение, а самые настоящие машины, которые не могут мыслиться вне связи с их подвижной работой, полезной или бесполезной.

Однако и машина с точки зрения технических возможностей в искусстве не становится предметом мысли Ж. Тэнгли, как это было у многих его последователей, например у Тимоти Ричардса, работавшего над тем, чтобы полностью эстетизировать механизм/компьютер, “вызвать эстетическое наслаждение от технологического материала”[[41]](#footnote-41).

**IV. «Бесполезные машины»**

“Бесполезные машины” (Useless Machines) - это ироничное название, которое сам Бруно Мунари дал своим кинетическим скульптурам, работавшим на основе небольшого мотора, в 1930-е гг. Вскоре оно распространилось и на остальные его произведения. Это словосочетание, в сущности, должно представляться оксюмороном, так как в понятие машины неизменно входит аспект утилитарности, то есть способность выполнять какое-либо задание. Однако через отнятие этого аспекта Мунари как бы вычленял сущность Машины, редуцируя ее до степени бесполезности. В такой неполноценной машине отсутствует то, что питает ее технологическое превосходство перед человеком, поэтому, оставшись на равных, коммуникация и понимание между технологией и зрителем наконец становятся возможными. Главным образом потому, что машина начинает представлять не свою функцию, а себя и свой механизм как таковой. Это очень похоже на тот процесс, который происходит с найденным объектом, когда он меняет предметную среду на сферу искусства, становясь реди-мейдом, то есть не предметом с определенной идеей и назначением, а, в первую очередь, просто продуктом производства (не авторского). Механизм в кинетическом произведении, хоть и продолжает работать, однако не имеет никакой другой задачи кроме художественной. Так, он также переносится в сферу, где теряет изначально заложенную утилитарность. Таким образом, “Полезной Машины” в искусстве просто не может быть, все в нем так или иначе бесполезно в отношении к внешнему миру субъектно-объектных функциональных отношений. Значителен сам факт, что в подобном переносе участвует не конкретный предмет, а сам концепт машины/механизма. Поэтому, когда Мунари говорит, что художник должен быть тем самым медиумом между человеком и машиной, то это идея лишь относительно оригинальна в свете уже описанной выше Дюшановской теории.

Нужно добавить, что “бесполезность” у Мунари интерпретировалась не как невыполнение определенных задач или отсутствие конкретных результатов работы механизма, а именно как потеря функции вследствие неспособности к точности и исправности. Получается, что машина могла бы быть полезна, если б обладала качествами полезной машины, но до сих пор не была бы связана с функцией. Это отчасти спорное объяснение перестает казаться странным, если учесть, что, например, очень точные работы Такиса или Шоффера никогда не получали таких названий. Тем не менее, можно остановиться на том, что Мунари еще больше акцентирует на совершенной некомпетентности “машины” в его искусстве.

Идея “сбитой с толку”[[42]](#footnote-42) машины в 1950-е, когда Мунари создавал новую серию работ и писал “Манифест Машинизма”, оказала огромное влияние на Ж. Тэнгли и его работы, во многом унаследовавшие ироничный характер машин-калек. Он продолжил экспериментировать с иррегулярностью механизма, вследствие которой появилась возможность добиться спонтанности, неповторяемости, допускающих лишь иллюзию монотонности, а не ее саму. Для этого он спиливал зубцы шестеренок и некоторые другие части в механизме так, что раз через раз они просто “проскакивали”[[43]](#footnote-43). Подобный нарочито испорченный мотор используется Тэнгли практически во всех работах, приводя мета-машины к многочисленным поломкам или вообще разрушению. Таким образом будто бы ставится эксперимент на тему того, какая степень свободы возможна в рамках жесткого алгоритма, или системы, что так близко теме анархизма, индивидуального анархизма случая в рамках даже не социальной системы, а чисто механической. В связи с этим появляются такие темы, как энтропия - мера неопределенности в рамках системы. Энтропия также - это некая последовательность случайностей, которые не могут быть упорядочены. Случайность уже известное встречавшееся в данном тексте понятие, неизменно ассоциируемое с шансом, например, теорией шанса М. Дюшана или Т. Тцара; только теперь оно физически напрямую не связано с фигурой творца. Больше не требуется придумывать те или иные техники увеличения дистанции между автором и произведением, случай и шанс в данной ситуации полностью механизированы, а значит дегуманизированы: не только человеческое, но и подсознательное полностью отсутствуют. В этом смысле Тэнгли воплотил футуристическую фантазию о самостоятельности машин, конечно, с определенной долей фальсификации.

С другой стороны, такое движение - полностью сфабрикованное, а не вторичное (реакционное по отношению к появлению какой-то внешней силы). Другими словами, оно не характеризуется как проявление пластичности по отношению к изменениям, к чему вроде бы и призывал Тэнгли в манифесте. В нем присутствует обреченность на повторение, комичное повторение автомата. Оно может становится нудным, оно обессмысливается даже в рамках размышления о движении в кинетической скульптуре, потому что со временем становится все дальше от проблем задействования или создания пространства, реального или виртуального. Желание Тэнгли занимать зрителя, развлекать его оборачивается затянувшейся уже не смешной шуткой. На этот счет Хюльтен заметил[[44]](#footnote-44), что порой монотонность движения может оказаться скучнее статики. Скука, бессмысленность - вид наказания, конфронтации с воскрешенным металлоломом, столь же до абсурдности бессмысленно произведенным ранее.[[45]](#footnote-45)

Как следствие отсутствия завершенности, для Тэнгли почти не существует Момента - определенного напряжения от жеста остановки, завершения произведения. Идет нескончаемый процесс порождения желания движения, продолжения и постоянное его удовлетворение. Скульптуры не предполагают логического завершения, точки баланса, ни одна из них даже не содержит этого элемента внутри, в сценарии, в интенции, в намеке. У Колдера, к примеру, наблюдается совсем противоположный эффект: движение его работ зависит от нечаянного внешнего фактора, поэтому рождение желания движения и его удовлетворения носят как бы случайный характер. Движение нерегулярно и не перманентно, нет гарантированности удовлетворения, но зато есть пауза и темпоральная, и композиционная. Другими словами - Момент, когда баланс между частями наконец пойман и зритель может зафиксировать свой “хрупкий” опыт влияния на среду. Наверное, отсутствие Момента и позволяет нам называть многие скульптуры Тэнгли машинами, даже если они всего лишь механизмы; то есть чем-то наполовину лишенным выразительного в своей завершенности жеста. Что и не требуется, потому что призыв Тэнгли - “быть жестом”, а не инициировать его. В этом, кстати, тоже есть отголосок имперсонализации - отсутствие художника, как творца этого жеста.

Таким образом, у Тэнгли-кинетиста интерес не ограничивается экспериментами с формой, композицией и исследованиями движения как некоего инструмента манипулирования чувственным опытом зрителя. Если и можно сказать, что он создатель каких-либо иллюзий, то не оптических или пространственных, а тех самых, какими являлись барочные машины, скорее, поражавшие людей своей хитростью и изобретательностью, чем обманывавшие. Результаты и темы ранних кинетических опытов, во многом обусловленные интересом к тому, как работают привычные категории восприятия и интерпретации двумерного или трехмерного произведения, в основном были направлены на то, чтобы эмпирическим путем определить границы медиума кинетической скульптуры. Тэнгли, на мой взгляд, преодолевает этот этап. Для него движение - уже есть данность, из которой он исходит, и которая уже предполагает другие отношения между зрителем и произведением. На движении построена система стиля, эстетики, а значит и язык работ, которые будут подробней рассмотрены ниже. Поэтому часто, особенно в более поздних работах 70-х гг., проблемным для скульптур Тэнгли оказывается не столько движение, сколько то конкретное высказывание, более концептуальное или наоборот визуальное, которому оно способствует в рамках того или иного произведения.

**1. Ранние работы 1954-1959 гг. Мета-механики**

Какие-либо документальные свидетельства о самых ранних кинетических экспериментах Тэнгли до и сразу после его переезда в Париж практически недоступны или не сохранились. Известно, что вначале это были небольшие механизмы в духе Наума Габо, обращающиеся к реальному пространству, которое посредством быстрого движения небольшого куска белой ткани оказывается включено в произведение, составляя “виртуальный объем” - типологически тот же самый, что в “Кинетической конструкции”.

Затем Ж. Тэнгли некоторое время осмыслял наследие А. Колдера, который в конце 50-х - начале 60-х гг. уже постепенно отходил от кинетической темы, впервые его заинтересовавшей в 1936.

Первые ранние кинетические скульптуры, после создания которых Тэнгли стал известен в художественных кругах, были названы “мета-механиками”. Это название, как уже было сказано выше, впервые предложил использовать Понтюс Хюльтен для одной из первых выставок Тэнгли в Стокгольмском Стеделийк Музее. Несмотря на явное наследование многих тематических и формальных аспектов у Колдера, новое типовое название во многом было призвано обозначить новый кинетический концепт, сменяющий уже не столь актуальные “бесполезные машины” Мунари и “мобили”. Приставка “мета-” отсылает к самой очевидной аналогии - физика/метафизика, присваивая такую способность машинам Тэнгли, как говорить о машине “средствами механики выходя за пределы механики”[[46]](#footnote-46). “Выход за пределы механики” - это, в основном, привнесение случая, выраженной энтропии и иррегулярности в механизм, факт которых лишает его основной характеристики, но заставляет проявлять себя совершенно иначе.

Среди первых мета-механик можно выделить две относительно однородные серии работ. К наиболее ранней принадлежат работы 1953-1955 гг.

(например мета-механика 1953 г.[[47]](#footnote-47) ). Они представляли собой утонченные хрупкие проволочные конструкции, работающие от электричества. Пересекающиеся тонкие оси и окружности создают аккуратный сложный геометрический рисунок, отдаленно напоминающий “Созвездия” Пикассо (абстрактные штудии гитары, 1931 г.). Эта почти эскизная линеарность, сравнимая с рисунком в пространстве, близка ориентированности Колдера на сюрреалистические линии и формы Х. Миро не только в его “мобилях”, но и моторизированных работах. Постепенно к проволочной конструкции добавляются цветные геометрические плоскости в виде треугольников, кругов и полуокружностей. Благодаря сочетанию этих фигур и простых цветов, в них угадывается явная отсылка к супрематизму и вообще авангардной абстракции. Основные формальные и колористические сочетания нумерованных Композиций Кандинского, увиденные в пространственной перспективе, обретают трехмерную форму. Посредством движения в пределах одного произведения воспроизводятся те вариативность и комбинаторика, свойственные супрематическим картинам, взятым вместе. Однако сами по себе мета-механики не могут стать единственным абсолютом, то есть единоразово заключить в себе все композиции и их возможности, поэтому существует порядка девяти различных “супрематических” мета-механик (например, Meta-Hérbin, 1954 г.), в которых Тэнгли меняет композицию, размер плоскостей, цвета, пространственное сочетание деталей в рамках одной стилевой линии.

Получается, что традиционное представление о гармонии композиции, описанной, пусть, тем же Кандинским в его программном тексте “Духовное в искусстве”, лишь находит новый медиум в кинетической скульптуре, где движение является оформлением, некоторым дополнительным условием, или инструментом, с помощью которого старое представление о живописной гармонии находит новое материальное выражение, не меняясь, однако, сущностно.

В этом плане еще более показательными будет вторая серия мета-механик - кинетических рельефов, созданных в период с 1954 по 1958 гг. Отличительная особенность этих работ состоит, главным образом, в том, что “действие” происходит на фоне четырехугольной плоскости, безошибочно определяемой нами как поверхность картины, холст, даже если материально она металлическая или деревянная. В первых работах такого плана Тэнгли просто переносит уже известные зрителю плоские геометрические фигуры в сочетании с тонкими лучевыми колесами в виде солнца в одну плоскость. Электрический мотор, обеспечивающий их движение, устроен таким же образом, как и у первых мета-механик так, что шестеренки иногда могут перескакивать через зубцы, поэтому получающиеся композиции фигур и линий практически не имеют возможности повториться.

Логическим итогом размышлений скульптора о супрематизме, авангардной абстракции и механическом движении стали работы, созданные в 1954 и 1956 гг. и получившие названия “Мета-Малевич” и “Мета-Кандинский” соответственно. Первая из них состоит из семи правильных белых четырехугольников разных размеров, медленно вращающихся на черном фоне прямоугольника. Во второй работе Тэнгли начинает использовать в качестве материала металлолом, который в более поздних работах позволит их рассматривать с точки зрения “джанковой”[[48]](#footnote-48) эстетики. В связи с этим цвета и формы становятся не такими отчетливыми и чистыми, как в предыдущей серии, но по-прежнему прослеживается связь с творчеством Кандинского. Важно подчеркнуть, что эта связь не только акцентируется формально, но и вербально в самом названии. Кандинский и Малевич выступают культурными знаками супрематизма и геометрической абстракции. Учитывая значение приставки “мета-”, “Мета-кандинский” это не ответ авангардному художнику или вообще русскому авангарду, а высказывание о нем.

Сам Тэнгли в одном из своих интервью[[49]](#footnote-49) объяснял эти работы желанием использовать элементы из словаря названных художников и создать супрематизм заново. Здесь важно обратить внимание на два аспекта, на которых, на мой взгляд, основывается связь произведений Тэнгли и русских художников. Во-первых, положение о плоскости. Одним из самых основательных сдвигов, произошедших в модернистской, картине было заявление о том, что плоскость картины - это реальное материальное пространство. Любые изображения в нем больше ничего не изображают и не репрезентируют, а представляют самих себя, находящихся в композиционных отношениях между друг другом в чистом виде. Все, что происходит на холсте - реально, потому что происходит в существующем, а не воображаемом пространстве. Поэтому Тэнгли не случайно был осуществлен переход от полностью трехмерных конструкций к рельефам, которые, конечно, не являются таковыми в полном смысле, потому что все элементы отделены от плоскости, тем не менее задняя панель служит довольно отчетливым знаком плоскости. Движение абстрактных фигур как раз материализуют, делают физически бесспорным художественное событие.

Во-вторых, назовем это проблемой “точки и линии на плоскости” по одноименному сочинению В. Кандинского. Она отчасти возвращается к уже обозначенной выше теме отсутствующего художественного момента у Тэнгли-инженера, а не художника, чья задача состояла бы в том, чтобы каждый раз находить идеально точное композиционное выражение, уникальное и индивидуальное. Уникальное и индивидуальное - характеристики, вытекающие из ориентированности Малевича и Кандинского на чистое ощущение, чувство, которое, понятно, не может существовать без субъекта. Философское основание супрематизма вообще понимает искусство не как осознание мира, а как его чувствование. Эта идея поразительно сохраняется в мета-механиках, так как использование категорий времени и пространства, общих со зрителем, делает не что иное, как еще больше приближает к нему произведение в возможности чувственного восприятия, то есть как бы объединяет их в чувствовании.

Малевич пишет:

“*Супрематизм есть та новая беспредметная система отношений элементов, через которую выражаются ощущения. Супрематический квадрат представляет собою первый элемент, из которого построился Супрематический метод*.”[[50]](#footnote-50)

Тэнгли, однако, нельзя назвать субъектом ощущений, которые будто бы находят свое выражение в его работах. Несмотря на то, что он пользуется элементами супрематического метода, его работы наоборот направлены на то, чтобы постоянно отрицать отношения элементов, беспрестанно меняющихся. Они вращаются неравномерно и разнонаправленно, и в каждый следующий момент создается новая конфигурация, каждый раз работа словно новая, обновляющаяся. Это, с одной стороны, ловко соотносится с идеей русского авангарда о новом искусстве, новой форме, новом языке. Но, с другой, здесь не может идти речи ни о какой точности, определенности выражения или “о том или ином” ощущении.

Следовательно, главная формальная цель супрематических работ - постановка и решение проблемы точки на плоскости, проблемы прямых, то есть проблемы отношений, идеального баланса и идеальной гармонии элементов - в проявлении Художником его артистической воли по отношению к набору элементов. Именно поэтому допускается возможность существования множества абстрактных картин, чья ценность поддерживается уникальностью каждого конкретного случая.

“Мета-Малевичи” и “Мета-Кандинские” Тэнгли, можно сказать, вообще лишены дискретной формы. Движение, совмещенное с противоположной ему идеей Момента, по моему мнению, одновременно максимально развивает идею множественной вариативности уникальных отношений, которая поддерживается энтропией в самой механической системе мета-механик. И вместе с тем превращает идею супрематизма в формальность, лишенную личности творца. Этот итог можно рассмотреть и в более консервативном ключе, близком как футуристам, так и свидетелям первых автоматонов, а именно, как антропоморфизацию механизма, или машины, которая благодаря неуправляемым явлением случая будто сама транслирует свои ощущения от окружающего мира.

В заключение полезно вспомнить Гай Бретта, который в своей книге “Кинетическое искусство. Язык движения.”, ставшей классической в исследованиях кинетизма, говорит что для искусства движения нужен совершенно новый художественный язык, не основывающийся на уже известных эстетический картинных или скульптурных категориях или их совмещении. В Мета-механиках Тэнгли, как было описано, все же только визуализируется теория модернистской живописной плоскости. Однако, получив воплощение в кинетической скульптуре, у живописного языка нет возможности настоящего развития и работы в новой системе искусства движения. Поэтому мета-механики представляют собой абсолютно завершенную серию произведений, которые не эволюционируют в новую идею или форму.

**2. Мета-матики: рисующие машины. 1959-1960 гг**

В 1958 г. Тэнгли совместно с некоторыми будущими “Новыми реалистами” участвовал в выставке “Чистая скорость и монохромная стабильность” в галерее Дениз Рене. Именно тогда Ив Кляйн предложил поместить прежде спрятанный мотор и вообще весь механизм наружу, то есть сделать его видимым, потому что он “красив”[[51]](#footnote-51). Эстетизация мотора здесь не столько важна, как тот факт, что теперь механизм становится равноправной частью произведения. Это изменение фундаментально. Оглядываясь на историю машины в искусстве, где она служила либо для создания иллюзий (барочные механизмы) либо чистого движения как художественной формы (в кинетизме начала ХХ века), можно смело сказать, что у Тэнгли происходит смена акцентов. Механизм проблематизируется не просто как источник или причина движения, но как таковой в качестве самостоятельной формы, носителя определенной эстетики. Так, в работах, условно говоря, “до” предложения Кляйна механизмы используются второстепенно для размышлений о супрематизме, о медиуме живописи и скульптуры - это исследование визуальных возможностей механизма в произведении, в выставочном пространстве и в коммуникации со зрителем. Работы “после” напрямую соотносятся со своим видовым названием “мета-” и становятся механизмами о механизмах. Тема произведения раскрывается не с помощью мотора, а через него. Его сущностные характеристики, описанные в предыдущей главе в связи с автоматизмом, шансом и порядком, переносятся на “сюжетную” часть произведений, например, на условную функции “мета-матик” - рисование. Механизм, помещенный в проблемное поле, начинает описывать сам себя, по мнению П. Хюльтена[[52]](#footnote-52), иронизировать, представляя собой метафору Сизифова труда. Это вновь возвращает нас к идее бесполезности в более широком, культурном, смысле.

26 июня 1959 г. Жан Тэнгли подает заявку на патент своего нового изобретения “Мета-Матик”, и через год получает свидетельство на «*аппарат простой конструкции, позволяющий рисовать или писать кистью способом, который на практике является полностью автоматическим, а вмешательство человека сводится к выбору одного или нескольких параметров*»[[53]](#footnote-53).

Серия мета-матик состоит из пронумерованных работ небольшого размера, которые в редких случаях работают от электричества, но чаще - на дизельном моторе, выхлопные газы от которого собираются в постепенно надувающийся шар, оформленный также как полноправный элемент произведения. Технически это очень простые конструкции, состоящие из механизма “искусственной руки”, известного еще с XVI в., и приспособленного к нему планшета с листком или рулоном бумаги. Действия этих двух элементов синхронизированы так, чтобы в итоге получался хаотичный рисунок из мелких “мазков” или кругообразных форм. Собственно, работы и отличались, помимо дополнительных декоративных деталей и строения каркаса, рисовальными программами - различными движениями “руки”.

В свое время именно эта серия принесла большую популярность Тэнгли на обоих континентах, сделав его одним из главных, и, что важно, доступных для всеобщего понимания критиков абстрактного экспрессионизма. Однако, как мне кажется, дело не только в том, что мета-матики, грубо говоря, выглядели как пародия на популярную, но уже во многом упадочную абстракцию и ее событийный и перформативный характер. Так, за некоторое время до первой выставки мета-матик в Париже в 1959 г. состоялась демонстрация творения абстрактной живописи французским художником Жоржем Матьё. В режиме реального времени на трех свитках он, подражая, видимо, Поллоку, применял технику дриппинга для создания произведения. В свою очередь Жан Тэнгли перед своей выставкой также устроил большую рекламную кампанию, чтобы как можно больше зрителей в режиме реального времени смогло самостоятельно наблюдать за творением машин-художников.[[54]](#footnote-54)

Абстрактный экспрессионизм зародился и развился в послевоенной Америке, которая в это время в состоянии начинавшейся Холодной войны пыталась совершить идеологическую перестройку. Главенствующей точкой зрения стал либерализм и представительская демократия, как оппозиционные любому социалистическому дискурсу. Экономически это значило практически полное принятие корпоративного международного капитализма. В этих условиях абстрактный экспрессионизм стал очень важен как форма несогласия с независимыми левыми дискуссиями о будущем социализма.[[55]](#footnote-55) То есть движение, мыслящее себя по-авангардному новым, поддерживалось и спонсировалось, в основном, правыми политическими силами (наподобие итальянского футуризма). Другими словами, в 50-х гг. абстрактный экспрессионизм становится практически официальным искусством поствоенной либерализирующейся, а значит и активно капитализирующейся, Америки. Попадая в Европу и получая там распространение в виде арт-информель, движение больше не воспринимается как политизированное, и поэтому усиливается вторая его установка - на индивидуальность выражения, трансляцию психического. Климент Гринберг ее объясняет так: “*Если неизобразительное или абстрактное претендует на эстетическую обоснованность, оно должно быть не произвольным и случайным, а проистекать из подчиненности некоему неоспоримому ограничению или первоисточнику*.”[[56]](#footnote-56) Тэнгли заменяет этот “неоспоримый и неограниченный первоисточник” иррегулярно работающим механизмом, который может характеризоваться обозначенными качествами именно потому, что предусмотренная в нем случайность и энтропия не ограничены механической системой, например в своей частоте и периодичности. Поэтому же он является и неоспоримым, то есть автономным и независимым ни от своего производителя, ни от системы. Таким образом Тэнгли как бы освободил механизм от своей индивидуальности художника, сделав его пусть несознательным, но субъектом действия. Этот ход обнаруживает две большие проблемы: креативность и авторство.

Креативность, как уникальная и индивидуальная способность художника, поддерживает ценность автора, а значит и самой категории авторства. Конечно, последняя в ХХ в. множество раз переосмыслялась, переживала попытки совсем ее обессмыслить с тенденцией к дегуманизации искусства, но по крайней мере всегда оставалась в том пространстве, где существует сам художественный жест или высказывание: писсуар Матта в первую очередь прославил Дюшана, а не производителя; безличные невыразительные “специфические объекты” остались в истории искусства и арт-критике как концепт Д. Джадда и т.д. Фигура Тэнгли, как художника и скульптора мета-матик, тоже не отрицается, однако нет ни единого сомнения, что их механические рисунки на его авторство не претендуют.

С другой стороны, перформанс - это всегда спонтанный и единичный опыт, материальные следы которого в скором времени остаются только в документации, тогда как машины Тэнгли перманентно производят рисунки, которые продолжают существовать в статусе художественной вещи, как и любые другие произведения, когда-то сделанные художниками. Таким образом, художник все еще остается в своей старой роли “за произведением”, отделяющим его от зрителя. А интерактивность, предусмотренная между машиной и зрителем (возможность менять материалы, кисти, фломастеры), вроде бы говорит о том, что конечное произведение - это и есть рисунок, созданный в тандеме с машиной, зрителями и художником. Субъективность рассеивается между всеми участниками. Тот факт, что машина тоже наделяется авторской субъективностью - обнаруживающаяся шутка, основанная на оксюмороне. Она неизбежно приводит к вопросу: “Являются ли получившиеся рисунки искусством?”, а точнее, “Может ли искусство включить их в себя?”. Подобный бунтарско-риторический вопрос пытаются поднять и реди-мейды Дюшана, в стремлении разорвать ситуацию всепоглощающего рынка, отношений обмена между художником и публикой. П. Хюльтен первый выразил эту идею о сравнимости мета-матик с реди-мейдами Дюшана. Однако, негатив всех авангардистских или квази-авангардистских попыток сделать анти-искусство в конечном итоге стремительно превращается в знак “плюс”.[[57]](#footnote-57) Тогда как Тэнгли изначально не претендует называть рисунки мета-матик искусством, а делает их своеобразным утверждением о том, что почти конвейерное производство абстракции в угоду рынку и большому спросу сравнимо с механической забавой. Так, Тэнгли удается не только уличить арт-информель в устаревшей художественной установке в “обществе спектакля”, но и совершить тот маленький иронично-саркастичный шаг к не-искусству, который, согласно взгляду с расстояния времени, не совсем удался Дюшану. Нелишне добавить, что сам Дюшан, Тцара и Хюльсенбек, присутствовавшие на первых демонстрациях мета-матик, отнеслись к ним с большим интересом, заметив, что это логически успешное завершение Дада и живописи в целом.

В заключение, нужно упомянуть еще одну особенность мета-матик: их декоративность. Все скульптуры этой серии включают один или несколько совершенно нефункциональных элементов в виде деталей, напоминающих предыдущие работы, связанные c живописным авангардистским наследием. Этим он, с одной стороны, эстетизирует машину, как собственное произведение, не давая ей остаться лишь устройством, помощником в перформансе. Тем самым он как раз подходит к не-искусству через подобное нарочито декоративное искусство. А с другой, возможно, создает машине собственный образ.

**3. Деструктивные работы.**

Автодеструктивное, то есть саморазрушающееся, искусство появилось и развивалось практически одновременно с творчеством Тэнгли. Его социальной предпосылкой явилась общественная реакция, беспокойство, на активные разработку и тестирование ядерного оружия, проводившиеся на обоих фронтах Холодной войны. В октябре 1961 г. состоялось испытание самого мощного термоядерного заряда в истории - “Царь-бомбы” - на территории СССР. В этот же год Густав Мецгер, считающийся отцом автодеструктивного искусства, публикует свой третий манифест (первый и второй были написаны в 1959 и 1960 гг. соответственно), который заканчивается ясным тезисом: “Автодеструктивное искусство это атака на капиталистические ценности и стремление к ядерному разоружению”[[58]](#footnote-58). Начиная с 1959 г. он создавал такие работы, которые распадалась или даже полностью исчезали прямо во время выставки, например, “Кислотная живопись” и другие. Поэтому, с чисто художественной точки зрения, в них очень важен аспект перформативности: они не только саморазрушающиеся, это определение лишь описывает результат их изменений, но еще и самосоздающиеся. Мецгер в своих манифестах акцентировал момент самодвижения и самосоздания формы. Все, что происходит с произведением после соединения определенных материалов и веществ, больше не имеет отношения к художнику - это автономный естественный процесс, который и художника ставит в роль зрителя. Звук и любые другие эффекты являются неотделимой частью произведения. Из этого следует, что это еще одно направление, действующее в реальных категориях пространства и времени. Такое произведение полностью соответствует зрительской реальности.

Тэнгли в своих воззрениях на счет формы во времени был очень близок Мецгеру. Последний сразу после написания первого манифеста даже посетил лекцию Тэнгли “Искусство, Машина и Движение”, посвященную необходимой процессуальности искусства, то есть движения, метаморфоз, трансформации и изменяемости. Г. Мецгеру не доставало харизмы и славы, чтобы организовать художественное движение из художников, идейно его поддерживавших, поэтому, узнав о плане Тэнгли сделать огромную саморазрушающуюся скульптуру в Нью-Йорке, он пишет второй манифест и делает несколько работ в попытке привязать это искусство к своему имени.[[59]](#footnote-59) Однако это у него не получается, хоть он и стал первым. В 1960 г. Тэнгли делает огромный “Оммаж Нью-Йорку” в саду музея современного искусства МОМА, который затмевает все сделанное в этом направлении прежде. Это дает основание полагать, что деструкция, не как результат, а как процесс, континуальный художественный опыт, механический перформанс, а также и как политическое высказывание, не были идейным заимствованием или подверженностью чужому влиянию, поэтому может считаться собственным логичным продолжением художественной мысли Тэнгли в рамках его исследования экспрессивности.

Первая автодеструктивная работа Тэнгли была сделана во время его первого визита в США через месяц после очередного тестирования атомного оружия во Французской Сахаре. По воспоминаниям его механика Билли Клювера[[60]](#footnote-60), это был грандиозный проект, почти невозможный для осуществления в таких масштабах и в рамках программы влиятельнейшего музея для еще молодого художника без больших связей и репутации в арт-мире Нью-Йорка. Тем не менее “Оммаж” все-таки был построен. В его основе - две мета-матики разного размера, работающие на дизельном моторе; фортепиано, на котором “играет” механическая рука, адресограф, множество вышедших из употребления велосипедных и колясочных колес, дополнительные моторы, огнетушитель и другие части конструкции, найденные на ближайшей свалке. Когда машина была запущена, все очень быстро пошло не так, как предполагалось: некоторые части загорелись и перестали выполнять свои функции, вскоре огонь распространился, заставив нервничать администрацию музея, с которой подобный эффект был не согласован. С поразительным шумом скульптура разрушалась на протяжении 28 минут. Б. Клювер также отмечает, что этот перформанс скорее являлся для Тэнгли яркой, игривой и поразительной демонстрацией момента, чем откровенно политической акцией или агрессивным протестом против машины как таковой; “эта скульптура буквально приняла форму Нью-Йорка” - говорил он о неостанавливающемся городе. Для Тэнгли, в свою очередь, послание состояло еще и в идее о возможном техногенном суициде, который может совершить человечество, если и дальше продолжить активное производство оружия: *“Человечество может совершить суицид на коллективном уровне с помощью технологии”[[61]](#footnote-61).* Именно в это время Тэнгли говорит об эфемерности, как новом и актуальном качестве искусства, потому что после атомных исследований, войн никто не может надеяться на постоянство, все так или иначе находится в движении. По мнению Б. Бухло эта работа ярким образом олицетворяет собой “индустриализацию смерти” - понятие примененное им к Арману и некоторым Новым реалистам - в том смысле, что смерть становится неотъемлемой частью всего производимого современной культурой, и в этом состоит парадигматический сдвиг.[[62]](#footnote-62)

Некоторое время после этого двойственного американского опыта успеха через провал, Тэнгли создает еще несколько работ, которые можно связать с деструкцией. Это работа 1963 г. «Подготовка к концу света» (Study for an End of the World), для зрителя представлявшая собой некую документированную постановку взрыва трех конструкций, что напоминает те же испытания атомного оружия в Сахаре. Третья работа была выполнена пятью годами позже и называлась “Rotozaza II”. Ротоцаца - это машина, или особый механизм, разбивающий использованные пустые бутылки. Такая же по устройству работа была сделана и с использованием тарелок. Вряд ли в данном случае Тэнгли выступает против использования этих предметов обихода, скорее здесь показан сам конвейерный тип производство-потребление-устаревание-уничтожение. А именно эти предметы, самые обычные и близкие любой домохозяйке, призваны вызвать мещанскую практичную жалость к бесполезному “переводу” огромного количества утилитарных вещей, покупающихся и использующихся ежедневно. Такое чувство жалости должно бы распространится вообще на все потребляемые продукты производства, неизменно приходящие в конец цепочки, описанной выше, и порождающие потребность в новом производстве и бесконечном конвейере использования, не заканчивающийся транзисторный переход от статуса “желаемого” к “выкидываемому”. Таким образом показывается не только механичность экономической системы, но и механичность каждого отдельного референта, покупателя, зрителя. Эта работа была показана в течение фуршета по поводу вернисажа выставки, поэтому посыл казался ироничным и отчасти дерзким, так как, собственно, пародировал саму ситуацию.

Надо сказать, что деструкция выступает здесь определенным приемом деконструкции, не в смысле полемики Хайдеггера-Деррида, а скорее в бартовском смысле деконструкции мифа. Мифом так или иначе являются товарные блага, навязанные капитализмом ценности и научный прогресс со знаком “плюс”, которые послевоенное искусство стремится увидеть критически, как неотрефлексированный, навязанный “спектакль” вещей и образов, вырванных из контекста.

С другой стороны, машины Тэнгли не перестают быть очень зрелищными, а не сухими примерами концептуального искусства. Если кинетизм исследует движение не только как дополнительное измерение, но и как единственно возможный способ еще большей экспрессивности, чем “чистая экспрессия” в абстракционизме, то разрушение у Тэнгли становится еще одним уровнем беспрецедентной экспрессии, уже противопоставленной первоначальному движению. Тем не менее Тэнгли редко возвращался к (само)разрушающимся работам - в целом, известны только эти три. Художника больше интересовал сам непосредственный момент времени, который словно материализуется или наоборот опосредуется для зрителей через произведение, время становится особенно переживаемым, когда наполнено определенным событием. Так или иначе это условие достигается вне зависимости от того, каков смысл этого события. Значит, деструкция для Тэнгли носит тематический смысл, так как движущаяся форма все равно будет каждую секунду создавать новую композицию, в отличие от Мецгера, для которого разрушение равнозначно созданию формы.

**4. Ассамбляжи и поздние работы.**

В том же 1960 г. во время визита в Нью Йорк Ж. Тэнгли познакомился[[63]](#footnote-63) с творчеством Ричарда Станкевича, американского скульптора, создававшего ассамбляжи в стиле junk aesthetic (“гнилое искусство”); некоторые из них были с мотором и подразумевали движение. Его выставка, согласно Хюльтену, очень поразила Тэнгли. По возвращении в Европу он параллельно с уже упомянутыми работами, уделяет отдельное внимание созданию ассамбляжей из утиля. Нельзя сказать, что это была серия работ, скорее отдельный тип скульптур, которыми он занимался практически до конца своей жизни и карьеры. В этих часто символических работах он исследует разные темы, начиная с уже привычного капиталистического производства и потребления и заканчивая портретами философов. Что выделяет эти работы в отдельную группу - это наличие в их составе так называемых “найденных объектов” или “реди-мейдов”.

В качестве примера можно рассмотреть скульптуру “Нарва” 1961 г. Это большая скульптура выше человеческого роста на деревянном постаменте. Она состоит из железных балок, старого мотора, пилы, колес, проволоки и другого, на первый взгляд неразличимого, “хлама”, прикрепленного там и тут. В рабочем состоянии она беспорядочно, неряшливо двигается, дребезжа и стуча всеми своими частями. В 1961 г. Тэнгли уже состоит в группе Новых реалистов, постепенно принимающих дадаистический курс, а эта работа как раз наглядно иллюстрирует программу П. Рестани: предметы из мира повседневности, собранные механически и рандомно на свалке, соединяются в бесформенную конструкцию, чтобы также производить анти-форму. Она товарно не соблазнительна, даже как будто аэстетична, тем не менее деконтекстуализированная и скомпеллированная материальная реальность, помещенная на пьедестал, предстает произведением. С другой стороны, оно является еще одной вариацией на тему машины и механизма, знаком которых служат колеса и мотор. Машина представляется не как образ действия, исполнитель функции и не как эстетезированная технология. То есть образ механизма взят не в качестве знака, как в “Оммаже Нью-Йорку, не в качестве героя. Подобно фигуративной скульптуре, “Нарва” - необобщенная фигура машины. Речь идет не о средстве и приеме (технология, техника, механика) и не о материале, как главном предмете исследования, а о создании определенной уникальной фигуры машины. По большому счету, это подход традиционных скульпторов к человеческому телу, наделение его полом, позой, участием в сюжете или только пластическими качествами. Тэнгли этот подход объяснял более поэтически: “Я хочу понять машину…”. Позволю себе дополнить его фразу: машину вне связи с человеком, ее пользователем и создателем.

Следующие примеры во многом отличаются от предыдущего, но причисляются мной к той же группе по принципу присутствия реди-мейда. Это одни из самых поздних работ 1988-1989 г. под названием “Авангард” и “Гиппопотам” 1991 г. Примечательно, что они все также построены на основе механизма, однако реди-мейды, или найденные объекты, в них до крайности не случайны и так или иначе сохраняют свой предметный смысл. Нужно пояснить, что изначально у найденного объекта и реди-мейда немного разная природа, хотя оба типа представляют собой произведенный кем-то предмет, но выбранный художником. Как было описано выше, подобный художественный выбор, по мнению Дюшана, должен происходить механически, случайно. Сюрреалистический же найденный объект подразумевает некоторую психическую, бессознательную активность, провоцирующую выбор тем не менее тоже механический. В итоге, будучи всегда конкретным предметом, например, сушилкой для бутылок или бретоновской туфелькой, объект всё же не несет за собой свой конкретный предметный смысл, точнее не ограничивается только им. Во-первых, потому что он не столь важен; любой реди-мейд может быть заменен на другой: писсуар с таким же успехом мог бы быть унитазом, не повредив при этом эпатажной задумке Дюшана. Во-вторых, потому что сразу вступает в некоторую смысловую амбивалентность: велосипедное колесо предстает в произведении в первую очередь предметом, сделанным не художником, а только во вторую - частью велосипеда, имеющую такие-то функции; “Голова быка” Пикассо, как гештальт рисунок, постоянно “колеблется” между велосипедным седлом и силуэтом быка. Однако двойственность значений не может быть рассмотрена как указание на наличие какого-то большего означаемого, появлявшегося бы только в сочетании с другими предметами внутри произведения или хотя бы со своим новым статусом. Иными словами, предметы остаются самореферентными: мы не узнаем ничего большего про колесо, пусть оно прикреплено к стулу, также как и подробное знание о велосипедных колесах не дает нам большего понимания искусства Дюшана.

Использование реди-мейдов Тэнгли в рассматриваемых работах, на мой взгляд, совершенно переосмысленное. Маски в “Авангарде” и череп бегемота в “Гиппопотаме” - не являются ни случайно найденными объектами, ни самореферентными. Наоборот, это конкретные предметы, сознательно включенные в произведение. Маски отсылают к знаменитому швейцарскому карнавалу, проходящему каждый год в Базеле *(Basler Fasnacht)[[64]](#footnote-64).* Внушительный же череп, с комично открывающейся пастью, соединенный с ржавым машинным низом, создает абсурдный и жуткий образ, практически memento mori, теперь в качестве образа смерти использующее не только череп, но и умирающий, постаревший автомобиль. Анималистический мотив вообще часто встречается в его поздних, более устрашающих, чем ранние смешливые, работах. Соединение этого мотива с машинным, иногда с натуральной моделью автомобиля, заставляет думать о некоем неконтролируемом рациональном - животном элементе механизма. В любом случае, каждый включенный в произведение Тэнгли реди-мейд в первую очередь привносит собственное значение, а не определяется только выбором художника. Поэтому такие реди-мейды метафоричны и аллегоричны, иногда представляют собой прямые аллюзии, цитации. Еще раз повторюсь, что дадаистский реди-мейд обретает/меняет смысл только при особом акте означивания, установления перспективы или помещения в специальный контекст.

По этой причине термин “нео-дадаизм”, по меньшей мере, в применении к Тэнгли оказывается только формальным указанием на использование похожих материалов, тогда как сама дадаистическая практика и стратегия использования реди-мейда больше не могут иметь места в условиях поствоенной культуры, больше не воспринимающей реди-мейд как “пощечину общественному вкусу”, чем и пользуется Тэнгли для достижения своих декоративных целей.

**V. Заключение: что такое “метамеханика”?**

В заключение можно представить творчество Жана Тэнгли как продолжительную, всеобъемлющую и вариативную механическую фантазию, создающую сюрреальный мир, наполненный отголосками нашей вещественной реальности и ее искаженными отражениями. Эту сюрреальность можно было бы вполне оправданно назвать карнавалом. Хаотично движущиеся ассамбляжи составлены из уже использованных, вышедших из употребления, покинутых элементов, которые, отделенные художником от массы, обретают чуть ли не ностальгический и сентиментальных характер. Старые платья, игрушки, занавески, торшеры, индивидуализированные в качестве вещи, а не как части конвейерного ряда товаров, позволяют зрителю узнать в себе пользователя этой одной вещи, а не просто абстрактного потребителя. Но цель подобной конкретики не в эффекте сентиментального воспоминания, а, скорее, в передразнивании, кривлянии. Не случайно машины Тэнгли практически всегда имеют комичный вид и часто вызывают подобающие эмоции за счет регулярного механического движения, которое и создает, согласно Бергсону, комический эффект[[65]](#footnote-65). Зритель уступает свою неприкосновенную и доминирующую роль машине, которая из подчиненного вдруг превращается в шута, которому все позволено, в том числе насмехаться над “господами”. Но и господа зрители от этого не перестают смеяться над машинами, обличающими и обнажающими механизмы “спектакулярного” общества. В связи с этим как нельзя более уместно вспомнить об описанной Бахтиным “смеховой культуре”[[66]](#footnote-66), которая так или иначе проявляется в произведениях Тэнгли и создающихся отношениях между ними и зрителями. В карнавале, являющемся частью смеховой культуры, отсутствует серьезное, официальное и догматическое, поэтому даже такие темы как смерть, старость, суицид репрезентируются художником с помощью разноцветных колес, тряпок, гирлянд - всего того, что так занимало его детскую аудиторию. В карнавальном мироощущении невозможна точка аристотелевского катарсиса, то есть в нем невозможно выделить лишь один момент; карнавал, так же как и смех, - это демонстрация события, его непосредственное свершение, это и есть Момент, не имеющий координат своего развития. Смех обесценивает все, что в культуре может обладать какой-либо ценностью. Осталось только заметить, как воспроизведенная теория Бахтина поразительно соотносится с непрекращающимся перформансом машин Тэнгли и объясняет манифест “За статику”, совсем ей не противоречащий, а только поэтически переиначивающий.

Получается, механизм обладает сравнительно маленькой функцией, выявленной выше, тем не менее являясь совместно с сопутствующими ему понятиями и образами центральной идеей Тэнгли, как было обозначено во введении - стилевой осью его творчества. Подобно определенному художественному приему, например, деформации формы или ее редукции, механическое движение в работах Тэнгли становится постоянным элементом, индивидуальным стилем. Как было показано выше на определенных примерах, он так или иначе меняет свое смысловое наполнение, сам по себе оказываясь не нагруженным конкретным значением, а также не являясь выражением самодостаточной внешней формы, покрывающей собой содержание. Конечно, данное Хюльтеном название “метамеханика” продолжает быть высказыванием о механике, конкретном техническом изобретении, машине языком механики, но вместе с тем и может пониматься шире: как механика момента, воспоминания, тех или иных явлений в современном мире и обществе, в целом, как механика жизни, похожей на абсурдную машину.

В итоге, любой сюжет или тема могут быть сведены к образу на основе мотора. Проблемы движения и кинетизма как направления в искусстве хоть и позволили Тэнгли успешно начать свою артистическую деятельность, но уже ко времени создания мета-матик потеряли свою проблемность в его работах. Это утверждение не касается саморазрушающихся работ, фонтанов и произведений, подразумевающих вмешательство зрителей в управление машинами (например, в «Концерте для семи картин»), так как они тематически связаны с пространственно-временными аспектами скульптур. Остальные же, особенно поздние произведения, такие как «Цезарь» (1989), «Медведь из Бюрсинель-Дюльи» (1990) или «Надпрестолье западного изобилия и тоталитарного меркантилизма» (1989-1990) нельзя назвать “кинетическими скульптурами” с целью подчеркнуть работу с четвертым измерением и внутри него. Движение, как статика для традиционной скульптуры, для метамеханик стало внутренним, изначальным, естественным элементом, их языком и способом выражения. Чего? - сущности предмета (реди-мейда, металлолома или любого другого включенного объекта), открывающейся зрителю в многообразии способов и позиций для его восприятия в состоянии движения, подрагивания, вибрирования и проч. Так, он словно раскладывается на позиции и положения своего бытия в мире относительно другого, других, тем самым словно увеличивая информацию о самом себе. “Вот я специализировался на некромании,” - пишет Тэнгли в своих воспоминаниях о подготовке к московской выставке, открыто признаваясь в любви к вещи, потерявшей значение, данное ей человеком и оставшейся в осязательном предметном мире. Подобное познание предмета сродни детскому ощупыванию, рассматриванию, пробе на прочность и реакцию на самые разные действия. Это признание отчасти объясняет, почему с течением времени, практически полной “смене декораций” в художественной среде и мире вообще, Тэнгли не отказывается от создания машин, с которых он начинал свой путь в условиях, почти полностью их объясняющих и оправдывающих их актуальность и критичность. Так, уже с позиции 80-х и 90-х гг. ХХ века проблемы неоавангарда кажутся чуть менее архаичными, чем сам авангард. Однако художника можно только упрекнуть в отстранении от критического дискурса в искусстве, но не ответить за него о причинах. Тогда основным для понятия “метамеханики” все-таки остается вопрос о том, является ли этот концепт в большей степени художественным, сравнимым, скажем, с кубизмом, или же личным, индивидуальным, даже психологическим исканием художника. Возможно ли его использование как принципа в чьем-либо ином искусстве или “метамеханика” существует только как частная версия развития кинетической скульптуры?

**VI. Библиография.**

1. Жан Тэнгли. Каталог к выставке в Москве в 1990 году. Цюрих: Фонд Про Гельвеция, 1990.
2. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Москва: Художественный Журнал, 2003.
3. Краусс Р. Холостяки. Москва: Прогресс-Традиция, 2004.
4. Бухло Б. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов. Москва: V-A-C press, 2016.
5. Фостер Х., Краусс Р., Буа И., Бухло Б., Джослит Д. и др. / под ред. Фоменко А., Шестаков А., Ащеулова Е. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. Москва: Ад Маргинем, 2015.
6. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал.—2005.—№60.
7. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
8. Дебор Г. Общество спектакля. Москва: Логос-Радек, 2000.
9. Лазарева Е. Человек, усноженный машиной // Искусствознание *—* 2016 *—* №1-2.
10. Малевич К. Черный квадрат. Москва: Азбука, 2001.
11. Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры // Эстетика Философии Культуры. Москва: Искусство, 1991.
12. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва: Академический проект, 2015.
13. Бергсон А. Смех. Москва: Искусство, 1992.
14. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Худож.лит., 1990.
15. Danchev A. 100 Artists’ Manifestos. London: Penguin Group, 2011.
16. Tomkins C. The bride and the bachelors. The heretical courtship in modern art. New York: The viking press, 1965.
17. Brett G. Kinetic Art: the Language of Movement. New York: Reinhold Book Corporation, 1968.
18. Jachec M. The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
19. Krauss R. Passages on Modern Sculpture. Cambridge: MIT Press, 1977.
20. Burnham J. Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century. New York:Braziller, 1968.
21. Hulten P. The machine as seen at the end of mechanical age. New York: The Museum of Mosern Art, 1968.
22. Pontus Hultén K. G. Jean Tinguely. «Méta». Berlin: Propyläen Verlag, 1972.
23. Kaira M. Cabanas. The Myth of Nouveau Réalisme: art and the performative in postwar France. New Haven: Yale University Press, 2013.
24. Berger M., Hapgood S. Neo-Dada: Redefining Art, 1958-62. New York: Universe Books, 1994.
25. Robinson J. (ed.). New Realisms: 1957–1962; Object Strategies between Readymade and Spectacle. Exhibition catalogue. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, MIT Press, 2010.
26. De Menil D. Conversations between Jean Tinguely and Dominique de Menil // Szeeman H. Jean Tinguely’s Favorites: Yves Klein. Basel: Museum Jean Tinguely Basel, 1999.
27. [Stedelijk Museum Amsterdam](https://www.youtube.com/channel/UC2zf5KNpP3-xPn9OCxJPajQ). Introducing - Jean Tinguely: Machinespektakel / Machine Spectacle URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WD_V-TIwYc0> (дата обращения: 02.04.2017)
28. Richards T. Performing objects. URL: <http://www.jstor.org.ezprox.bard.edu/stable/pdf/1575098.pdf> (дата обращения: 25.02.2017)
29. Dezeuze A. ‘’Neo-Dada’’, ‘’Junk Aesthetic’’ and Spectator Participation. URL: <https://www.academia.edu/324193/Neo-Dada_Junk_Aestheticand_Spectator_Participation> (Дата обращения: 22.04.2017.)
30. Seckler D. Interview with Jean Tinguely and Niki de Saint Phalle // "Audience is His Medium" Art in America—1963.—№1. URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/interview-jean-tinguely-and-niki-de-saint-phalle-12842> (Дата обращения: 25.11.2016.)
31. Fantastic Art Dada Surrealism / ed. by Alfred H. Barr, Jr. New York: The Museum of Modern Art, 1936.
32. Hapgood S. “Arman” // Neo-Dada: Redefining Art. 1958 -1962. New York: The American Federation of Arts in association with Universe publishing, 1994.

**Приложения.**

****

Рис. 1. Méta-mécanique, 1954.

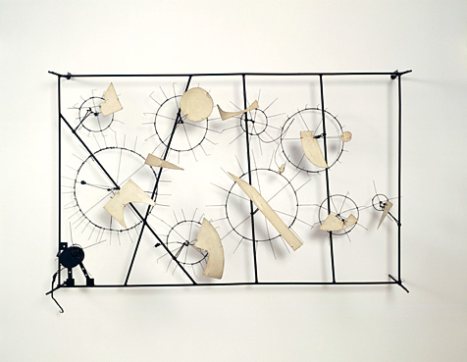
****

Рис. 2. Elément Détaché I, 1954

****

Рис. 3. Méta-Malevitch, 1954.



Рис. 4. Méta-Kandinsky I, 1956.



Рис. 5. Méta- matic № 6, 1959.

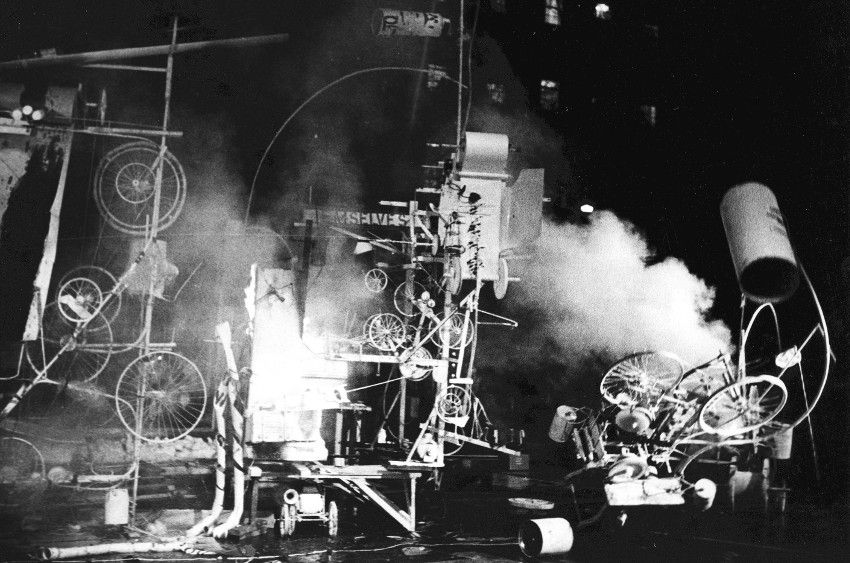


Рис. 6. Hommage to New York, 1960.



Рис. 7. L'Avant-Garde, 1988.



Рис. 8. Hippopotamus, 1991.

**Cписок иллюстраций:**

1. Méta-mécanique, 1954.
2. Elément Détaché I, 1954
3. Méta-Malevitch, 1954.
4. Méta-Kandinsky I, 1956.
5. Méta- matic № 6, 1959.
6. Hommage to New York, 1960.
7. L'Avant-Garde, 1988.
8. Hippopotamus, 1991.

1. Canaday G. Machine Tries to Die for Its Art // The New York Times. ー 1960. - № 27. - Р. 30. [↑](#footnote-ref-1)
2. Бухло Б. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955 - 1975 гг. М., 2016. С. 301*——*329. [↑](#footnote-ref-2)
3. C. Tomkins. The bride and the bachelors. The heretical courtship in modern art. New York, 1965. С. 152. [↑](#footnote-ref-3)
4. Kluver B. The Garden Party // Hulten P. The Machine as Seen at the End of Mechanical Age. New York, 1968. P. 169. [↑](#footnote-ref-4)
5. Hapgood S., Rittner J. Neo-Dada: Redefining Art, 1958-1962 // Performing Arts Journal. *—* 1995. *—* No.1.*—* P. 63*—*70 [↑](#footnote-ref-5)
6. C. Tomkins. The bride and the bachelors С.154 [↑](#footnote-ref-6)
7. Лакост М. К. Тэнгели - энергетика дерзости // Жан Тэнгли. Каталог к выставке в Москве в 1990 году. Цюрих, 1990. C. 107. [↑](#footnote-ref-7)
8. A. Danchev. 100 Artists’ Manifestos. London, 2011. C. 666. [↑](#footnote-ref-8)
9. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Москва, 2003. С. 19*——*32. [↑](#footnote-ref-9)
10. Krauss R. Passages in modern sculpture. New York, 1977. C. 201*——*243. [↑](#footnote-ref-10)
11. Dezeuze A. The 1960s: A Decade Out-of-Bounds // A Companion to Contemporary Art since. Cornwall, 1945. C. 38*—*60. [↑](#footnote-ref-11)
12. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. С. 19. [↑](#footnote-ref-12)
13. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Москва, 2015. С. 472. [↑](#footnote-ref-13)
14. Дебор Г. Общество спектакля. Москва, 2000. С. 27*—*30. [↑](#footnote-ref-14)
15. Kaira M. Cabanas. The Myth of Nouveau Réalisme: art and the performative in postwar France. New Haven, 2013. P. 88. [↑](#footnote-ref-15)
16. Бухло Б. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955*——*1975 годов. Москва, 2016. [↑](#footnote-ref-16)
17. Цит. по Тэнгели Ж. Мысли вслух // Жан Тэнгли. Каталог к выставке. С. 87. [↑](#footnote-ref-17)
18. [Stedelijk Museum Amsterdam](https://www.youtube.com/channel/UC2zf5KNpP3-xPn9OCxJPajQ). Introducing - Jean Tinguely: Machinespektakel / Machine Spectacle URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WD_V-TIwYc0> (дата обращения: 02.04.2017) [↑](#footnote-ref-18)
19. Жоллес К. Мои вещи - пепел моих сновидений // Жан Тэнгли. Каталог к выставке. С. 20. [↑](#footnote-ref-19)
20. URL: <http://partage-du-sensible.blogspot.ru/2011/07/entretien-avec-jean-tinguely-1962.html> (дата обращения: 15.02.2017) [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же. [↑](#footnote-ref-21)
22. Хюльтен П. От хаоса к хаосу // Жан Тэнгли. Каталог к выставке. С. 10. [↑](#footnote-ref-22)
23. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2007. С. 607. [↑](#footnote-ref-23)
24. Там же. [↑](#footnote-ref-24)
25. Fantastic Art Dada Surrealism / edited by Alfred H. Barr, Jr. New York, 1936. [↑](#footnote-ref-25)
26. Ян Лацардциг. Парадоксальные машины. Тцара, Брачелли и происхождение вопроса.// Логос *—* 2010.*—* №1.*—* С. 112. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ян Лацардциг. Парадоксальные машины. Тцара, Брачелли и происхождение вопроса.//Логос. *—* 2010*—* №1. *—* С. 116. [↑](#footnote-ref-27)
28. Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры.// Эстетика Философия Культуры. Москва, 1991. С. 203 *—* 210. [↑](#footnote-ref-28)
29. Krauss R. Passages in Modern Sculpture. C. 72. [↑](#footnote-ref-29)
30. Take a newspaper./Take some scissors./.../Shake gently./.../And you will be a writer of infinite originality and of charming sensitivity… Там же. [↑](#footnote-ref-30)
31. Там же. [↑](#footnote-ref-31)
32. Лазарева Е. Человек, умноженный машиной // Искусствознание *—*2016.*—* №01-02. *—* С. 90 *—* 113. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же. С. 90 *—* 113. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ред. Прохоров А. М. Физический энциклопедический словарь // Советская энциклопедия. Москва, 1983. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ред. Прохоров А. М. Физический энциклопедический словарь // Советская энциклопедия. Москва, 1983. [↑](#footnote-ref-35)
36. Burnham J. Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century. New York, 1968. C. 208. [↑](#footnote-ref-36)
37. Krauss R. Passages in Modern Sculpture. C. 80. [↑](#footnote-ref-37)
38. Brett G. Kinetic Art: the Language of Movement. New York, 1968. C. 24. [↑](#footnote-ref-38)
39. Burnham J. Beyond Modern Sculpture. C. 264. [↑](#footnote-ref-39)
40. цит. по: Danchev А. 100 Artists’ Manifestos. C. 734. [↑](#footnote-ref-40)
41. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва, 2015. [↑](#footnote-ref-41)
42. Richards T. Performing objects. URL: <http://www.jstor.org.ezprox.bard.edu/stable/pdf/1575098.pdf> (дата обращения: 25.02.2017) [↑](#footnote-ref-42)
43. Hulten P. The machine as seen at the end of mechanical age. P. 162. [↑](#footnote-ref-43)
44. Там же. С. 167. [↑](#footnote-ref-44)
45. Hulten P. The machine as seen at the end of mechanical age. P. 170. [↑](#footnote-ref-45)
46. Тэнгели Ж. Мысли вслух // Жан Тэнгли. Каталог к выставке . С. 89. [↑](#footnote-ref-46)
47. Pontus Hultén K. G. Jean Tinguely. «Méta». Berlin, 1972. C. 307. [↑](#footnote-ref-47)
48. Сейчас находится в коллекции Harry Kramer, Paris [↑](#footnote-ref-48)
49. Dezeuze A. ‘’Neo-Dada’’, ‘’Junk Aesthetic’’ and Spectator Participation. URL: <https://www.academia.edu/324193/Neo-Dada_Junk_Aestheticand_Spectator_Participation> (Дата обращения: 22.04.2017.) [↑](#footnote-ref-49)
50. Seckler D. Interview with Jean Tinguely and Niki de Saint Phalle // "Audience is His Medium" Art in America — 1963. — № 1. URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/interview-jean-tinguely-and-niki-de-saint-phalle-12842> (Дата обращения: 25.11.2016.) [↑](#footnote-ref-50)
51. Малевич К. Черный квадрат. Москва, 2001. С. 56. [↑](#footnote-ref-51)
52. Hapgood S. “Arman” // Neo-Dada: Redefining Art. 1958 -1962. New York, 1994. C. 107-113. [↑](#footnote-ref-52)
53. Хюльтен П. От хаоса к хаосу // Жан Тэнгли. Каталог к выставке. С. 12. [↑](#footnote-ref-53)
54. Херрман Х.-К. Мета-механика. Театр машин Жана Тэнгли // Логос. *—* 2010. *—* №1.*—* С. 138.

    [↑](#footnote-ref-54)
55. Там же. [↑](#footnote-ref-55)
56. Jachec M. The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism. Cambridge, 2000. С. 3. [↑](#footnote-ref-56)
57. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. *—* 2005. *—* №60. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/> (дата обращения: 16.03.2017) [↑](#footnote-ref-57)
58. Robinson J. New Realisms: 1957–1962. Object Strategies between Readymade and Spectacle. Exhibition catalogue. Madrid, 2010. С. 25. [↑](#footnote-ref-58)
59. «an attack on capitalist values and the drive to nuclear annihilation» цит. по Danchev A. 100 Artists' Manifestos. C. 746. [↑](#footnote-ref-59)
60. Gustav Metzger’s Auto-Destructive/ Auto-Creative Art An Art of Manifesto, 1959–1969 // Third Text. *—* 2008.*—* № 2.*—* С. 183. [↑](#footnote-ref-60)
61. Hulten P. The machine as seen at the end of mechanical age. P. 171. [↑](#footnote-ref-61)
62. Conversations between Jean Tinguely and Dominique de Menil // Szeeman H. Jean Tinguely’s Favorites: Yves Klein. Basel, 1999. C. 50. [↑](#footnote-ref-62)
63. Бухло Б. Неоавангард и культурная индустрия. С. 680. [↑](#footnote-ref-63)
64. Hulten P. The machine as seen at the end of mechanical age. С. 179. [↑](#footnote-ref-64)
65. URL: <http://www.tinguely.ch/en/museum_sammlung/sammlung.html?period=1980-1991&detail=46dbecc8-549f-4843-b2d7-46230ae2648c> (дата обращения: 03.04.2017) [↑](#footnote-ref-65)
66. Бергсон А. Смех. Москва, 1992. С. 32. [↑](#footnote-ref-66)