

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. кафедрой истории русского искусства,
доцент

Председатель ГАК,
профессор

_____ /ДМИТРИЕВА А.А./

_____ /КАРАСИК И.Н./

Выпускная квалификационная работа на тему:

Концепции «мифа» и «власти» в работах Й. Бойса и А. Кифера

по направлению 035400 – История искусств
профиль истории западноевропейского искусства

Рецензент:
Методист
Федеральное государственное бюджетное
учреждение культуры «Государственный
Эрмитаж»
Цибуля Александра Сергеевна

_____ (подпись)

Выполнил:
студентка 4 курса
очной формы обучения
по направлению бакалавриата
Бородкина Анна Андреевна

_____ (подпись)

Работа представлена в комиссию
«___» _____ 2017 г.
Секретарь комиссии: _____ (подпись)

Научный руководитель:
доктор философских наук, доцент,
профессор, Кафедра истории
западноевропейского искусства
Рыков Анатолий Владимирович
_____ (подпись)

Санкт-Петербург
2017

Оглавление

Введение.....	1
Историография	3
Глава 1. Творчество Й. Бойса и А. Кифера в контексте формирования образов «мифа» и «власти» в работах 1960-80х гг.	17
1.1. Архетип шамана: конструирование основных тем творчества Й. Бойса в 1960-х годах	17
1.2. Историческая память: творчество Ансельма Кифера и неоконсерватизм 1980-х годов	22
Глава 2. Войлок, жир, металл: семиотика материалов и репрезентации «власти» и «мифа» в работах Й. Бойса.	26
2.1. «Шаманизм» и ритуал в перформансах и инсталляциях Й. Бойса 1960-70х гг.	28
2.2. Исцеление мифом: репрезентации оккультизма и власти в искусстве Й.Бойса на примере работ «Освенцимская демонстрация» и «Как объяснить картины мертвому зайцу»	31
2.3. Искусство политики: социальная скульптура Бойса 1970-1980-х гг	37
Глава 3. Власть, история, миф: материал как образ в творчестве А. Кифера.	41
3.1. Образы власти и травмы в искусстве А. Кифера на примере серии «Твои золотые волосы, Маргарет» – «Твои пепельные волосы, Суламифь»	41
3.2. Философия свинца: темы оккультизма и мистики в инсталляциях А. Кифера.....	45
3.3. Тысяча цветов: органика как образ власти и смерти в работах А. Кифера	49
Заключение	52
Список использованной литературы.....	54
Список иллюстраций	59
Иллюстрации	63

Введение

Проблема отождествления материалов с «мифом» и «властью» в творчестве Й. Бойса и А. Кифера всегда была одной из центральных тем в критике и научных работах, посвященных этим мастерам.

Они являются представителями двух разных течений — Бойс стал одним из ключевых имен художественной сцены 1960-х годов, ассоциирующейся с Флюккусом, в то время как Кифер с 1980-х гг. работал в русле неоэкспрессионизма. Например, Бойс использует перформанс, акцию или инсталляцию как основную единицу художественного языка, Кифера же скорее интересует живопись, создание самодельных книг и нечто среднее между инсталляцией и скульптурой. Работам Бойса необходимо обсуждение, они встроены в его аутомифологию. Для творчества Кифера нет потребности в создании такого имиджа, который бы объяснил его произведения, иными словами, он отделяет себя от того, *что* преподносит зрителю. Бойс — «художник-в-любой-момент-времени», в то время как Кифер проводит грань между личностью творца и творением.

Но все же двух художников объединяет круг тем, которые они избирают — репрезентация «мифа» и «власти» как компонента мифа истории. Естественным путем для претворения своих идей ими избирается наделение материалов или исторических образов «особыми» свойствами; репрезентации призваны исцелять коллективные травмы или возвращать идеи о великом историческом прошлом. Бойса и Кифера связывают с постоянным воспроизведением образов, относящихся ко Второй Мировой войне, шаманистских и оккультных образов, политических клише.

Для данной работы были выбраны отдельные произведения 1960-80-х и 1990-х — 2000-х годов, которые наиболее отчетливо могут дать представление о критической роли материалов как репрезентации «мифа» и «власти» для этих конкретных мастеров. В ходе исследования использовалась, в основном,

зарубежная литература ввиду крайней скудости сведений на русском языке.

Актуальность работы обосновывается минимальным количеством научной литературы по теме на русском языке, но большим вниманием отечественных кураторов к фигурам Й. Бойса и А. Кифера, представляющим собой целые вехи в истории искусства Европы.

Целью данной работы является рассмотрение феноменов «мифа» и «власти» в творчестве А. Кифера и Й. Бойса через анализ тех материалов, которые использовали художники.

Для ее достижения выполнены следующие **задачи**:

- рассмотрение общеевропейских тенденций послевоенного искусства и искусства 1970-80х гг;
- уточнение немецких художественных контекстов означенных периодов;
- выявление роли творчества Й. Бойса и А. Кифера в означенных периодах;
- установление границ понятий «мифа» и «власти» в творчестве данных художников посредством описания и анализа тех специфических материалов, использовавшихся этими художниками;

Поставленные цели и определенные задачи дали возможность выявить специфические понятия «мифа» и «власти», которыми оперируют А. Кифер и Й.Бойс, проанализировать проблему материалов в их работах и вписать произведения данных мастеров в адекватные им художественные контексты.

Историография

Для подготовки данной работы были отобраны общие эссе критиков¹ постмодерна² и работы, освещающие смежные и более узконаправленные темы в творчестве Й. Бойса и А. Кифера.

Исследования искусствоведов-постмодернистов (а также их ближайших предшественников) необходимы для общего понимания процессов, сложившихся в современном искусстве к середине-концу XX века.

В ходе анализа тех тем, которые поднимает в своих работах первый художник — Йозеф Бойс, одна из ключевых фигур немецкой художественной сцены XX века, необходимо привлечь очень большой пласт литературы, поэтому для данной работы были выбраны отдельные публикации определенного круга авторов, которые являются основными ориентирами в творчестве Бойса.

Большое количество интервью, которые Бойс дал лично³ являют собой другой вид важного источника по его искусству — в них можно отчетливее понять, что он имел в виду под своими идеями «социального тела» или, например, узнать больше о его политических воззрениях.

Существуют различные взгляды на то, насколько Бойс был близок современному ему течению Флюксус — некоторые исследователи⁴ считают, что его методы достаточно ярко отображают концепцию движения Флюксус,

¹ Kuspit D. The End of Art. New York, 2005. 266 p.

Андреева, Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб, 2007 . 487 с.

Гройс Б. Е. Утопия и Обмен. СПб., 1993. 374 с.

Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М., 2015. 816 с.

²Craven D. Dialectical Conversions: Donald Kuspit's Art Criticism. Liverpool, 2011. 276 p.

³ Rose B. Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys. // MoMA. No. 13. 1993. P. 16-23.

Harlan V. What is Art?: Conversations with Joseph Beuys. 128 P.

Rosch U. What is Money?: A Discussion Featuring Joseph Beuys. 2012. 97 P.

Kuoni C. Energy Plan for the Western man — Joseph Beuys in America. New York, 1993. 288 p.

⁴ Moffitt J. Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys. Ann Arbor, 1988. 275 p.

быстро набравшего обороты в 1950-х — 1960-х годах. Участники этой группы выступали за полное сближение видов искусства и разрушение границ между ними, также между искусством и жизнью; в основе их творчества были не только изобразительные практики, но и музыка, поэзия, часто устраивались хеппенинги, акции, перформансы. Все это мы часто можем найти в работах Бойса.

Необходимо отметить, что американские критики воспринимают творчество Бойса по-разному: особенно после выставки в музее Гуггенхайма, когда Б. Бухло, высказал свое мнение в достаточно жесткой форме в статье «Бойс: сумерки кумира. Подготовительные заметки»⁵. Возможно, это эссе (в связке с его интервью «Йозеф Бойс в музее Гуггенхайм»⁶) стало естественной и необходимой реакцией на ту восторженность, с которой Бойса принимали почти везде. Положив начало жарким спорам вокруг его работ, эта статья и в наши дни актуальна и вызывает разные интерпретации среди авторов — с «Заметками» до сих пор полемизируют некоторые исследователи. В ней автор обращается к различным прочтениям творчества Бойса, которые, на его взгляд, порой, являются слишком субъективными, в том числе, он находит сами высказывания художника о своих работах и философии, стоящей за ними, противоречивыми и несколько абсурдными.

Что касается более узконаправленных работ⁷, освещающих вопросы

⁵ Buchloh B. H.D. Beuys: Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique. // Artforum. Vol. 18. 1980. P. 35-43.

⁶ Buchloh B. H.D. Joseph Beuys at the Guggenheim. // October. No. 12. 1980. P. 3-21.

⁷ Tisdall C. Joseph Beuys. New York, 1979. 288 p.

Rojas L. Beuys' Concept of Social Sculpture and Relational Art Practices Today// Chicago Art Magazine. 2010

Gotz A. Joseph Beuys: Life and Works. New York, 1979. 308 p.

Levi Strauss D. Between Dog & Wolf, Essays on Art and Politics. New York, 1999. 144 p.

Haxthausen C. W. The World, the Book, and Anselm Kiefer. // The Burlington Magazine. Vol. 133. No. 1065.1991. P. 846 – 851.

Hyman J. Anselm Kiefer as Printmaker – I: A Catalogue, 1973–1993. // Print Quarterly. Vol. 14. No. 1. 1997. P. 42–67.

Saltzman L. Lost in Translation: Clement Greenberg, Anselm Kiefer and the Subject of History // Visual Culture and the Holocaust. / ed. Barbie Zelizer. New Brunswick, 2001. P. 74–90.

материалов в работах этого художника, то здесь необходимо привести такие работы как статья М. Биро «Репрезентация и событие»⁸. В первой части он пишет о философских концепциях, релевантных творчеству художников Западной Германии 1970 — 80-х годов, уделяя особенное внимание взглядам Т. Адорно, который говорил о «смирении с прошлым», т.е. с последствиями травмы национал-социализма. Далее Биро рассматривает работы вначале Бойса, а потом Кифера через призму этой идеи. В качестве примеров он выбирает инсталляцию первого «Освенцимская демонстрация» 1968 года и несколько серий картин 1980-х годов второго. После тщательного анализа объекта Бойса исследователь делает вывод, что данная работа, во-первых, относится к нео-авангардизму, так как оперирует авангардистскими приемами, созданными еще дадаизмом, конструктивизмом и сюрреализмом, [например, реди-мейд], но приемы эти лишь формальны, они не призваны перевернуть представление зрителя об искусстве, а скорее продолжают традиционную линию «искусство как товар и предмет роскоши». Но все же работы Бойса, в которых используются довольно старые и, казалось бы, пройденные методы, считались в то время крайне провокационными и шокирующими, что связывало их с самим авангардом. Во-вторых, эта композиция отражает концепцию «герменевтической невозможности решения проблемы» (hermeneutic undecidability)⁹ — Биро объясняет данное явление как «умение культурной презентации произвести не столько неясность, сколько конфликт интерпретаций — радикально отличающиеся прочтения одного и того же набора символов»¹⁰. Власть и миф проходят красной линией через

⁸ Biro M. Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust. // The Yale Journal of Criticism. Vol. 16. No. 1. 2003. P. 113-146.

⁹ Ibid. P. 140.

¹⁰ Biro M. Representation and Event... P. 142.

Robins C. "Your Golden Hair, Margarete." // Arts Magazine. 1989. Pp. 73-77.

Lopez-Pedraza R. Anselm Kiefer: The Psychology "After the Catastrophe". New York. 1996. 99 p.

произведения обоих художников, что позволяет рассматривать их работы в одной связке.

Концепция «герменевтической невозможности решения проблемы» важна для изучения творчества и А. Кифера. Биро отмечает, что в 1980-х началась волна негативной реакции на репрезентацию Холокоста, так как его художественное изображение, а значит и интерпретация, могут быть обманчивы и исказить чистое понимание проблемы (за двадцать лет до этого критиками поощрялась рефлексия, находящая выражение в любом виде). Также в этой части подчеркивается то, что Кифер родился в одном из первых поколений, уже не видевшего войну и не имевшего экзистенциальной связи с ней. И, наконец, исследователь обращает внимание на тот факт, что в 1980-х приемы неоавангарда, опиравшиеся на свои «традиционные» атрибуты, уже не могли «шокировать» зрителей, поэтому теперь художники избирали путь «нео-экспрессионизма» или «постмодернизма», который «возвращал» творчество к репрезентативным картинам и скульптурам (что считалось шагом назад, а Кифера относили к первым среди регрессивных авторов). Но, однако, Киферу удалось сохранить практику рефлексии над Холокостом, причем посредством соединения приемов неоавангардизма и неоэкспрессионизма — автор статьи пишет, что в этом, в частности, выразился вклад Бойса с его «невозможностью решения проблемы» (undecidability).

Статья У. Шуляковска из сборника «Алхимия в современном искусстве»¹¹ снова рассматривает творчество Бойса и Кифера в одной связи, но на этот раз акцент был сделан на близости их работ к алхимикам Возрождения.

А. Сюке отмечает, что идея трансформации¹² субстанции через

¹¹Szulakowska U. Alchemy in Contemporary Art. — Farnham: Ashgate, 2011. — 224 p.

¹² Barker R., Bracker A. Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys. [Электронный ресурс] // Tate Papers. 2005. No.4. URL:

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/04/beuys-is-dead-long-live-beuys-characterising-volition->

непрерывную череду смены физических состояний была близка, в том числе, немецким романтикам¹³ (романтизм и утопизм свойственны не только идеям Бойса, но и впоследствии станет использовать и Кифер).

Источником по проблеме неоэкспрессионизма можно считать эссе Б. Бухло 1981 года «Образы власти, шифры регрессии: заметки о возвращении изображения в европейскую живопись»¹⁴. Он приводит наблюдения об изменениях в кругах кубистов и футуристов с конца 1910-х — начале 1920-х годов и вплоть до 1930-х, когда почти что абсолютное их большинство, но, главным образом, зачинатели этих движений, перестали быть их апологетами и стали обращаться к достижениям, например, мастеров Ренессанса (как Де Кирико) или к методам академизма (как Пикассо), что означало, по сути, коллапс для основного течения модернистского дискурса. Иллюстрации, которые приводит исследователь, чрезвычайно информативны — рядом располагаются картины художников вышеперечисленных направлений до и после изменений в их философии. Это стремление к академизации модерна самими его представителями и их склонность к рационализации данной идеи в дальнейшем закрепились в истории искусства и интегрировались в идеологии авторитарных культур¹⁵; это, в целом, подготовило переход к «неоклассицизму» и соцреализму в европейских странах. [Здесь необходимо сделать отступление и отметить, что в Советском союзе, по мнению современных ученых таких как, например, Борис Гройс, соцреализм был даже не столько очередной ступенью искусства, сколько он был радикализацией авангарда¹⁶ и поэтому сильно отличается от западного

[longevity-and-decision-making-in-the-work-of-joseph-beuys](#) (дата обращения: 07.05.2017)

Kuspit D. Beuys: Fat, Felt, and Alchemy. // Art in America. Vol. 68. 1980. P. 78–89.

Suquet A. Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys. // RES: Anthropology and Aesthetics. No. 28. 1995. P. 148-162.

¹³ Ibid. P. 160.

¹⁴ Buchloh B. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting // October. Vol. 16. 1981. P. 39-68.

¹⁵ Ibid. P. 33.

¹⁶ Гройс Б.Е. Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013. 168 с.

течения] В следующей части эссе Бухло рассуждает о регрессии стилей, когда устаревшие методы, утратившие свои первоначальные значения, остаются пассивными до того момента, пока их не наполнят новым «смыслом» — так появляются ретроградские течения¹⁷, например, «Новые дикие», «Новые наивисты», «Итальянская новая волна» и так далее. Что касается немецких неоэкспрессионистов (к которым обычно относят Ансельма Кифера), то можно заметить, что на самом деле, они присутствовали на задворках немецкой художественной арены как минимум уже 20 лет [к моменту написания статьи], и их «новизна» не продиктована ничем, кроме как фактом их популярности — приемы, которые используют неоэкспрессионисты не новы. Они используют большое количество «атавизмов»¹⁸, включая примитивистскую деревянную скульптуру, ксилографию и линогравюру, широко применяют темы пейзажа, обнаженной натуры, натюрморта. По мнению Бухло, в творчестве неоэкспрессионистов история живописи повторила саму себя в 1920-ые годы в факте отступления назад и желания «вернуть» культурную и национальную идентичность. Таким образом, немецкие художники идут путями довоенных экспрессионистов Западной Германии, которые увлекались идеями духовного возрождения, критикой технологии (в общем смысле), романтизацией «иного» — все это как нельзя кстати подошло к духовным нуждам во время энергичного восстановления капитализма в послевоенные годы. В 1960-ых художники «осмелились» связать себя с мифом культурного наследия и национальной идентичности Германии посредством присвоения себе традиционной роли художника и отрицания\игнорирования всего достигнутого за две предыдущие декады. Они использовали яркие краски, фигуративность, масштабные станковые полотна, стремление быть похожими на Нью-Йоркскую школу (романтизация «иного»). Им также была необходима возможность влиться в общее русло неоэкспрессионизма и конфликтовать с остальными участниками (например,

¹⁷ Buchloh B. Figures of Authority, Ciphers of Regression...P. 53.

¹⁸ Ibid.

итальянцами), привлекая почти библейские клише (Север против Средиземноморья, тевтонское против латинского и тд.), но в то же время быть представителями конкретно немецкого движения. В заключении, подводя итог, Бухло выражает свою достаточно скептическую точку зрения — немецкий неоекспрессионизм всего лишь реакционный феномен, который покоится ни на чем другом, кроме мистификации германской идентичности.

На эти идеи о воспроизведении историей самой себя ссылается множество авторов — кто-то конфликтует с ними в своих работах¹⁹, некоторые соглашаются²⁰, как, например, следующий автор, Мэттью Рэмпли в статье «В поисках культурной истории: Ансельм Кифер и двойственность модернизма»²¹, она была выпущена в 2000 году. Во вступлении он пишет, что, так как о Кифере и его изучении власти как эстетического феномена²², написано уже очень много, и активное обсуждение творчества не утихает, то исследователь сфокусируется на политической неясности, которая окружает работы этого художника; будет рассмотрен путь, который избирает Кифер, когда связывает между собой события 1933-1945 годов и историю германской культуры. В этой части автор, помимо прочих, много ссылается на философа Георга Лукача и искусствоведа Андреаса Хюйссена. В первой части исследования Рэмпли считает важным дать краткий очерк истории антикапиталистического романтизма (и его критики) как эстетического феномена. Он отмечает, что романтизм не был однозначно причиной появления фашизма, но скорее дал возможность левому и правому политическим секторам развить свои традиции. В последующих главах дается краткий обзор самых основных работ Кифера от серии «Оккупации» 1969 года до серии «Маргарет» — «Суламифь» начала 1980-х годов.

¹⁹ Zervigón A.M. Kiefer's Paradox . // Art Journal. Vol. 58. No. 3. 1999. P. 103-105.

Mesch C. Joseph Beuys: The Reader. Massachusetts, 2007. 235 p.

²⁰ Tain J. Anselm Kiefer's "Die berühmten Orden der Nacht". // Getty Research Journal. No. 3. 2011. P. 115–221.

²¹ Rampley M. In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism // Oxford Art Journal. Vol. 23. No. 1. 2000. P. 75-96.

²² Arasse D. Anselm Kiefer. Paris: Editions du Regard. 1996. 328 p.

Исследователь рассматривает их через оптику постмодернистской философии, привлекая работы, например, Вальтера Беньямина, Теодора Адорно (и постоянно противопоставляя их Хайдеггеру) и таких искусствоведов, как, например, Марк Розенталь или Дональд Каспит. В заключении Рэмпли соглашается с Андреасом Хюйссеном и даже приводит его цитату о мифе и истории [статья, в которой она содержится, будет проанализирована далее], а также приходит к собственному выводу: Кифер не старается акцентировать внимание зрителя на удаленности нацизма в Германии от немецкой пост-просвещенческой культуры, а напротив — изучает связи, которые указывают на их близость.

Важной работой, которая освещает другой путь в изучении творчества Кифера, является статья И.Д. Чечота «Витязь на распутье»²³. Автор пишет, что для него не представляется возможным рассматривать работы этого художника в контексте постмодернизма, потому что «оно слишком сильно насыщено формальными символами немецкой культуры, которые тесно связаны с романтизмом, что для либерального и гуманистического модернистского сознания выглядит сомнительно, так как неизбежно поднимаются идеи расового превосходства или же богоизбранности или великодержавности, то есть то, что не обсуждается в модернистском искусстве»²⁴ — у Кифера же, по мнению Чечота, эти символы превалируют. Исследователь считает, что от своих «учителей», Хорста Антеса или Йозефа Бойса, художник не взял почти ничего, кроме элементов квазиокультизма или «шаманизма». Затем автор приводит свою интерпретацию книги Джона Гилмора «Оригинальный образ. Ансельм Кифер и постмодернизм»²⁵. Он

²³ Чечот И.Д. Витязь на распутье. // Рассказы о художниках: История искусства XX века. / Сост.

Е. Ю. Андреева, И. Д. Чечот. СПб., 1999. С. 31-45.

²⁴ Там же. С. 35

²⁵ Gilmour J.C. Original Representation and Anselm Kiefer's Postmodernism. // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 46. No. 3. 1998. P. 341-350.

Arasse D. Anselm Kiefer. Paris. 1996. 328 p

говорит, что Гилмор пишет о том, что хоть в работах Кифера и присутствуют отсылки к мифам, нацизму, геноциду и так далее — за этим все не стоит то, что мы ожидаем, это больше похоже на внутритекстовую игру²⁶. Живопись Кифера «сыра» во всех смыслах — «сырые» эмоции и сырые материалы. Гилмор считает, что всем этом нет пафоса, драмы, а скорее есть желание «примерить костюм», и то, даже не на себя; таким образом получается декоративная игра слов, образов, ассоциаций. В сухом остатке, получается, что Кифер формализует память, а потом снимает эту формализацию — в этом заключается основная идея Чечота о художнике.

Ученый Андреас Хюйссен в статье «Ансельм Кифер: ужасы истории, соблазн мифа»²⁷ пишет, что главным объектом его эссе будет предположение, что творчество Кифера невозможно отделить ни от истории, ни от мифа. Далее в своей статье автор развивает тему и ставит вопрос: каким образом стоит воспринимать его картины или фотографии? Ведь они так часто отсылают как к темам, которые его интересуют персонально — например, германский Лес и героический эпос, или важнейшие культурно-исторические события Германии. Среди последних Кифер избирает для изучения, среди прочих, битву в Тевтобургском лесу и, конечно же, период Третьего Рейха. Важно отметить, что именно тема рефлексии над последствиями фашистского режима в Германии проходит красной нитью через большинство произведений художника. И этот конкретный предмет вызывает львиную долю споров среди критиков — насколько, если можно так выразиться, глубоко стоит воспринимать его работы? Где проходит та грань, переступив которую, художник будет подвержен остракизму? Но это лишь

²⁶ Чечот И.Д. Витязь на распутье...С. 37.

²⁷ Huyssen A. Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth // October. Vol. 48. 1989. P. 25-45.
Rosenthal N. Anselm Kiefer: Works on Paper in the Metropolitan Museum of Art. New York. 1999. 136 p.

одна из граней исследования А. Хьюссена, этот вопрос проходит скорее лейтмотивом через всю статью. Проанализировав работы Кифера разного направления и сконцентрировавшись на, собственно, связи мифа и истории (а с ней власти), и вытекающим из этого феномена «эстетизации власти», Хьюссен заключает, что «чем неприступнее крепость истории, тем ярче разгорается неисполнимое желание сбежать в область мифа»²⁸. Этот пассаж доказывает читателю то, что для Кифера нет границ между всеми этими понятиями, и что рефлексия над ними занимает ведущую роль в его творчестве — это же доказывает и выборка многочисленных интервью с художником²⁹.

Чарльз Молсворт в статье «Ансельм Кифер и фигуры времени»³⁰, пишет, что, хотя Кифер может казаться художником на стыке двух традиций — формалистской и исторической, на деле же, возможно, его произведения имеют налет идей модернизма. Автор статьи рассматривает его картины и скульптуры 1970 — 80х годов и обращает внимание на использование материалов и техник как метафор.

Американская исследовательница Лиза Зальтцман, занимающаяся изучением работ Кифера, в своем эссе «Трудности перевода: Клемент

²⁸ Ibid. P. 28.

²⁹ BBC.co.uk . Anselm Kiefer at the Royal Academy. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/5NTy5fTgm7JYYq6sRQM0SGp/anselm-kiefer-at-the-royal-academy> (дата обращения: 07.05.2017).

Independent.co.uk. Anselm Kiefer: "The Independent wants to know if I am a Nazi!" [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/anselm-kiefer-the-independent-wants-to-know-if-i-am-a-nazi-1799843.html> (дата обращения: 16.06.2016)

Telegraph.co.uk. Anselm Kiefer on life, legacy and Barjac: "I have no style, I'm not a brand" [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/11109299/Anselm-Kiefer-on-life-legacy-and-Barjac-I-have-no-style-Im-not-a-brand.html> (дата обращения: 16.06.2016).

Blouinartinfo.com. Anselm Kiefer at Aldrich Contemporary [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/266149/anselm-kiefer-at-aldrich-contemporary> (дата обращения: 16.06.2016).

³⁰ Molesworth C. Anselm Kiefer and the Shapes of Time // Salmagundi. No. 82/83. 1989. P. 78–89.

Гринберг, Ансельм Кифер и предмет истории»³¹, так же как и предыдущие ученые анализирует серию «Маргарет» – «Суламифь», посвященную поэме Пауля Целана, при этом привлекая работы Клемента Гринберга. Здесь Гринберг выступает в первую очередь в качестве переводчика (а уже потом теоретика модернизма) так как он создал один из ранних переводов «Фуги смерти», что было важным событием первой волны осознания последствий войны и Холокоста в Америке [в данной работе для использовался перевод на русский язык О. А. Седаковой³²]. Зальтцман ссылается на Вальтера Беньямина, указывая, что, например, в его терминах, перевод несет в себе, помимо прочего, придание силы языку, укрепление слова.³³ Но здесь важен тот факт, что Гринберг, к тому времени, к 1955 году, уже издал свои основные труды – «Авангард и китч» (1939), «В сторону нового Лаокоона» (1940), «Кризис станковой живописи» (1948), «О роли природы в картинах модернизма» (1949), «Абстракция и фигуративность» (1954), в которых он раз за разом настаивал на том, что модернистскому изобразительному искусству совершенно не обязательны ссылки или коннотации, особенно к историческим событиям. Но данная теория для него отнюдь не относилась к литературе модернизма – в ней могут быть отсылки к истории³⁴.

Исследовательница задается вопросом: какое же отношение ко всему этому имеют картины, написанные тридцать лет спустя немецким художником? Далее она пишет, что в этом случае стихотворение Целана получило самое что ни на есть изобразительное воплощение, почти тот же перевод. И когда в 1980-х Кифер привез свою серию «Маргарет» – «Суламифь» в Америку, то он

³¹ Saltzman L. Lost in Translation: Clement Greenberg, Anselm Kiefer and the Subject of History // Visual Culture and the Holocaust / ed. Barbie Zelizer. New Brunswick, 2001. P. 74-88.

³² Седакова О. Фуга смерти. / Сост. А.Великанова. М., 2001. С. 75.

³³ Saltzman L. Lost in Translation... P. 79.

Saltzman L. Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art. Chicago. 2006. 136 p.

Saltzman L., Rosenberg. E. Trauma and Visuality in Modernity (Interfaces: Studies in Visual Culture). Dartmouth. 2006. 304 p.

³⁴ Ibid.

снова представил зрителям ту же историческую травму, которая была уже показана им в пятидесятых. Если рассматривать картины Кифера через призму мнения Гринберга, то они окажутся «грубым поруганием»³⁵ всех его «правил» – здесь полностью игнорируются и медиум (холст, краски и другие материалы) и его «чистота» и его «автономия»³⁶. Поэтому можно заключить, что в этой «абстрактной» серии, нету, по сути, самой абстракции, а есть тема и конкретный объект исследования.

Автор статьи «Ансельм Кифер и искусство аллюзии: диалектика ранних работ «Маргарет» и «Суламифь»³⁷ Бонни Рус, часто ссылаясь на Зальцман, обращает внимание читателя на то, что фигурирующая в стихотворении Целана «Маргарет» является отсылкой к «Фаусту» Гёте, в то время как «Суламифь» – библейский персонаж. Также, судя по всему, Целан знал двух определенных художников начала XIX в., Пфорра и Овербека, которые писали друг для друга картины с изображениям Суламифи и Марии. Один из них сделал набросок под названием «Суламифь и Мария» а когда написал картину по этому наброску, то назвал её «Италия и Германия». Исследовательница пишет о множестве ссылок и перемежающихся тем в картинах этих художников, стихотворении Целана и работах Кифера.

Следующим источником, который освещает философию материалов и произведений, является статья-репортаж Альберта Албано «Размышления о живописи, алхимии, нацизме: встреча с Ансельмом Кифером»³⁸. В нем автор описывает посещение мастерской художника в конце 1990-х годов. Из интервью можно вынести множество одинаково любопытных и уникальных сведений из первых рук как о работах, так и о философии Кифера — большая ее часть лежит в области алхимии (отсюда любовь к необычным материалам

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid. P. 80.

³⁷ Roos B. Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early "Margarete" and "Sulamith" Paintings. // Comparative Literature. Vol. 58. No. 1. 2006. P. 24-43.

³⁸ Albano A. P. Reflections on Painting, Alchemy, Nazism: Visiting with Anselm Kiefer. // Journal of the American Institute for Conservation. Vol. 37. No. 3. 1998. P. 348-361.

и особенное внимание к изменению их агрегатных состояний в процессе работы с ними, а также воздействие на них времени — патина, налет, окисления, коррозии, разложение; особое внимание собеседника он также привлек к числам и планетам, с которыми связан каждый элемент).

В дополнение к теме значимости материалов в работах Кифера, необходимо также привести статью Джона Холлмарка Неффа «Ансельм Кифер: Читая Кифера: Значения свинца»³⁹. Она написана в 1987 году и была призвана осветить открытие выставки в Музее современного искусства в Нью-Йорке (МОМА). Автор сообщает, что это, пожалуй, первая американская выставка художника, на которой можно увидеть самый широкий спектр его работ — в общей сложности в количестве семидесяти пяти — от картин до книг, от камерных произведений до монументальных, вдохновленные литературными, историческими, социальными, культурными, религиозными источниками, созданные с применением такого любопытного набора материалов как масло, сено, песок, свинец. На последнее, свинец, автор статьи обращает внимание читателя. Отмечается, что Кифер не является первым художником современности, который использовал свинец или же материалы подобные по качествам (например, Ричард Серра, Лючио Фонтана, Джаспер Джонс, Роберт Моррис)⁴⁰. Автор статьи пишет, что Кифер использует два вида свинца — листовой и в форме слитков, что позволяет добиваться множества неожиданных эффектов, которые ставят акцент на теме вечной трансформации, а также дают простор для визуальных каламбуров и иронии⁴¹. В пример приводится его книга «Через Красное море». В заключение автор статьи считает необходимым упомянуть о свинце как об алхимическом элементе, который также был связан с определенным числом, знаком Зодиака, днем недели, а также с планетой Сатурн (вместо

³⁹ Neff J.H. Anselm Kiefer: Reading Kiefer: The Meanings of Lead. // MoMA. No. 49. 1988. P. 1,8.

Auping M. Anselm Kiefer: Heaven and Earth. Catalogue for exhibition. London. 2005. 186 p

⁴⁰ Ibid.P. 1.

⁴¹ Ibid. P. 8.

Меркурия), которая в эпоху Возрождения покровительствовала артистам, гениям и безумцам, меланхоличному творчеству⁴². Множество этих отсылок отображено в гравюре Дюрера «Механхолия» (1514 г.), которая особенно важна для Кифера — например, он поставил в своей студии такой же ромбоэдрон, который собственноручно изготовил, основываясь на этом изображении. По словам самого художника, эта студия скульптуры олицетворяет хаос среди порядка, а самого философа на гравюре можно сопоставить с художником, который также должен задавать вопросы зрителю⁴³, и для Кифера медиумом, который помогает ему в этом, является свинец.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

Глава 1. Творчество Й. Бойса и А. Кифера в контексте формирования образов «мифа» и «власти» в работах 1960-80х гг.

1.1. Архетип шамана: конструирование основных тем творчества Й. Бойса в 1960-х годах.

В послевоенной Европе к 1960-х годам наметился определенный культурный парадокс. Здесь достаточно ярко себя проявляла импортированная *американская традиция*, в свое набравшая обороты в 1940-ые, когда в США иммигрировало большое количество европейских «старых мастеров», достаточно вспомнить М. Дюшана, М. Эрнста, Ф. Леже или новую реинкарнацию Баухауза в колледже Блэк-Маунтин. В 1950-х их идеи смешались с местной традицией абстрактного экспрессионизма в духе Дж. Поллока, чье искусство активно продвигалось в Америке и Европе важнейшим теоретиком того времени, Клементом Гринбергом.

Все эти влияния заложили начала поп-арта, минимализма и нео-дадаизма в варианте движения «Флюксус». Здесь одним из «гуру» был Джон Кейдж, композитор, бывший прямым последователем Дюшана⁴⁴, что заставило участников обратиться к наследию дадаистов. Флюксус имел решающее значение для искусства 1960-х не только в Америке, но и всем мире. Флюксус, как интернациональное движение, проводил выставки в Нью-Йорке, Париже, Амстердаме, Копенгагене, Лондоне, привлекая к работе местных художников. Таким образом, искусство Старого света «репатрировалось», но уже с американским акцентом.

До 1960-х здесь можно наблюдать попытки некой рефлексии о последствиях Второй Мировой войны, например, у Дюбюффе и Фотрие, чье искусство косвенно влияло на современников и заставляло начать разговор о *травме войны*. Но в то же время общественный дискурс соседней Германии

⁴⁴ Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М., 2015. С. 495

застыл в молчании перед данной темой, что на время сделало ее пассивной участницей мирового художественного процесса.

Все это, несомненно, повлияло на те идеи, которые будут далее переосмысливать художники в Германии, Австрии, Франции, Великобритании. Стремление к восстановлению преемственности авангардисткой культуры и ее национальных вариантов подтолкнуло к переосмыслению большого круга идей: экспрессионизм, конструктивизм, коллаж, перформанс, реди-мейд, фотомонтаж и т.д. Но опыт, накопленный к 1960-ым, диктовал уже новые условия для художников, и на этот вызов они отвечали в духе своего времени – обоснованием теории «общества спектакля», критикой массового потребления, критикой политических и исторических дискурсов, вниманием к ранее периферийным игрокам – феминистскому искусству и национальным дискурсам. Художники-минималисты и пост-минималисты 1960-х годов провозглашают стирание границ между скульптурой и живописью, редуцируя и идею и форму, что, в свою очередь, приводит к выявлению базового компонента любого произведения – *материала*.

Что касается творчества Й. Бойса и того места, которое оно занимало на художественной сцене 1960-х гг., то необходимо сказать, что хотя художника трудно отнести к одному единственному течению, но приемы, используемые Бойсом в его работах отсылают нас больше к Флюксусу, нежели к другим. Участники этой группы выступали за полное сближение видов искусства и разрушение границ между ними, также между искусством и жизнью; в основе их творчества были не только изобразительные практики, но и музыка, поэзия, часто устраивались хеппинги, акции, перформансы.

Но важно отметить, что Флюксус был все же близок нео-дадаизму, в то время как творчество Бойса от этого в стороне — его «провокации» ближе некоему *ритуализированному или экстатическому* действию в духе современных ему венских акционистов.

Тут же необходимо сделать отступление и привести тот факт, что очень

многие его работы так или иначе связаны с темой Второй Мировой войны и поиски метафорического исцеления коллективной травмы. Но все же эта проблематика для Бойса является скорее площадкой для экспериментов — как со смысловыми приемами, так и с «обновленными», «мифологизированными» материалами. Он концентрируется скорее не на изображении ужасов войны, а на «гомеопатическом» эффекте в своих произведениях, в то время как его современники, например, Герхард Рихтер, используют прием прямого столкновения своего зрителя с реальностью, причем через традиционную технику – станковую живопись.

Трудно назвать Бойса первопроходцем в техниках, или же в проблематике. *Автомифология* как прием «микро-истории» была одним из популярных тропов 1960-х и 1970-х годов, возможно, как реакция на развал больших нарративов и понятия «макро-история». Традиционно к художникам того времени, создавшим особый миф о себе и своем искусстве, относят, например, Энди Уорхола и Ива Кляйна – первого связывают с переосмыслением места массовой культуры в высоком искусстве и наоборот, а второго с темой спектакуляризации и коммодификации искусства.

Создав свою публичную «историю» сам, Бойс окружил «мифом» и те материалы, которые он использует для своих работ. Но все же у него присутствует стремление к слиянию искусства и личности художника — поэтому для Бойса была необходима объясняющая автомифология. Не удивительно, что личный интерес к определенному набору тем выходит, например, в его ранних работах на первый план.

Для участия в фестивале Флюксуса в 1964 году им была написана «автобиография» в виде списка событий по годам, начиная с рождения, которая не может быть полноценным жизнеописанием, а скорее претендует на звание манифеста, объясняющего набор тем, с которыми он далее будет работать годами. В качестве предыстории к работам Бойса необходимо кратко привести один сюжет из его «автобиографии», которая станет центральной темой его произведений периода до 1970-х гг.

Во время Второй Мировой войны он служил в военно-воздушных силах Германии, и он «вспоминает» случай, который якобы произошел с ним на одной из операций. Зимой 1942 или 1943 года его самолет был сбит в Крыму или на Кавказе, а сам Бойс получил ранения, но местные жители (чаще всего, он говорит о крымских татарах) пришли ему на помощь — для того, чтобы он не замерз, они заворачивали его в войлок, смазанный жиром. Эта персональная легенда (как и другие, связанные с татарами, Чингиз-ханом, животными и т. д.) и возникшие на ее основе квазиметафизические и философские теории Бойса проникли практически в каждое из его произведений 1960-х гг. После этого, примерно на рубеже 1960-х — 1970-х гг., в годы основания им Свободного университета и различных партий, его философия перешла в русло «антропологической», что, в свою очередь, породило «социальную скульптуру» Бойса.

Творчество Бойса однородно как в области конкретных задач, которые он ставит в своих работах, так и в их теоретическом обосновании — трансформация и перерождение, исцеление, ритуал, нестабильность и переход, туманность понятий — такими категориями оперирует художник. Многозначность субстанции наряду с ее функцией являются жизненно необходимыми элементами для произведений Бойса.

Уже в самых ранних его работах можно увидеть стремление к работе с плавкими, податливыми материалами, например, с бронзой. Среди его любимых материалов на протяжении всей творческой карьеры затем были органические: мед, жир, войлок, шерсть и так далее — в них соединяются такие физические качества как текучесть, податливость, теплопроводность, мягкость, но в то же время они несут значения трансформации, трансмутации, вечного движения, возвращения к духовным истокам, регенерации духа. С ними он начинает работать уже с конца 1950-х — начала 1960-х гг. — «Освенцимская демонстрация» (1956-68 гг.), акция «Вождь» (1964 г.), «Стул с жиром» (1964 г.) и др.

Похожие тенденции к ассамбляжу из мусора, коллажам из обрывков газет

и «найденных» материалов можно найти у «предшественника» Бойса – Курта Швиттерса (1887 – 1948). Кульминацией работ этого периода является «Мерцбау» — архитектурный проект, который художник начал претворять в жизнь в собственном доме, превратив его в подобие «тотальной инсталляции» (в терминах Ильи Кабакова). Бойс также близок Швиттерсу в использовании музыкально-стихотворных форм в творчестве, если у первого это “Ja Ja Ja Ne Ne Ne”, исполненное в 1968 году на Фестивале Флюксуса, то у второго это стихотворение «Урсоната» 1923 года.

Европейские дискурсы 1920-х и 1960-х годов, имеют определенные точки пересечения – коллективная травма войны, исторический эскапизм, желание возратить большой нарратив, но все же контексты и цели уже различаются.

Далее, в Главе 2, будут рассмотрены основные работы Бойса, семиотика используемых им материалов и «мифологизация» материалов.

1.2. Историческая память: творчество Ансельма Кифера и неоконсерватизм 1980-х годов.

Уже к 1960-м годам «утопия» и «романтизм» дискредитировали себя, хотя тенденции к романтизации истории не сошли со сцены полностью – они лишь несколько отступили перед новыми дискурсами: феминистскими, гендерными, квир-дискурсами или пост-колониальными. Таким образом, к 1980-ым годам искусство подходит с закономерной неоконсервативной реакцией, но автоматически входит в противоречие с ней, ведь постмодернизм не приемлет большого нарратива, что делает эту реакцию достаточно неоднородной, лишая идеи контекста – так появляется «пастиш», то есть цитирование исторических стилей. В итоге, неоконсерватизм тяготеет к возвращению стабильности, но в этих фрагментированных попытках от него ускользает сама суть того, к чему он стремится.

К тем немецким художникам, которые обратились к репрезентациям образов истории и романтических тропов традиционно относят Ансельма Кифера, Герхарда Рихтера, Георга Базелица и других мастеров, начавших карьеру не ранее конца 1960-х – начала 1970-х годов. Они достаточно конформно возвращаются к идеям своих учителей, искавших заполнения лакун в историческом осознании.

Но в, основном, их объединяет стремление к восстановлению «генеалогии» немецкого искусства, поэтому они используют иногда шокирующие, отстраненные образы, отражающие чаще всего исторические или социальные потрясения. Здесь нельзя увидеть ни гендерной или квир-критики, ни критики массовой культуры, таким образом, работы становятся экспериментальными площадками для размышления на темы мифа истории, катастрофы, ужаса, коллективной травмы и возвращения «историзма» в картину.

Кифер относится к следующему после Бойса поколению художников — некоторое время он был даже учеником Бойса, но там, где Бойс использует

перформанс, акцию или инсталляцию как основную единицу художественного языка, Кифера скорее интересует живопись, создание самодельных книг и нечто среднее между инсталляцией и скульптурой. Он обращается к перформансу только в начале своей карьеры, создавая «Оккупации» (1969 г.) или «Героические символы» (1969 г.) — но и в них он действует косвенно, через медиум фотографии, таким образом, создавая как бы репортаж акции, которая прошла в отсутствие зрителей.

Персональной мистифицирующей личностью легенды у Кифера нет, поэтому в интервью он говорит об интересе к алхимии⁴⁵ или истории Германии, оккультным и мистическим течениям, о значении для него тех или иных материалов. Для создания инсталляций или скульптур он использует свинец, медную проволоку, сено, песок, глину, засушенные цветы — часто они соседствуют с холстом и маслом в одном и том же произведении. Иногда Кифер создает книги с коллажами или же гравюры в технике ксилографии — таким образом, мы видим широкий спектр техник и материалов, используемых художником, но все они скорее продукт влияний определенных тем на его творчество, нежели прямое продолжение его философии. Он не создает всеобъемлющей интердисциплинарной художественной концепции, как Бойс — но можно сказать, что Кифер обращается к кругу одних и тех же проблем, следовательно, актом *повторения* обеспечивает целостность своего творческого выбора.

Традиционно искусствоведы относят художника к нео-экспрессионистам⁴⁶, которые стали доминирующим художественным течением в период середины 1980-х гг.⁴⁷ Для более точной характеристики самого движения обычно приводят эссе Б. Бухло «Образы власти, шифры

⁴⁵ Albano A. P. Reflections on Painting, Alchemy, Nazism: Visiting with Anselm Kiefer. // Journal of the American Institute for Conservation. Vol. 37. No. 3. 1998. P. 348-361.

⁴⁶ Gilmour J.C. Original Representation and Anselm Kiefer's Postmodernism. // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 46. No. 3. 1998. P. 341-350.

⁴⁷ Ibid. P. 343.

регрессии: заметки о возвращении изображения в европейскую живопись»⁴⁸, в которой автор делает заключение, что неоэкспрессионизм является достаточно предсказуемой реакцией на искусство 1960-х гг.

Чарльз Молсворт в статье «Ансельм Кифер и фигуры времени»⁴⁹, пишет, что, хотя Кифер может казаться художником на стыке двух традиций — формалистской и исторической, на деле же его произведения несут остатки модернистских идей. Автор статьи рассматривает его картины и скульптуры 1970 — 80х годов и обращает внимание на использование материалов и техник как метафор. Например, раскрашивание сена, глины, использование (иногда травленного) свинца, песка, составление коллажей из них — все это может напомнить о модернистских экспериментах с материалом как с самостоятельным объектом эстетического созерцания. Однако, подчеркивает исследователь, эти субстанции недолговечны, они очень быстро приводят произведение в плохое состояние — возможно, таким образом Кифер хочет цинично показать самую суть этих материалов, их хрупкость, над которой время одерживает власть.⁵⁰ Но одновременно такие грубые техники отсылают нас к средневековой алхимии и мифам о Нибелунгах, о мече Зигфрида – то есть историческим темам и цитированию.

Некоторые исследователи отмечают⁵¹, что Кифер не является первым художником современности, который использовал свинец или материалы подобные по качествам (например, Ричард Серра, Лючио Фонтана, Джаспер Джонс, Роберт Моррис). Свинец лишь позволяет добиваться множества неожиданных эффектов, которые делают акцент на теме вечной трансформации, а также дают простор для визуальных каламбуров и иронии.

В Главе 3 проблематика репрезентации власти, истории и мифологии в

⁴⁸ Buchloh B. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting // October. Vol. 16. 1981. P. 39-68.

⁴⁹ Molesworth C. Anselm Kiefer and the Shapes of Time // Salmagundi. No. 82/83. 1989. P. 78-89.

⁵⁰ Ibid. P. 78.

⁵¹ Neff J.H. Anselm Kiefer: Reading Kiefer: The Meanings of Lead. // MoMA. No. 49. 1988. P. 1,8.

творчестве Кифера рассмотрена через призму материалов.

Глава 2. Войлок, жир, металл: семиотика материалов в репрезентации «власти» и «мифа» в работах Й. Бойса.

«Войлок, жир и металл уже стали синонимичны скульптуре Бойса» — провозглашают авторы статьи о проблемах консервации работ художника⁵². Вопрос сохранения здесь совсем не праздный и ведет не только к размышлениям о физической сохранности предметов, но и о том, насколько вообще эта сохранность была важна для самого Бойса — какая философия стоит за стремлением к комбинированию таких специфичных материалов? Сами высказывания и действия художника мало помогают в понимании этого вопроса — к одним произведениям он относился с особым трепетом, о музейной жизни других не интересовался нисколько.

Тем не менее, авторы, посредством рассмотрения трех кейсов, приходят к выводу, что в случае, например, физического изменения объекта («Жировая батарея», 1964 г.) (Илл. 1) или замены предмета его копией («Войлочный костюм», 1963) (Илл. 2), идея, заложенная в них, не пострадает. И это относится не только к инсталляциям, но даже к целому энвайронменту «Блок Бойс», состоящему из семи комнат в Гессенском краеведческом музее. Бойс в течение долгих лет составлял композиции в залах, постоянно меняя расположение объектов, что-то привнося, а что-то убирая, таким образом, акцентируя то, что его работы никогда не остаются законченными (похожие идеи позднее высказывал и Ансельм Кифер). Этот как нельзя удачный пример показывает сразу несколько формальных сторон творчества Бойса: концентрированная беньяминовская ауратичность и понимание своего искусства как работу с категорией времени. С одной стороны, аура заполняет все произведения без остатка, но в то же время художник позволяет времени,

⁵² Barker R., Bracker A. Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys. [Электронный ресурс] // Tate Papers. 2005. No.4. URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/04/beuys-is-dead-long-live-beuys-characterising-volition-longevity-and-decision-making-in-the-work-of-joseph-beuys> (дата обращения: 07.05.2017).

как самому безличному творцу, действовать, воплощая модернистскую мечту об абсолютном автоматизме.

Важно отметить, что в процессе изучения историографии данного вопроса, выяснилось, что большинство исследований повторяют одну и ту же систему клише о Бойсе, представляя его уникальным художником, и упуская из виду то, что подавляющая часть его работ являются не радикальными манифестациями новых концепций мышления, но скорее являют *Zeitgeist* и органично вписываются в общую канву актуального им искусства той эпохи.

В данной главе будет рассматриваться семиотика материалов, те коннотации, которые они несут в темах творчества Бойса: будь то миф, вымысел, исторический подтекст или политическое заявление; основным кругом рассматриваемых работ будут перформансы и инсталляции созданные в 1960-х – начале 1980-х годов.

В фокусе внимания будут такие проблемы творчества Бойса как автомифология как контекст работ, «мифологизация» материалов (присвоение несвойственных им функций), имидж Бойса как художника-шамана, гуру или учителя, взаимодействие с публичным дискурсом, место его творчества в актуальных ему художественных дискурсах.

1.1. «Шаманизм» и ритуал в перформансах и инсталляциях Й. Бойса 1960-70х гг.

Важным перформансом\акцией является «Сибирская симфония» (1962 г.) (Илл. 3)— ставшая одной из первых громких акций Бойса после более чем десятилетия исполнения работ в графике и скульптуре. Она была проведена в государственной Академии искусств Дюссельдорфа, в рамках организованного им же (вместе с Д. Мачюнасом и Н. Д. Пайком) фестиваля Флюксуса. Здесь он использовал тушку зайца, присоединив его сердце к роялю. У перформанса было музыкальное сопровождение, придуманное самим художником, с включением элементов произведений композитора-авангардиста Эрика Сати (1866 — 1925). На доске Бойс писал температуру, при которой жир меняет свое агрегатное состояние. К «Симфонии» сохранился рисунок, а также инсталляция, собранная после окончания перформанса. Здесь сами материалы и предметы, которые использует Бойс — заяц (он несет коннотации степи, кочевничества, близости к природе, первобытности), рояль, войлок — одновременно являются и медиумами для художника и самостоятельными объектами искусства, встроенными в бойсовскую парадигму «жизнь-смерть-искусство». Для основного течения Флюксуса такой подход был мало релевантен — их творчество было не так «театрализовано», драматично⁵³, сконцентрировано на себе, но скорее ориентировано на социальную составляющую, на взаимодействие со зрителем. Их главным вопросом было стирание границ жизнью и искусством, но не проблема «жизни-смерти-и-искусства». Таким образом, можно сказать, что в этом Бойс пошел дальше Флюксуса, расширив границы понимания того, что может означать перформанс или акция в 1960-ые годы. Ритуализированный, шаманский перформанс Бойса призван соединить

⁵³ Harlan V. What is Art?: Conversations with Joseph Beuys. 2004. P. 115.

человека обратно с природой, претворить идею о мифологизированной природе.

В перформансе «Манреса» 1966 года (Илл. 4) художник вдохновлялся работами и жизнеописанием И. Лойолы: Манреса это город, в котором на Лойолу снизошло прозрение, и он переродился. Суть этого многопланового перформанса, заключалась в попытках оживления зайца с помощью электропроводов, также в помещении находились куски войлока, игрушка в виде машины скорой помощи, здесь также было театрализованное действие, музыкальное оформление и т.д. — мы видим снова обращение к одним и тем же элементам, которые отождествляются с «воскрешением», спасением.

Продолжая тему акций, невозможно не привести «Вождь» (Илл. 5), которая, в целом, затрагивала ту же проблематику — смерть и перерождение. Завернутый в войлок, Бойс пролежал восемь часов на полу берлинской галереи Рене Блок, окруженный очередной тушкой мертвого зайца, кусками жира и шерсти — это отсылало зрителя к его «биографии» и истории с татарами. Также у художника был микрофон, в который он периодически выл, изображая крик оленя — “ö” — это и было центральным действием в акции, так как олень и есть символ вождя, по замыслу Бойса.⁵⁴ Он комментирует свою работу, говоря о том, что подобные перформансы всегда несут определенный замысел, например, крик оленя — «первобытный», первоначальный звук, который «доносит информацию без информации».⁵⁵

В «Гомогенной инфильтрации для рояля» (Илл. 6), использован похожий медиум — музыкальный инструмент (в данном случае — рояль), обернутый в войлочный чехол со знаком Красного Креста, что в бойсовской концепции обычно маркирует предмет, призванный спасти или излечить. Подобными этой другими работами являются «Гомогенная инфильтрация для виолончели» (Илл. 7) или «Затруднительное положение» (Илл. 8).

Инсталляция «Посылка/Стая» (“The Pack”) (Илл.9) предлагает сразу

⁵⁴ Tisdall C. Joseph Beuys. 1979. P. 77.

⁵⁵ Ibid. P. 90.

несколько вышеописанных коннотаций. Бойс расположил две дюжины санок, как бы стремительно бегущих из багажника «Фольксвагена». На санях размещены «наборы выживания», включающие свернутый лист войлока, миску с жиром и фонарик. Сама инсталляция уподобляет предметы стае существ, бегущих на спасение человека.

Тема шаманизма раскрывается в знаменитой акции «Я люблю Америку, и Америка любит меня» (Илл.10) того же, 1974 года. Бойс сказал, что хочет полететь в Америку, но не хочет общаться там с людьми — вместо этого он хотел проводить время с койотом — «настоящим хозяином» Америки⁵⁶. Его привезли к самолету в карете скорой помощи, закутанного в войлок. В Нью-Йорке его точно в таком же виде отвезли в галерею, после чего он в течение нескольких дней находился в одной комнате с койотом, которого специально отловили для этих целей. По окончании акции он подружился с животным, а результатом акции стало несколько рисунков. Бойс здесь становится метафорическим «представителем людей» в мире животных или животных в мире людей – то есть, по сути, шаманом.

⁵⁶ Tisdall C. Joseph Beuys. P. 80.

2.2. Исцеление мифом: репрезентации оккультизма и власти в искусстве Й.Бойса (на примере работ «Освенцимская демонстрация» и «Как объяснить картины мертвому зайцу»)

В статье исследователя Анни Сюке «Архаическая мысль и ритуал в работах Йозефа Бойса»⁵⁷ автор пишет, что Бойс ставил в своих произведениях вопросы вечного движения, возвращения к духовным истокам, регенерации духа, которая начинается с внутреннего духовного импульса человека. Эти концепции часто выражаются в использовании органических материалов, которые для Бойса своей изменчивостью символизируют сам процесс жизни, элементарность — например, жир, мёд, воск, желатин, а полуабсурдистские, на грани пародии, приемы (правда, используемые чаще в перформансах) помогают привлечь внимание зрителя к вышеозначенным вопросам. Квазиалхимическая философия материалов («субстанции имеющие сверхъестественные силы») у Бойса находит выражение в его цитатах, которые приведены в статье: он комментирует, скажем, мёд через ссылки на его качества, которые описаны в мифах, где этот элемент являет собой «квинтэссенцию всей среды, растений, минералов, солнца»⁵⁸.

«Освенцимская демонстрация» (Илл. 11) работа, в которой важной темой является использование жира. Мэттью Биро в статье «Репрезентация и событие»⁵⁹ отмечает, что жир в «Освенцимской демонстрации» может нести разную символику, как то: а) переход физического тела из твердого состояния в жидкое, б) развитие и последующее разложение органики (в контекстуальном ряду с воском, крысой, травой), в) или же, если удалиться от внешней формы данной инсталляции, то жир в ряду с кровавой колбасой,

⁵⁷ Suquet A. Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys. // RES: Anthropology and Aesthetics. 1995. No. 28. P. 148-162.

⁵⁸ Ibid. P. 149.

⁵⁹ Biro M. Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust. // The Yale Journal of Criticism. 2003. Vol.16. No. 1. P. 113-146.

мертвой крысой, воском может нести коннотации нацистского антисемитизма, дегуманизации.

Сейчас «Освенцимскую демонстрацию» можно увидеть в «Блок Бойс» Гессенского музея — хотя и кажется составленной сложно, на самом же деле являет собой достаточно незамысловатые объекты, просто лежащие в одной витрине. С формальной точки зрения этот перформанс/инсталляция был контекстуально близок «Манресе» 1966 года, так как в обоих были использованы схожие материалы и предметы, например, распятие, и в обеих в качестве подтекста была идея трансформации общества через привлечение внимания к текущим социально-политическим проблемам. Для этого использовались как исторические события прошлого («Освенцимская демонстрация»), так и религиозные сюжеты («Манреса»)⁶⁰

Эта инсталляция, как и многие другие работы Бойса, выставленные в музеях, является собранным в одной витрине реквизитом перформансов, один из которых проводился 20 июля 1964 года в рамках «Фестиваля Нового искусства» в Высшей Технической школе Аахена. Надо отметить, что фестиваль имел весьма спекулятивную программу — во-первых, организаторы (среди которых был Бойс) приурочили его к 20-й годовщине попытки покушения на Гитлера.⁶¹ Во-вторых, фестиваль открывал перформанс Базона Брока — в нем он зачитывал случайные отрывки из Маркса и Гегеля поверх звучащей из колонок записи знаменитой речь Геббельса о тотальной войне, что чрезвычайно смутило и разозлило публику. Бойс, выйдя на сцену, представил свой перформанс — он разогрел жир на горячей плитке, что не только вызывало ассоциации со сжиганием тел в концентрационных лагерях, но также должно было намекать на метафорическое исцеление коллективной травмы по замыслу художника.⁶² Затем он слепил некое подобие распятия из войлока, жира и медной

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Biro M. Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys...P. 121

⁶² Ibid. P. 128.

проволаки и встал с ним в позу, подобную нацистскому салюту. После этого на сцене случайно произошла химическая реакция небольшого взрыва — это дало публике повод начать потасовку. И фестиваль и акция вызвали скандал, но для Бойса было важно найти определенный новый язык, на котором бы стало возможным говорить об этих событиях. Данная работа Бойса является одной из знаковых в его творчестве, поэтому для более полного понимания того, как она встроена в художественный дискурс 1960-х гг. следует привести несколько важных замечаний.

Во-первых, в те времена в общественном дискурсе Германии все еще сохранялась практика избегания обсуждения Второй Мировой, поэтому Бойс выступил с новым методом, по всей видимости, более всего подошедшим этой проблеме. Отсутствие конкретного нарратива и использование сильных и прямолинейных образов, вкупе с отсутствием какой-либо иронии — все это естественным путем создало Бойсу в одной из его первых акций беспрецедентный имидж художника-шамана, способного «излечить» коллективные травмы.

Во-вторых, провокация широкой публики, шок, использование неконвенциональных материалов – все это было в духе акционизма и перформанса 1960-х годов. Но даже здесь Бойс идет своим путем, сохраняя необходимый баланс между всеми тремя компонентами, что, в конечном счете, приводит к узнаванию художника, который вышел за границы Флюксуса, но не оказался близок венскому акционизму, с которым его роднят многие приемы.

Многие исследователи проводят параллель между акциями Бойса и ренессансными алхимиками, например, в теориях Бойса отмечают намеки на философию Парацельса. Парацельс считал, что тело можно условно поделить на два полюса — как и Бойс, который представляет тело как сочетание положительного и отрицательного зарядов — голова и ноги — они являются

ни чем иным, как проводниками космической энергии⁶³. Энергия необходима для трансформации, перемен, изменений⁶⁴ — поэтому в перформансе «*Как объяснять картины мертвому зайцу*» (1965 г.) (Илл. 12)— на голову он нанес мед⁶⁵, а сверху покрыл его листом золота, создавая как бы шаманскую маску. Таким образом, мысль как бы «разжижается» и она, «застывшая в смертельной опасности интеллектуализации... оживает»⁶⁶ — а это, в свою очередь, позволяет ей свободно двигаться и вытечь за пределы человеческой семантики⁶⁷. Сам Бойс достаточно емко объясняет свою позицию: «Произведение искусства входит в человека, а человек усваивает произведение искусства», «В мифологии мед является божественной субстанцией... Он — квинтэссенция всей среды, растений, минералов, солнца»⁶⁸. Важно добавить, что внешний вид Бойса был только одной из частей композиции в «*Как объяснять картины мертвому зайцу*». Суть же перформанса заключалась в том, что художник ходил среди картин по галерее с зайцем на руках, а к его ноге была привязана металлическая пластина, которой от время от времени стучал. Слов или текста не было, хотя обычно Бойс их прорабатывал для каждого перформанса. Зрители, находившиеся за пределами галереи не слышали того, они только могли видеть, что происходило внутри, через окна. Со стороны им представлялось это действие как ритуал шамана — Бойс, посредством использования меда, как бы становится медиумом между двумя мирами, а заяц становится духом-представителем животных.⁶⁹ Боди-арт, использование неконвенциональных

⁶³ Tisdall C. Joseph Beuys. New York, 1979. P. 213

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Мед для него во многом сходен с жиром и по своим физическим характеристикам и по тем смыслам, которыми художник его наделяет, а также обозначает понятие «мысль» в матрице идей Бойса – прим. авт.

⁶⁶ Tisdall C. Joseph Beuys...P. 153.

⁶⁷ Ibid. P. 154

⁶⁸ Mesch C. Joseph Beuys: The Reader. MA, 2007. P. 115.

⁶⁹ Ibid.

материалов, животные⁷⁰ — все это напоминает «Самораскрашивание» Гюнтера Бруса и других венских акционистов, что встраивает работу в контекст искусства 1960-х годов.

Другой работой, в которой использовался жир, станет инсталляция 1964-1985 гг. — «Стул с жиром» (Илл. 13). Сам художник объяснял, что использовал жир для того, чтобы привлечь к нему внимание⁷¹, так как жир сам по себе никогда не являлся предметом искусства, а даже олицетворял анти-искусство⁷².

Другими похожими объектами можно считать «Углы жира» (Илл. 14), которые Бойс создавал в разное время и даже в разных локациях — иногда это были перформансы, а иногда самостоятельные инсталляции. Жир и мед для него — похожие субстанции, одинаково пластичные и витальные, поэтому он говорит, что акции с медом, такие как «Медовый насос» (Илл. 15)⁷³ логически продолжают линию с плавкими материалами.⁷⁴ Сам художник достаточно ясно пояснял, что никогда не ставит среди своих целей закончить произведение раз и навсегда. Поэтому он естественно стал задавать вопросы: «Почему жир? почему именно углы? зачем нужны акции с жиром? почему бы просто не взять и заполнить жиром целый бассейн?»⁷⁵ Затем он приходит к выводу, что «Углы жира» — это выражение того, что он

⁷⁰ Бойс практически постоянно привлекает к работе животных: зайцев, койота, лошадь («Тит/Ифигения», 1969 г.) — для него они все скорее проводники, нежели животные для проведения метафорического жертвоприношения – прим. авт.

⁷¹ Harlan V. *What is Art?: Conversations with Joseph Beuys...* P. 93.

⁷² Taylor M.C. *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*. New York, 2012. P. 100.

⁷³ «Медовый насос» (1977 г.) – инсталляция, проведенная Бойса на фестивале Документа 6. Она задействовала машину, которая перекачивала мед по трубкам. Позже он добавил еще одну такую же машину, которая перемешивала жир на высокой скорости. Эта система проработала в течение 100 дней, проходя через все помещения фестиваля, где проводили дискуссии, открытые столы и так далее. Мед, перегоняемый по трубкам, здесь олицетворяет движение мысли, постоянное духовное и интеллектуальное превращение – все это было призвано отразить идеи Свободного университета, учрежденного Бойсом в 1973 году. – прим. авт.

⁷⁴ Harlan V. *What is Art?: Conversations with Joseph Beuys...* P. 47.

⁷⁵ *Ibid.* P. 13.

долго искал в скульптуре — первородность материала, коннотации тепла, которые он несет, а также его абсолютная податливость — жир быстро теряет свою твердую форму, переходя в жидкую, под воздействием температуры — эти характеристики для Бойса являются важнейшими в создании инсталляций.

«Углы жира» у него это не только скульптуры из этого материала, но и результаты акций — например, в одной из них, «Евразийский штаб» (1967 г.) (Илл. 16), прежде, чем начать сам перформанс, Бойс налепливал жир на углы предоставленного ему помещения — жир из углов решили не убирать, оставив их в качестве инсталляции. Здесь художник имел в виду идею того, что люди в современном мире живут в квадратных комнатах и квадратных городах, построенных под прямыми углами, и пространства необходимо подготавливать, «разогревать» перед перформансом, для того, чтобы «угол» как образ перестал «доминировать» — тогда мысль и творческая воля становятся свободнее.^{76 77}

Жир и концепцию времени как художественного средства⁷⁸ Бойс использовал также в перформансе «Вакуум/Масса, Масса/Вакуум» (Илл. 17) 1968 году, который заключался в постройке некоего объекта, включавшего в себя железную коробку, велосипедные насосы и куски жира,

Итак, на основе краткого обзора и анализа тех произведений Бойса, где он использовал жир или мед, мы можем повторить вывод, что для художника было критически важно использовать подобные органические материалы — для него они ассоциируются с жизнью, теплом, исцелением, возможностью перерождения, движением мысли, трансформацией общества. «Прямая демократия», акции на общественно-политические темы и социальная

⁷⁶ Suquet A. Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys. // RES: Anthropology and Aesthetics. No. 28. 1995. P. 148-162.

⁷⁷ Подобные попытки подчинения пространства уже проявлялись в «Затруднительном положении». — прим. авт.

⁷⁸ До этого подобные мысли проводились в «Вожде» 1964 года — прим. авт.

скульптура Бойса — именно в такие формы затем выльется его философия 1960-х гг.

2.3 Искусство политики: социальная скульптура Бойса 1970-1980-х гг

Конец 1960-х и начало 1970-х гг. ознаменовались для Бойса началом политических поисков и стремления влиться в общественное движение. Этому предшествовало несколько событий — занимая пост профессора скульптуры в Дюссельдорфской Академии искусств (с 1961 г.), он потребовал, чтобы академия приняла всех тех абитуриентов, которые не смогли попасть на его курс, в чем ему было отказано. Тогда Бойс самовольно приглашал этих студентов на свои мастерские, за что он был уволен в 1972 г. Все эти события сопровождались активными протестами со стороны академистов и художников, но Академия была тверда в своем решении.

Для Бойса преподавание наравне с дискуссиями были важны на протяжении всей его карьеры, он постоянно участвовал в различных интервью, обсуждал интерпретации своих работ и так далее. В интервью с Уиллоуби Шарпом 1969 г. он говорит: «Преподавание — мое самое важное произведение... Все остальное — побочный продукт, демонстрация. Если вы желаете выразить себя, то вы должны создавать осязаемые предметы. Но через некоторое время они превращаются лишь в исторические документы. Объекты больше не важны для меня. Я хочу достигнуть содержания сущего, той мысли, которая за ним стоит.»⁷⁹ Важно отметить, что Бойс создавал на своих занятиях определенную атмосферу свободы, где центральными понятиями были как художественная практика, так и дискуссия, критика — Бойс считал, что преподаватель должен быть скорее наставником, учителем, гуру, с которым необходимо вести диалог, а не «патриархом», которому

⁷⁹ Kuoni, C. Energy Plan for the Western man - Joseph Beuys in America. New York, 1993. P. 200.

нужно подчиняться и чье каждое слово является догмой.⁸⁰ Бойс предпочитал, чтобы его студенты посредством открытых дискуссий, открывали для себя не только традиционное, изобразительное значение искусства, но и политическое и/или общественное. Причем данные обсуждения (на которых к концу 60-х гг. могло одновременно присутствовать до 200 человек) часто сопровождались акциями или перформансами.⁸¹ Таким образом, всеобъемлющая интердисциплинарность являлась базовой концепцией для преподавания Бойса. Многоплановость, мысль-как-движущая-сила — все это параллельно отображалось в его собственных работах того времени (которые он не обсуждал с учениками, так же как он не обсуждал с ними современное искусство в принципе), а также нашло отклик и в последующих работах Бойса.

Все эти события стали предпосылками к созданию «Партии немецких студентов» в конце 1960-х, а затем других политических партий («Партии за прямую демократию» и т. д.) и, как следствие, более активному продвижению идеи «социальной скульптуры». В 1967 г. он создает «список» «Партии животных» (Илл. 18), который состоит из имен членов партии и самого Бойса, на ней он ставит штамп Партии немецких студентов – красный крест в круге, а также манифест Партии немецких студентов, также с красным крестом – его он ставил на те документы, которые считал отображающими свои идеи⁸². Их основой принято считать антропософию Р. Штайнера, известного педагога и философа (1861-1925), где ядром было учение о трехчастном «социальном организме», которое отображает три обособленные сферы общества: культурная, правовая, экономическая.

В начале 1970-х годов Бойс создает работы, которые ставили своей целью сближение искусства и политики, иногда достаточно прямыми

⁸⁰ Ibid. P. 86.

⁸¹ Ibid.

⁸² Joseph Beuys. German Students Party [Электронный ресурс]. — Режим доступа:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-german-students-party-ar00677> (дата обращения: 07.05.2017)

методами. Например, на фестивале Документа в 1972 г. он превращает предоставленный павильон в офис «Партии за прямую демократию», где в течение 100 дней он проводит лекции, дебаты, открытые столы, не выставляя, по сути, никаких произведений. Все, что осталось от этого проекта — это рисунки на грифельных досках, которые не представляется возможным расшифровать вне контекста тех обсуждений, которые велись в павильоне. Таким образом, в данный период его творчества грифельная доска, бумага — все то, что обычно используется для письма на занятиях или дискуссиях, становятся основными медиумами. В этом можно убедиться на примере инсталляции 1974 года — «Направленные силы» (Илл.19) — в которой на полу зала Национальной галереи в Берлине лежат сто грифельных досок на некоторые нанесены надписи или рисунки. Еще три стоят на мольбертах — на одной из них он написал две буквы “ö” (об этом звуке он говорил за десятилетие до этого в перформансе «Вождь») и рядом прикрепил трость⁸³. Первого мая 1972 года он устроил акцию со своими студентами, в котором подметал улицы западного Берлина, также проводил различные экологические акции и вступил в Партию зеленых.

По сути, его *soziale Plastik* началась еще с экспериментов с жиром и медом, где особенно важной стала работа «Медовый насос» 1977 г., идеи которой уже обсуждались. В ней принимали участие студенты Свободного университета, созданного им совместно с Г. Бёллем, после чего университет стал одной из важнейших интернациональных исследовательских площадок.⁸⁴

Самой его известной социальной скульптурой стал проект «7000 дубов» (илл.), подготовленный для Документы 7 1982 года. В Касселе, где проводился этот фестиваль, на одну из площадей Бойс поместил 7000 небольших каменных блоков в форме стрелки, которая своим острием

⁸³ Трость, шляпа, рыболовный жилет – стали его своеобразными «символами» в 1960-х гг. – прим авт.

⁸⁴ Brenner R. Political art [Электронный ресурс]. –Режим доступа:

<https://www.walkerart.org/archive/F/9C4309B0B50D8AA36167.html> (дата обращения 07.05.2017)

указывала на молодой дуб. Художник сказал, что каждый раз, когда в рамках этого проекта будет сажаться один дуб, то с площади будут убирать один блок камня. После этого в течение нескольких лет деревья были посажены в разных участках Касселя, и возле каждого был вкопан один блок. Этот масштабный проект был закончен уже после смерти Бойса, в 1987 г. Эту акцию трудно трактовать, как только художественную или только общественно-политическую, скорее она находится ровно между этих двух определений. Материалом вновь послужила органика, но уже в другом воплощении. «7000 дубов» вовлекал очень большое количество людей, а сам Бойс говорил, что скорее уже стал менеджером, нежели художником в проекте⁸⁵. Но именно использование живой материи, а также взаимодействие, некое общее движение, общественная активность — все это продолжило и логически завершило основные темы его творчества.

Подводя промежуточный итог необходимо отметить, что органические материалы различного происхождения, будь то войлок, жир, мед или дерево в философии Бойса представляют собой мифологизированное, утопичное понимание этих материалов как способных излечить человека, общество в целом. Бойс предполагает, что основной фигурой в послевоенном обществе должен стать художник-шаман или учитель, который сможет излечить людей от травмы войны и направить их мысли в мирное русло. Такой подход отражает настроения 1960-х годов в искусстве, когда принималась одна из последних и тупиковых попыток найти связь с до-травматическим состоянием через переосмысление старых приемов. Автомифологии, которые создавали художники тогда, стали естественным путем к разрушению макро-истории, что позднее привело к невозможности дальнейшего применения историзма в чистом виде — эти и другие идеи более подробно рассматриваются в Главе 3.

⁸⁵ Rose B. Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys. // MoMA. No. 13. 1993. P. 23.

Глава 3. Власть, история, миф: материал как образ в творчестве А. Кифера.

3.1. Образы власти и травмы в искусстве А. Кифера (на примере серии «Твои золотые волосы, Маргарет» – «Твои пепельные волосы, Суламифь»)

Работы Кифера кажутся прямолинейными, когда дело касается переосмысления понятий «власть» и «история». Чаще всего, эти идеи смыкаются и создают достаточно пессимистичный ретроспективный взгляд на проблему репрезентации Второй мировой войны и возвращения «историзма» в картину. В то же время появляется постмодернистское понимание тематической картины – она не может существовать без сильных, но меланхолических и прямолинейных образов, призванных снова вызывать эмоции и эмпатию и намекающих на политико-исторический дискурс, однако не несущих ни какого-либо манифеста, ни явного вызова обществу. Первой работой, представляющей поиски Кифера, стала фото-книга «Оккупации» 1969 (Илл. 21) года и картины, связанные с историей или народным эпосом Германии – «Героические символы» (Илл. 22), «Духовные герои Германии» (Илл. 23) (представленная на Венецианской биеннале 1980 г.), «Интерьер» (Илл. 24), «Вар» (Илл. 25) и др.

В серии начала 1980-х годов «Твои золотые волосы, Маргарет» – «Твои пепельные волосы, Суламифь» прослеживаются похожие идеи, но основным мотивом является репрезентации власти, истории, травмы. Необходимо формально взглянуть на эти огромные картины (примерно 1,5 м x 2 м каждая): они внешне фигуративны – изображается поле, архитектура, обнаженная натура, но на самом деле это лишь начальные точки для отправления в запутанный мир ссылок и аллюзий Кифера на сюжеты из священных писаний, мифы, Пауля Целана, философию эстетики Третьего Рейха и так далее. Во-вторых, здесь мы видим одну из сторон искусства художника –

сосредоточение на теме власти как эстетического феномена. Серия посвящена известному стихотворению 1945 года под названием «Фуга смерти» за авторством Пауля Целана, немецкоязычного поэта с еврейскими корнями, бывшего узника концентрационного лагеря. В нем он описывает заключенных, вынужденных копать могилы, в которых потом бы скидывали их собственные трупы, их «голубоглазого» надсмотрщика, который вечерами пишет своей возлюбленной, «златовласой Маргарет». Этот образ был навеян самому Целану героиней «Фауста» Гёте⁸⁶ и картинами немецких романтиков Пфорра и Овербека, и затем как антитеза ей, ближе к концу поэмы появляется библейская «Суламифь» с пепельными волосами [любимая жена царя Соломона, олицетворение счастливого моногамного брака].

Из этих всех этих образов Кифер избирает центральными для себя женские, Маргарет и Суламифь (в отличие от Целана и Гёте), и создает несколько картин по мотивам этих. Первую, «Маргарет», в [основном] варианте 1981 года (Илл. 26), Кифер представляет в виде поля, с пучками настоящего сена, прикрепленных к холсту, сверху же идет надпись на немецком «Dein goldenes Haar, Margarethe» («Твои золотые волосы, Маргарет») – рефрен из стихотворения Целана. Картину и образ можно интерпретировать как олицетворение немецкой женственности – близкой к земле и природе (поле), светловолосой (сено), искупляющей, страдающей в надежде на перемены. Здесь «Маргарет» – распаханное поле [если анализировать картину через сочетание стихотворения Целана и «Фауста» Гёте⁸⁷] несущее коннотации Германии как одновременно и преступницы и жертвы, бросившей все ради сумасшедшего⁸⁸.

Андреас Хюйссен отмечает, что черные дуги, идущие параллельно сему, имеют коннотации смерти и намекают на образ Суламифи⁸⁹. Эти же приемы

^{86 86} Roos B. Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early "Margarete" and "Sulamith" Paintings. // Comparative Literature. Vol. 58. No. 1. 2006. P. 24-43.

⁸⁷ Ibid. P. 28.

⁸⁸ Roos B. Anselm Kiefer and the Art of Allusion... P. 30.

⁸⁹ Huyssen A. Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth // October. Vol. 48. 1989. P. 25-45.

(черные полосы и сено) в «Нюрнберге» отсылают нас к «Нюрнбергским мастерзингерам» Вагнера – композитора-романтика и одновременно ярого антисемита, который столь прочно ассоциируется с нацистской эстетикой⁹⁰.

Второй сюжет, «Твои пепельные волосы, Суламифь» представлен в нескольких вариациях. Основной (1983 г) (Илл. 27) изображает переиначенный интерьер «погребального зала Великих Немецких Солдат» во Дворце солдат, спроектированный в 1939 году Вильгельмом Крайсом, важнейшим, наряду со Шпеером, архитектором в Третьем Рейхе. Кифер берет это изображение, созданное нацистом, и превращает его в темное каменное пространство крематория с черной полосой посередине потолка – все это безмолвно, без внешней драматичности отсылает зрителя к массовым кремациям и газовым камерам концлагерей. О том, что эта картина относится к циклу «Маргарет» – «Суламифь» мы узнаем из скромной надписи «Sulamit» в левом верхнем углу. В стихотворении Целана можно прочесть строки «мы родем могилу в воздушном пространстве там тесно не будет»⁹¹ (sic!), «потом вы подыметесь в небо как дым / там в облаках вам найдется могила там тесно не будет»⁹² (sic!) и, конечно, о «пепельных волосах» Суламифи – все эти отсылки отражены в данной картине. Существует также еще несколько версий данного сюжета, так как Кифер гораздо больше внимания уделил именно ему⁹³; например, как минимум, в трех картинах Суламифь (Илл. 28) предстает на фоне неких зданий (скорее всего, изображение покинутых домов) в образе сидящей обнаженной женщины с длинными темными с белыми прядями волосами, закрывающими ее лицо, а также Кифер изображает ее в виде темного поля, в противовес образу светлого поля в «Маргарет». Обнаженность Суламифи представляется исследователям как противоположность богатым одеждам этой же героини на картинах

⁹⁰ Ibid. P. 35.

⁹¹ Седакова О. Фуга смерти. / Сост. А.Великанова. М., 2001. С. 75.

⁹² Там же.

⁹³ Roos B. Anselm Kiefer and the Art of Allusion... P. 32.

художников-романтиков Пфорра и Овербека⁹⁴ (Илл. 28) – в их картинах улавливается связь и со стихотворением Целана и с картинами Кифера. Но также нагота Суламифи говорит о ее незащитности, виктимности, олицетворяя печаль о ее смерти, о разрушении, намекая одинаково на ужасы концентрационных лагерей и на скорбь о том, что единственным художественным наследием Германии стали эти лагеря⁹⁵. Корни этих женских образов идут не только из поэмы Целана, в которых златовласая Маргарет прямо противопоставляется темноволосой Суламифи, но и из всего того, что Целан сам использовал для создания этого произведения – картины Пфорра и Овербека, гётеанскую Маргарет и библейскую Суламифь, и, конечно, свой опыт узника концлагеря.

Кифер, никогда не видевший концентрационных лагерей и нацистского режима, может лишь теоретически представлять себе подобный опыт. Но именно переименование репрезентаций власти его он избирает для реконструкции понятия исторической картины, что, в конечном счете, приводит к целому ряду вариативных изображений, не существующих вне двойного контекста – первоначального и нового, данного уже самим художником. Важно отметить, что дистанцированность – как временная, так и дискурсивная – Кифера от подобных событий делает репрезентацию лишь ретроспективным взглядом, а не политическим манифестом или призывом.

⁹⁴ Ibid. P. 37.

⁹⁵ Ibid. P. 38.

3.2. *Философия свинца: темы оккультизма и мистики в инсталляциях А. Кифера*

К свинцу Кифер обратился уже в 1970-х годах, вскоре после окончания обучения в художественной академии Карлсруэ. Впервые, по словам самого Кифера, он использовал в работе свинец около 1974 года.⁹⁶ Необходимо отметить, что это десятилетие было периодом творческих поисков художника, когда начинают формироваться основные темы его работ: история и культура Германии, алхимия, оккультные, мистические и теософские течения. Практически все эти темы будет сопровождать свинец в качестве материала для передачи художественной выразительности. Художника привлек этот материал своими физическими свойствами: он может переходить из твердого состояния в жидкое и обратно, окисляться при травлении, он имеет определенный блеск, напоминающий «золото» алхимиков.⁹⁷ Свинец для Кифера в целом связан с алхимией — в интервью он упоминает, что в Средние Века этот металл представлял планету Сатурн, а также ассоциировался с концепцией магических чисел.⁹⁸

Работы, в которых был использован свинец, очень часто отражают интерес Кифера к алхимии, мистике, каббалистическим учениям, теме «священной книги», архетипу «священного города» и так далее. В качестве яркой иллюстрации можно привести достаточно инсталляцию «Разбиение сосудов» (1990 г.) (Илл. 30). Название отсылает к сюжету о создании мира из каббалистического учения раввина XVI в. Исаака Лурия. Так или иначе, важность свинца в данной инсталляции состоит в том, что со временем свинец окисляется, меняя свой внешний вид и таким образом трансформируясь — для Кифера крайне важно подчеркнуть этот аспект

⁹⁶ Albano A. P. Reflections on Painting, Alchemy, Nazism: Visiting with Anselm Kiefer. // Journal of the American Institute for Conservation. Vol. 37. No. 3. 1998. P. 350.

⁹⁷ Ibid. P. 356.

⁹⁸ Ibid e.

перехода, изменения, течения жизни⁹⁹. Здесь перед зрителем предстает скульптура внушительного размера, представляющая собой книжные полки, на которых стоит 40 книг с растрепанными «листами» - теоретически, любую книгу можно взять с полки. К каждой полке особым образом прикреплены таблички с надписями, которые обозначают десять «сосудов» божественной сущности — их расположение представляет собой диаграмму каббалистического Древа Жизни. Скульптуру венчает стеклянный полукруг с надписью на латинице «Эйн-Соф», что означает «[Бог] бесконечный », также этот полукруг корреспондирует с битым стеклом, лежащим на полу перед инсталляцией. В стекле, которое также часто использует Кифер в работах, зритель видит буквальное «разбиение сосудов» .Здесь ясно прослеживается тема, к которой обращается художник — каббала и иудаистская традиция. Кифер говорит, что в XIX и XX веках духовные или мистические интерпретации природных материалов были утрачены¹⁰⁰ — таким образом, в своих произведениях он старается «вернуть» элементам их забытые свойства, мифологизировать их вновь, как когда-то делал Бойс в своих работах.

Подобной этой можно считать инсталляцию, созданную еще в 1980-ые гг., «Верховная жрица» (Илл. 31) — здесь присутствует и отсылка к текстам авраамических религий (на полках написано «Тигр» и «Евфрат»), и к мантике — название взято из карт Таро, которые также близки каббалистической теософии.

Несколькими годами ранее, в 1984 г. он создает картину/коллаж «Красное море» (илл. 32), которая также вдохновлена различными текстами одновременно из традиций иудаизма, христианства и алхимии. Как и в «Разбиении сосудов», он использует свинец именно из-за того, что со временем этот сплав подвергнется изменениям. Перед зрителем предстает картина, в середине которой изображена ванна с прикрепленными сверху полосками из свинца. Как отвечает сам художник, эти железные накладки

⁹⁹ Ibid. С. 356.

¹⁰⁰ Ibid.

обозначают высшую, буквально «верхнюю» духовную ступень, и вертикальные полосы, словно молнии соединяют ее с той, которая находится внизу.¹⁰¹ Мы видим, что свинец у Кифера многозначен — мастер использует разные грани тех ассоциаций, которые несет этот сплав.

Многозначность свинца для Кифера подтверждается и другими работами, например, «Меланхолия» (Илл. 33) или «Береника» (Илл. 34), где он создает двухуровневый образ — с формальной точки зрения здесь изображен свинцовый самолет (или его обломок — крыло, как во второй скульптуре), что, по сути, представляет собой оксюморон, знак некой невозможности полета¹⁰². Если же обратиться к названиям этих работ, то мы сразу же прочтем в первой оммаж знаменитой гравюре Дюрера, а во второй — отсылку к созвездию «Волосы Вероники» и к легенде о Беренике.

Тема полетов как некой следующей ступени духа просматриваются и в работе «Палитра с крыльями» (1985 г.) (Илл. 35). Стоит отметить, что серии, где так или иначе присутствуют палитры, были созданы после размышлений не только на темы технологий, но также и литературных сюжетов, например, «Фауста» Гёте.¹⁰³ Снова Кифер избирает огромный формат скульптуры, изображающей палитру с крыльями, которая держится на длинной подставке. Как и в предыдущих объектах, исполненных на эту же тему, здесь мы видим некую иронию: перед нами стремящаяся упорхнуть на свинцовых крыльях свинцовая палитра, но ее держит свинцовая подставка. Многочисленные повторения «Палитры с крыльями» в виде скульптур или живописных полотен, также несут определенные ассоциации с «технологической ограниченностью», которая была актуальна еще во времена Леонардо да Винчи — отмечает Кифер.¹⁰⁴

Похожей работой можно считать «Книгу с крыльями» (1994 г.) (Илл.36)

¹⁰¹ Albano A. P. Reflections on Painting... P. 358.

¹⁰² Похожие мысли проводил Бойс в работе «Затруднительное положение» - прим. авт.

¹⁰³ Ibid. P. 357.

¹⁰⁴ Ibid.

— она еще ярче показывает результат вышеописанных влияний, возможно, настолько сильно наслоенных друг на друга, что выявить одну базовую концепцию представляется непростым. В качестве последнего примера неразрывности сюжетов в творчестве Кифера следует привести другую композицию на стыке двух тем, «Ангел истории» (1989 г.) (Илл. 37) — свинцовый самолет со стопками книг на обоих крыльях сообщает обо всех тех же исканиях, которые уже были проанализированы выше, а название является оммажем одноименной картине П. Клее.

Подводя промежуточный итог можно сделать, вывод о значении свинца для Кифера: мы видим стремление к всестороннему изучению как физических свойств этого материала, так и историко-философских тем, связанных с ним. Как следствие, происходит наделение его особым для художника смыслом — таким образом, свинец из материала для работы становится определенным знаком.

Но такая эклектичность во взглядах естественным образом требует такого же широкого спектра техник и используемых материалов, поэтому свинец, хотя и является одним из базовых для художника, применяется, например, стекло или иные субстанции. Буквализация метафор и аллюзии на литературные, исторические или мифологические сюжеты неизбежно приводят к тому, что следующим по частоте использования становится органика — сено или засушенные цветы.

3.3. Тысяча цветов: органика как образ власти и смерти в работах А. Кифера

О своем отношении к селу Кифер говорит так: «Мне нравится сено... Оно золотое и происходит из земли, оно отдает энергию, жар и тепло, трансформируясь, когда его сжигают, и оставляя после себя чистую землю, готовую начать заново»¹⁰⁵. Внушительные размеры полотен и яркие образы, предстающие перед зрителем, соотносятся с темой последствий Второй мировой Войны, которая в парадигме взглядов Кифера пересекается с историей Германии. Хрестоматийными примерами работы с сеном являются произведения «Твои золотые волосы Маргарет» (1981 г.) (Илл. 26) и «Меркише-Хайде» (1974 г.) (Илл. 38), «Порядки ночи» (1996 г.), «План Моргентау» (2012 г.) (илл. 39).

«Меркише-Хайде» (1974 г.) и «Нюрнберг» (1982 г.) в основе похожи на «Маргарет». Первая своим названием отсылает к реальной области, находящейся в земле Бранденбург — во время послевоенного разделения Германии на ГДР и ФРГ, она отошла к первой, но до этого «Меркише-Хайде» назывался один из строевых маршей немецкой армии. «Нюрнберг» отсылает нас к истории этого города, имевшего большое значение как во времена фашистского режима — здесь проводились парады и съезды НСДАП, так и после его свержения — теперь этот город прочно ассоциируется с «Нюрнбергским процессом».

«План Моргентау» (2012 г.) — одна из недавних работ Кифера говорит о тех же событиях, но уже как бы с другой точки зрения. План, предложенный в 1944 году Генри Моргентау, заключался в том, чтобы разделить Германию на части и, разрушив всю промышленность, вернуть ее к состоянию аграрной страны. Таким образом, в инсталляции перед зрителем предстают те «последствия», которые могли бы иметь место, если бы план

¹⁰⁵ Albano A. P. Reflections on Painting... P. 360.

Моргентау сработал. Поэтический образ чистой, нетронутой земли, колосющихся полей, цветущей природы облекается в форму инсталляции, занимавшей целый галерейный зал. На стенах висело несколько «картин» (вместо холстов использовалась фотографии поля), которые корреспондировали с огороженными охапками сена в противоположной части зала. В живописных работах тона переходят от светлых к темным, к черному цвету, на некоторых есть надписи «план Моргентау: пусть расцветают сто цветов» — вторая часть относится к печально известному лозунгу Мао Цзэдуна «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», который якобы обещал гласность и свободу слова китайской интеллигенции 1950-х — 1960-х гг., но на самом деле стал ловушкой для диссидентов. Итак, мы видим, что сено связано с архетипом «поля», перерождения у Кифера и оно, в целом, включено в линию, начатую им на заре своей творческой карьеры — тема памяти Второй Мировой войны, истории и культуры Германии, власти как эстетического феномена.

Важно также отметить, что жизнь, природу, и метафизическое перерождение Кифер трактует через символ подсолнуха — это демонстрируют не только его акварели или гуаши, но и инсталляции. Высушенные подсолнухи можно найти в инсталляции «Колыбельная (Ван Гогу)» (2010 г.) (Илл. 40), созданной для временной выставки Рейксмузеума «Кифер и Рембрандт». Здесь относительно легко можно прочесть заложенные аллюзии на поздние картины Ван Гога — название и подвешенный в центре композиции расшатанный стул отсылают нас к работам «Колыбельная (Августина Рулен)» (1889 г.), «Спальня в Арле» (1888 г.), а фланкирующие середину цветы отсылают к известным подсолнухам Ван Гога, уже ставших ассоциацией с его творчеством.

Другими произведениями, где были использованы растения, являются серии «Женщины античности» (2002 г.) и «Женщины революции» (1992 г.) (Илл. 41) — выполненные в разные периоды на одну и ту же тему. В некоторых из инсталляций мы видим все те же предметы и материалы,

использованные им ранее — мотив раскрытой свинцовой книги, ромбоэдрон из дюреровской «Меланхолии», охапки цветов, «кровати» выполненные из травленого свинца. Оба цикла говорят об этапах истории от античности до XX века и известных женщин разных времен – от Гипатии до Ульрики Майнхоф.

Мотивы земли и природы, особенно леса и мифа связанного с ним, так же ярко проявляются в гравюрах Кифера, например, в серии работ «Пути к мировой мудрости», где портреты знаменитых немцев располагаются вокруг стволов деревьев и пересечены кругами и овалами. Разновременные деятели истории Германии собраны в одном большом произведении, что объединяет их в одно целое, на котором «вырастают» мифы, как круги деревьев¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Haxthausen C. W. The World, the Book, and Anselm Kiefer. // The Burlington Magazine. Vol. 133. No. 1065.1991. P. 848.

Заключение

Репрезентации «мифа» и «власти» и семиотика материалов занимают центральное место в исследованиях двух художников второй половины XX века, Й. Бойса и А. Кифера. Говорить о каких-либо конкретных связях их двумя методами достаточно сложно, но оба художника стремятся раскрыть похожие темы в своих работах — миф и власть, история и литература, культурное наследие Германии, «шаманизм», оккультизм и алхимия. Не только схожая тематика работ, но и критическое значение материалов объединяет двух художников. В данной работе прослежены концепции «мифа» и «власти» в искусстве Й. Бойса и А. Кифера через материалы, использованные в определенном круге работ.

Анализ обширной выборки преимущественно иностранных исследований и критики по данной проблеме и самих произведений позволил выполнить задачи, обозначенные во Введении.

Йозеф Бойс представлялся художником-шаманом, который берет на себя ответственность излечить коллективную травму войны через ритуал и миф о самом себе. Он постоянно прибегает к одному и тому же набору знаков: жир (иногда мед) и войлок отождествляются с движением, тишиной, теплом, животные обозначают связь человека и природы, красный крест — спасение и так далее. Все эти материалы он наделяет своей собственной мифологией, в основе которой лежит использование репрезентаций «мифа» для «спасения» или метафорического излечения ран.

К 1970-м годам он обращается к современным ему проблемам, что впоследствии, выливается в «социальную скульптуру» Бойса, напитанную идеями антропософии и утопических грез о преобразовании общества. Искусство Бойса можно назвать достаточно развитой интердисциплинарной системой в основе которой лежат идеи мифа, власти, истории и определенная семиотика материалов, аспекты которой были проанализированы в этой работе.

Что касается А. Кифера, то он так же, заложив в основу своего творчества набор проблем, он постоянно возвращается к ним, добавляя некоторые новые элементы. На волне неоекспрессионизма 1980-х годов он старается вернуть в свои работы «историзм», используя для этого явные и прямолинейные образы. Для его творчества периода 1970-1980-х годов характерны репрезентации «власти» как инструмента насилия или подавления. Кифер компилирует различные образы и цитаты, взаимодействующие между собой и открытые для интерпретации. Для его работ также критически важна особая концепция «материал как метафор». В основном, Кифер использует свинец в своих работах 1990-х годов, когда включает в круг исследуемых проблем оккультизм и «миф». Но у Кифера нет особой легенды, которая бы окружила его личность и его работы, сплавив воедино понятия «художник» и «творение». Его философия становится частью общей структуры, но говорит скорее о некоей констелляции идей, образов, знаний, размышлений над вопросами материалов и сюжетов, в которых они применяются.

Так было выяснено, какие общие идеи лежат в основе искусства двух художников, какие коннотации несут те или иные материалы в их работах, а также как именно встроены концепции их работ в актуальные им дискурсы.

Список использованной литературы

1. Андреева, Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб, 2007 . 487 с.
2. Гройс Б. Е. Утопия и Обмен. СПб, 1993. 374 с.
3. Гройс Б.Е. Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013. 168 с.
4. Седакова О. Фуга смерти. / Сост. А.Великанова. М., 2001. С. 75.
5. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М., 2015. 816 с.
6. Чечот И.Д. Витязь на распутье. // Рассказы о художниках: История искусства XX века. / Сост. Е. Ю. Андреева, И. Д. Чечот. СПб.,1999. С. 31-45.
7. Albano A. P. Reflections on Painting, Alchemy, Nazism: Visiting with Anselm Kiefer. // Journal of the American Institute for Conservation. Vol. 37. No. 3. 1998. P. 348-361.
8. Arasse D. Anselm Kiefer. Paris. 1996. 328 p
9. Auping M. Anselm Kiefer: Heaven and Earth. Catalogue for exhibition. London. 2005. 186 p.
10. Biro M. Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust. // The Yale Journal of Criticism. Vol. 16. No. 1.

2003. P. 113-146.

11. Buchloh B. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting // *October*. Vol. 16. 1981. P. 39-68.
12. Buchloh B. H.D. Joseph Beuys at the Guggenheim. // *October*. No. 12. 1980. P. 3-21.
13. Buchloh B. H.D. Beuys: Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique. // *Artforum*. Vol. 18. 1980. P. 35-43.
14. Craven D. *Dialectical Conversions: Donald Kuspit's Art Criticism*. Liverpool, 2011. 276 p.
15. Gilmour J.C. Original Representation and Anselm Kiefer's Postmodernism. // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 46. No. 3. 1998. P. 341-350.
16. Gotz A. *Joseph Beuys: Life and Works*. New York, 1979. 308 p.
17. Harlan V. *What is Art?: Conversations with Joseph Beuys*. 128 P.
18. Haxthausen C. W. The World, the Book, and Anselm Kiefer. // *The Burlington Magazine*. Vol. 133. No. 1065. 1991. P. 846 – 851.
19. Huyssen A. Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth // *October*. Vol. 48. 1989. P. 25-45.

20. Hyman J. Anselm Kiefer as Printmaker – I: A Catalogue, 1973–1993. // *Print Quarterly*. Vol. 14. No. 1. 1997. P. 42–67.
21. Kuoni C. Energy Plan for the Western man — Joseph Beuys in America. New York, 1993. 288 p.
22. Kuspit D. Beuys: Fat, Felt, and Alchemy. // *Art in America*. Vol. 68. 1980. P. 78–89.
23. Kuspit D. *The End of Art*. New York, 2005. 266 p.
24. Levi Strauss D. *Between Dog & Wolf, Essays on Art and Politics*. New York, 1999. 144 p.
25. Lopez-Pedraza R. *Anselm Kiefer: The Psychology "After the Catastrophe"*. New York. 1996. 99 p.
26. Mesch C. *Joseph Beuys: The Reader*. Massachusetts, 2007. 235 p.
27. Moffitt J. *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*. Ann Arbor, 1988. 275 p.
28. Molesworth C. Anselm Kiefer and the Shapes of Time // *Salmagundi*. No. 82/83. 1989. P. 78–89.
29. Neff J.H. *Anselm Kiefer: Reading Kiefer: The Meanings of Lead*. // *MoMA*. No. 49. 1988. P. 1,8.
30. Rampley M. In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism // *Oxford Art Journal*. Vol. 23. No. 1. 2000. P.

75-96.

31. Robins C. "Your Golden Hair, Margarete." // Arts Magazine. 1989. Pp. 73-77.
32. Rojas L. Beuys' Concept of Social Sculpture and Relational Art Practices Today // Chicago Art Magazine. 2010
33. Roos B. Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early "Margarete" and "Sulamith" Paintings. // Comparative Literature. Vol. 58. No. 1. 2006. P. 24-43.
34. Rosch U. What is Money?: A Discussion Featuring Joseph Beuys. 2012. 97 P.
35. Rose B. Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys. // MoMA. No. 13. 1993. P. 16-23.
36. Rosenthal N. Anselm Kiefer: Works on Paper in the Metropolitan Museum of Art. New York. 1999. 136 p.
37. Saltzman L. Lost in Translation: Clement Greenberg, Anselm Kiefer and the Subject of History // Visual Culture and the Holocaust. / ed. Barbie Zelizer. New Brunswick, 2001. P. 74-90.
38. Saltzman L. Lost in Translation: Clement Greenberg, Anselm Kiefer and the Subject of History // Visual Culture and the Holocaust. New Brunswick, 2001. P. 74-88.

39. Saltzman L. *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*. Chicago. 2006. 136 p.
40. Saltzman L., Rosenberg. E. *Trauma and Visuality in Modernity (Interfaces: Studies in Visual Culture)*. Dartmouth. 2006. 304 p.
41. Suquet A. *Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys*. // *RES: Anthropology and Aesthetics*. No. 28. 1995. P. 148-162.
42. Szulakowska U. *Alchemy in Contemporary Art*. Farnham, 2011. 224 p.
43. Tain J. *Anselm Kiefer's "Die berühmten Orden der Nacht"*. // *Getty Research Journal*. No. 3. 2011. P. 115–221.
44. Tisdall C. *Joseph Beuys*. New York, 1979. 288 p.
45. Zervigón A.M. *Kiefer's Paradox*. // *Art Journal*. Vol. 58. No. 3. 1999. P. 103-105.

Список иллюстраций

1. Й. Бойс. Жировая батарея. 1963. Войлок, жир, жесь, металл, картон. 132 x 373 x 248 мм. Галерея Тейт
2. Й. Бойс. Войлочный костюм. 1970. Войлок, дерево. 1660 x 660 x 260 мм. Галерея Тейт/ Нац. галереи Шотландии
3. Й. Бойс. Сибирская симфония. 1963-1966. Доска с надписями мелом, войлок, чучело зайца, жир, раскрашенные жерди. 183 x 230 x 50 см. МоМА
4. Й. Бойс, У. Клопхаус. Фотография перформанса «Манреса». 1966. (Отпечаток 1997 г.). Серебряно-желатиновая печать. 20.3 x 30.7 см. Художественная галерея Нового Южного Уэльса
5. Й. Бойс. Вождь. 1964. Фотография перформанса. Размер - ? . Место хранения - ?
6. Й. Бойс. Гомогенная инфильтрация для рояля. 1966. Войлок, кожа, рояль. 240 x 152 см Центр современного искусства Ж. Помпиду
7. Й. Бойс. Гомогенная инфильтрация для виолончели. 1966–85. Виолончель, войлок, ткань. 154.5 x 183 x 64 см. Коллекция С. и Х. Бастиан
8. Й. Бойс. Затруднительное положение. 1985. Фетр, рояль, термометр, стол. 310 x 890 x 1813 см. Центр современного искусства Ж. Помпиду
9. Й. Бойс. Посылка (Стая). 1969. Государственный музей. Кассель, Германия.
10. Й. Бойс. Я люблю Америку и Америка любит меня. 1974. Фотография перформанса.

- 11.Й. Бойс. Освенцимская демонстрация. 1956-1964. Гессенский земельный музей
- 12.Й. Бойс. Как объяснять картины мертвому зайцу. 1965. Фотография перформанса
- 13.Й. Бойс. Стул с жиром.1964-85.(Фотография 2017 г.) Стул, жир. 1830 x 1550 x 640 мм (вместе с витриной). Галерея Тейт/ Нац. галереи Шотландии
- 14.Й. Бойс, У. Клопхаус. Фотография перформанса «Углы жира». 1968. (Отпечаток 1997 г.). Серебряно-желатиновая печать. 20.1 x 31.3 см. Художественная галерея Нового Южного Уэльса
- 15.Й. Бойс. Медовый насос на рабочем месте. 1977. Фотография инсталляции.
- 16.Й. Бойс, Х. Кристиансен. Евразийский штаб. 1967/68. Кадр из фильма. Ч/б пленка 16 мм. Музей Стеделик
- 17.Й. Бойс, У. Клопхаус. Фотография перформанса «Вакуум/масса, Масса/вакуум». 1968. (Отпечаток 1970 г.). Печать на холсте. 125 x 175 см. Место хранения - ?
- 18.Й. Бойс. Партия животных. 1969. Чернила, масляные краски, литографская бумага. 526 x 188 мм. Галерея Тейт/ Нац. галереи Шотландии
- 19.Й. Бойс. Направленные силы. 1974-77. Фотография акции.
- 20.Й. Бойс. 7000 дубов. Фотография акции. 1982.
- 21.А. Кифер. Оккупации. 1969. Фотография. Фрагмент. Место хранения - ?
- 22.А. Кифер. Героический символ V. 1970. Хост, масло. Коллекция Вюрт
- 23.А. Кифер. Духовные герои Германии. 1973. Масло, уголь, холст. 307x680 см. Коллекция Б. и Е. Шварц

24. А. Кифер. Интерьер. 1981. Акрил, бумага, масло, холст. 287.5 × 311 см.
Музей Стеделик
25. А. Кифер. Вар. 1976. Холст, масло, акрил. 200 × 270 см. Место хранения – ?
26. А. Кифер. Твои золотые волосы, Маргарет. 1981. Акрил, эмульсия, сено, уголь, холст. 118 x 145 см. Фонд С. Гуггенхайма
27. А. Кифер. Суламифь. 1983. Холст, масло, эмульсия, акрил и др. 288.29 см x 370.84 см. СФМОМА
28. А. Кифер. Твои пепельные волосы, Суламифь. 1981. Размеры – ? Место хранения - ?
29. Ф. Пфорр. Суламифь и Мария. 1810-11. Масло, дерево. Частная коллекция / Ф. Овербек. Италия и Германия. 1811-29. Холст, масло. 94,4 × 104,7 см. Новая Пинакотека
30. А. Кифер. Разбиение сосудов. 1990. Музей искусств Сент-Луиса
31. Верховная жрица. 1985–1989. Музей современного искусства А. Фирнли
32. А. Кифер. Красное море. 1984-85. МОМА.
33. А. Кифер. Меланхолия. 1990-91. СФМОМА
34. А. Кифер. Береника. 1989. Музей Гуггенхайм в Бильбао.
35. А. Кифер. Палитра с крыльями. 1985. Художественный музей Филадельфии
36. А. Кифер. Книга с крыльями. 1992-94. Музей современного искусства Форт-Уэрт
37. А. Кифер. Ангел истории. 1989 г. Израильский музей.

38.А. Кифер. Меркише-Хайде. 1974.Музей Ван Аббе

39.А. Кифер. План Моргентау. 2012. Место хранения — ?

40.А.Кифер. Колыбельная (Ван Гог). 2010 г. Место хранения —?

41.А. Кифер. Женщины революции.1992/2013. Место хранения — ?

Иллюстрации.



Илл. 1. Й. Бойс. Жировая батарея. 1963. Войлок, жир, жесь, металл, картон. 132 x 373 x 248 мм. Галерея Тейт



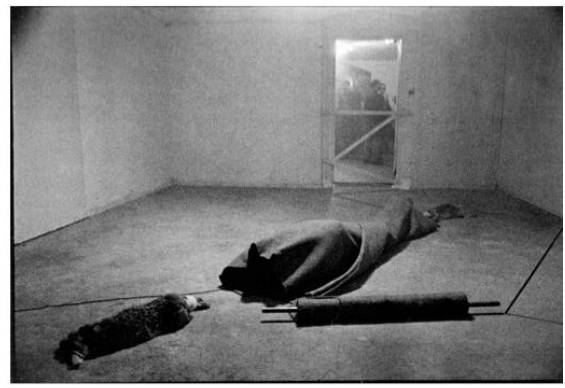
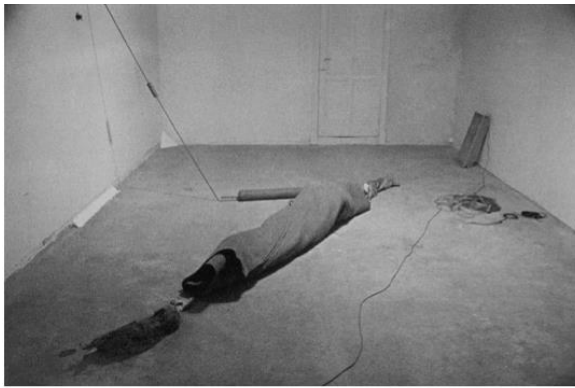
Илл.2. Й. Бойс. Войлочный костюм. 1970. Войлок, дерево. 1660 x 660 x 260 мм. Галерея Тейт/ Нац. галереи Шотландии



Илл. 3. Й. Бойс. Сибирская симфония. 1963-1966. Доска с надписями мелом, войлок, чучело зайца, жир, раскрашенные жерди. 183 x 230 x 50 см. MoMA



Илл. 4. Й. Бойс, У. Клопхаус. Фотография перформанса «Манреса». 1966.
(Отпечаток 1997 г.). Серебряно-желатиновая печать. 20.3 x 30.7 см.
Художественная галерея Нового Южного Уэльса



Илл. 5. Й. Бойс. Вождь. 1964. Фотография перформанса. Размер - ? . Место хранения - ?



Илл. 6. Й. Бойс. Гомогенная инфильтрация для рояля. 1966. Войлок, кожа, рояль. 240 x 152 см Центр современного искусства Ж. Помпиду



Илл. 7. Й. Бойс. Гомогенная инфильтрация для виолончели. 1966–85. Виолончель, войлок, ткань. 154.5 x 183 x 64 см. Коллекция С. и Х. Бастиан



Илл. 8. Й. Бойс. Затруднительное положение. 1985. Фетр, рояль, термометр, стол. 310 x 890 x 1813 см. Центр современного искусства Ж. Помпиду



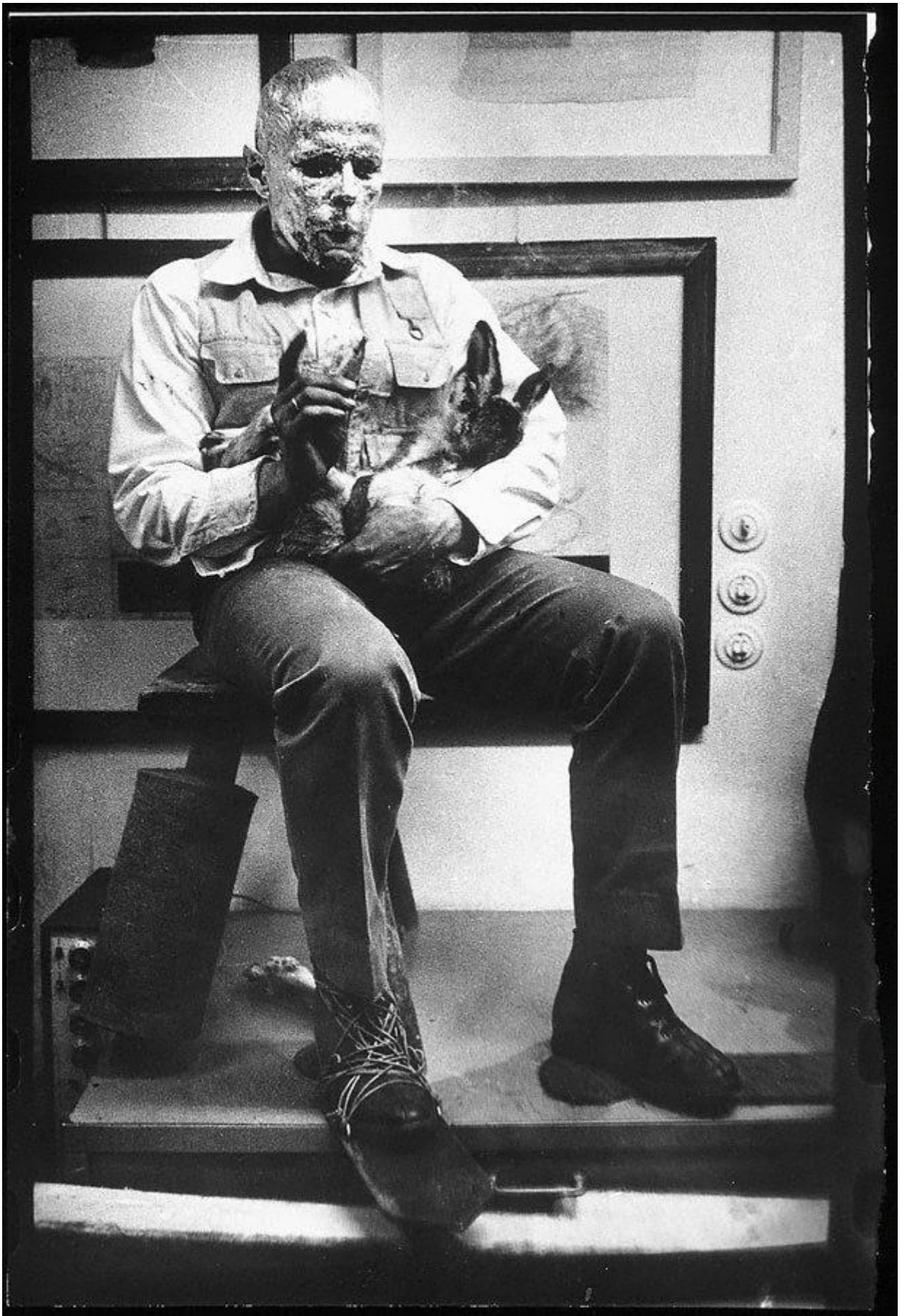
Илл. 9. Й. Бойс. Посылка (Стая). 1969. Государственный музей. Кассель, Германия.



Илл. 10. Й. Бойс. Я люблю Америку и Америка любит меня. 1974.
Фотография перформанса.



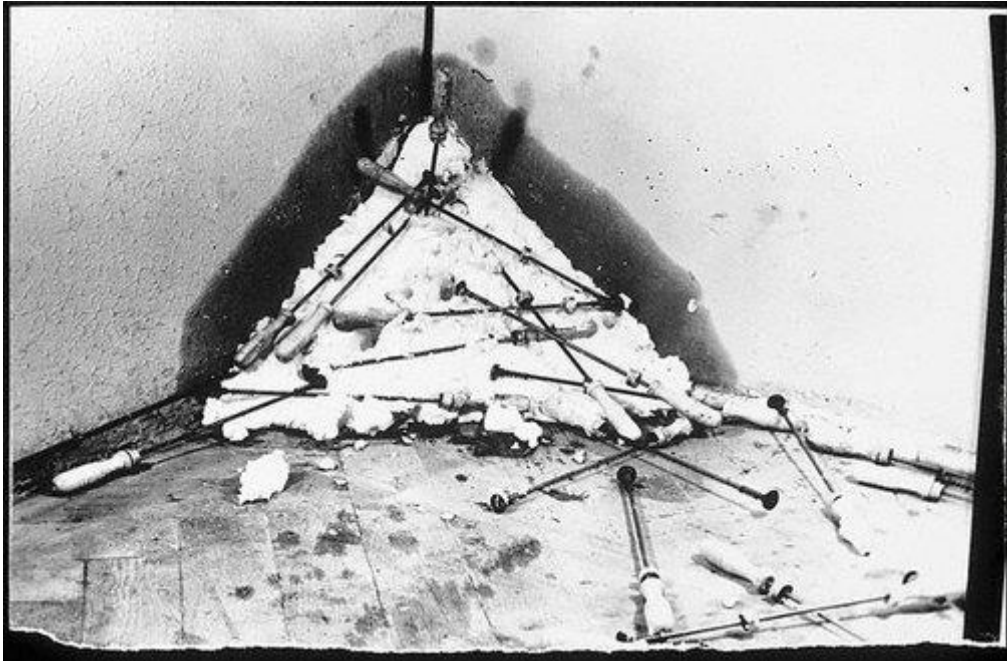
Илл. 11. Й. Бойс. Освенцимская демонстрация. 1956-1964. Гессенский земельный музей



Илл. 12. Й. Бойс. Как объяснить картины мертвому зайцу. 1965. Фотография перформанса



Илл. 13. Й. Бойс. Стул с жиром. 1964-85. (Фотография 2017 г.) Стул, жир. 1830 x 1550 x 640 мм (вместе с витриной). Галерея Тейт/ Нац. галереи Шотландии



Илл. 14. Й. Бойс, У. Клоппхаус. Фотография перформанса «Углы жира». 1968.
(Отпечаток 1997 г.). Серебряно-желатиновая печать. 20.1 x 31.3 см.
Художественная галерея Нового Южного Уэльса



Илл. 15. Й. Бойс. Медовый насос на рабочем месте. 1977. Фотография инсталляции.



Илл. 16. Й. Бойс, Х. Кристиансен. Евразийский штаб. 1967/68. Кадр из фильма. Ч/б пленка 16 мм. Музей Стеделик



Илл. 17. Й. Бойс, У. Клопхаус. Фотография перформанса «Вакуум/масса, Масса/вакуум». 1968. (Отпечаток 1970 г.). Печать на холсте. 125 x 175 см.
Место хранения - ?

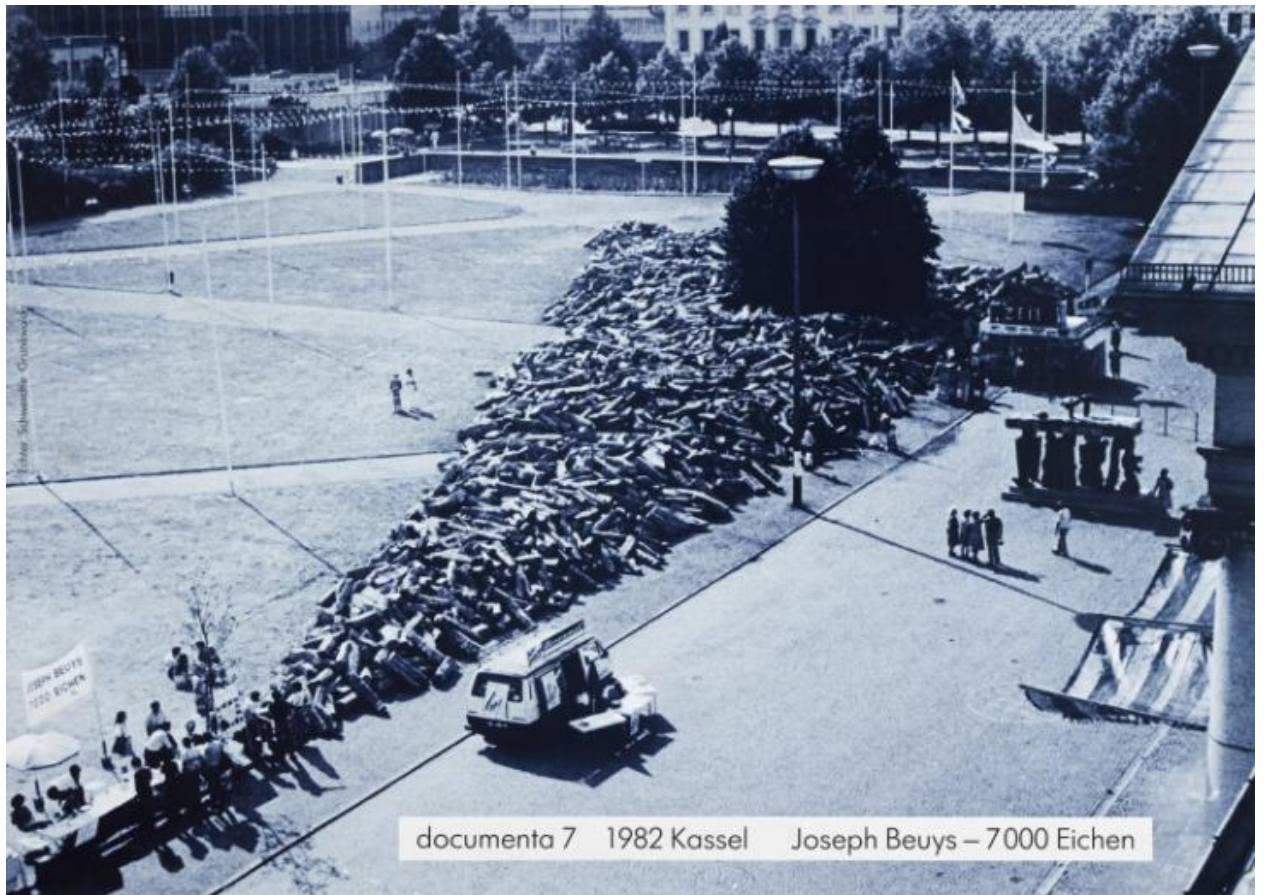


Илл. 18. Партия животных. 1969.

Чернила, масляные краски, литографская бумага. 526 x 188 мм.). Галерея Тейт/ Нац. галереи Шотландии



Илл. 19. Й. Бойс. Направленные силы. 1974-77. Фотография акции.



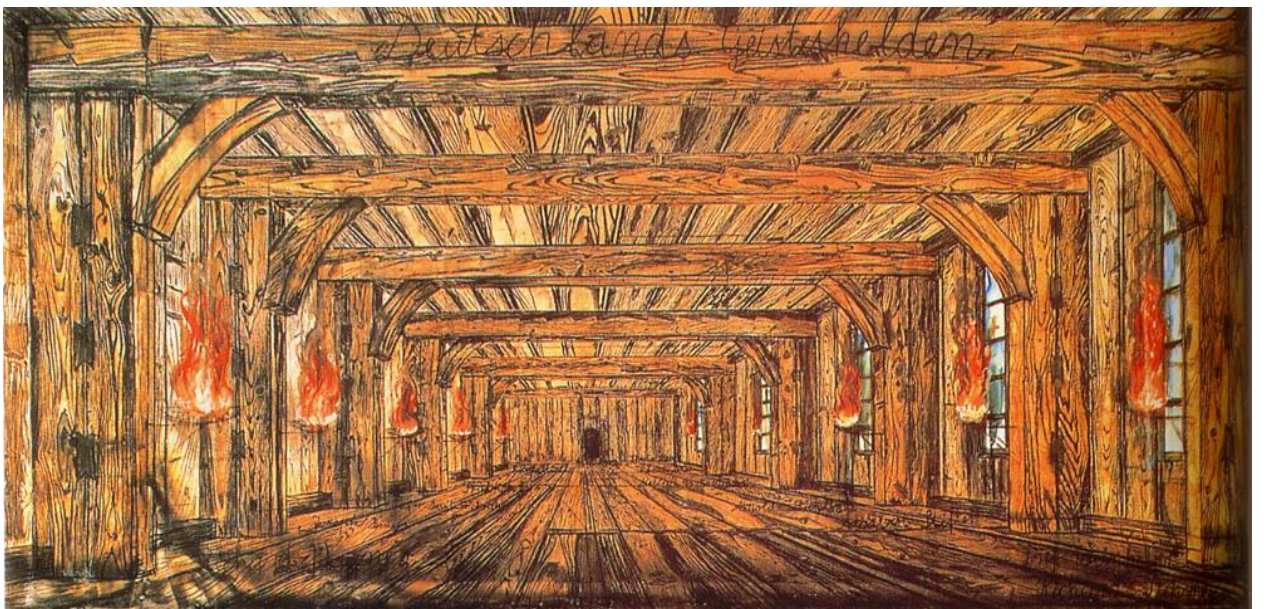
Илл. 20. Й. Бойс. 7000 дубов. Фотография акции. 1982.



Илл. 21. А. Кифер. Оккупации. 1969. Фотография. Фрагмент. Место хранения - ?



Илл 22. А. Кифер. Героический символ V. 1970. Хост, масло. Коллекция Вюрт



Илл. 23. А. Кифер. Духовные герои Германии. 1973. Масло, уголь, холст. 307x680 см. Коллекция Б. и Е. Шварц



Илл. 24. А. Кифер. Интерьер. 1981. Акрил, бумага, масло, холст. 287.5 × 311 см. Музей Стеделик



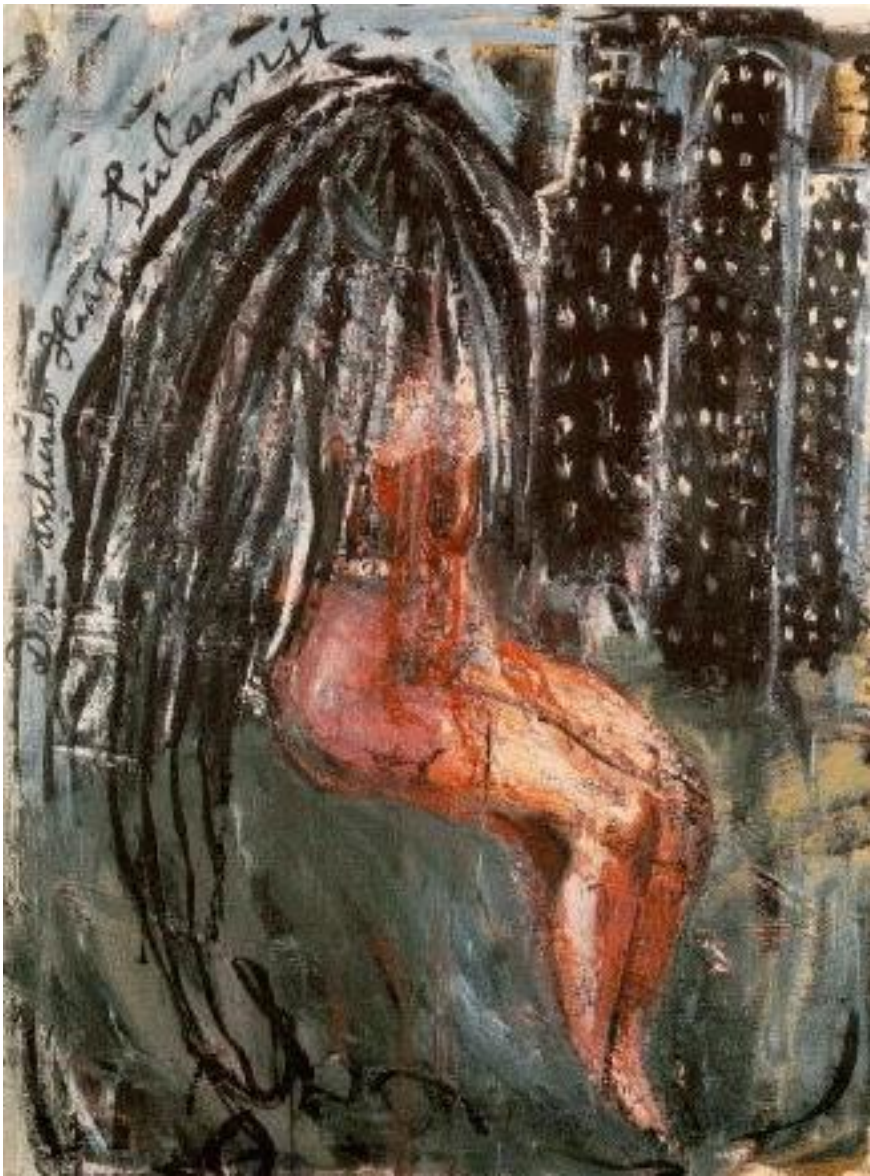
Илл. 25. А. Кифер. Вар. 1976. Холст, масло, акрил. 200 × 270 см. Место хранения – ?



Илл. 26. А. Кифер. Твои золотые волосы, Маргарет. 1981. Акрил, эмульсия, сено, уголь, холст. 118 x 145 см. Фонд С. Гуггенхайма



Илл. 27. А. Кифер. Суламифь. 1983. Холст, масло, эмульсия, акрил и др.
288.29 см х 370.84 см.СФМОМА



Илл. 28. А. Кифер. Твои пепельные волосы, Суламифь. 1981. Размеры – ?
Место хранения - ?



Илл. 29. Ф. Пфорр. Суламифъ и Мария. 1810-11. Масло, дерево. Частная коллекция / Ф. Овербек. Италия и Германия. 1811-29. Холст, масло. 94,4 × 104,7 см. Новая Пинакотека



Илл. 30. А. Кифер. Разбиение сосудов. 1990. Музей искусств Сент-Луиса



Илл. 31. Верховная жрица. 1985–1989.Музей современного искусства А.
Фирнли



Илл. 32. А. Кифер. Красное море. 1984-85. МОМА



Илл. 33. А. Кифер .Меланхолия. 1990-91. СФМОМА



Илл. 34. А. Кифер. Береника. 1989. Музей Гуггенхайм в Бильбао



Илл. 35. А. Кифер. Палитра с крыльями. 1985. Художественный музей Филадельфии



Илл. 36 А. Кифер. Книга с крыльями. 1992-94.Музей современного искусства Форт-Уэрт



Илл. 37. А. Кифер. Ангел истории. 1989 г. Израильский музей.



Илл. 38. А. Кифер. Меркише-Хайде. 1974.Музей Ван Аббе



Илл. 39. А. Кифер. План Моргентау. 2012. Место хранения — ?



Илл. 40. А.Кифер. Колыбельная (Ван Гог). 2010 г. Место хранения —?



Илл. 41. А. Кифер. Женщины революции. 1992/2013. Место хранения — ?