

Людвиг Сейфарт

**ГНИЛЬЁ В МОСКВЕ:
ФРАНЦ ВЕСТ И ГРОТЕСКОЕ ТЕЛО**

(перевод с немецкого Лианы Кришевской)

В любое время авангардные течения искусства подвергали испытанию толерантность своих современников. И какое противодействие оказывал академически отточенный взгляд, например, XIX века картинам Курбе или импрессионистов, ощутимо во множестве карикатур на новейшие произведения, регулярно публикуемых парижскими газетами того времени. «Дробильщики камней» Курбе предстают скукожившимися гномами, его же «Девушки на берегу Сены» изображены в виде валяющихся тряпичных кукол, а персонажи из «Балкона» Мане выглядят как плоские марионетки.

В этих случаях карикатура служит неким смеховым снижением. Как писал в своём труде об остроумии Зигмунд Фрейд, карикатура «делает уничтожение узнаваемым, переводя в комический план всего лишь одну черту из общего впечатления о каком-либо возвышенном предмете» [3, s. 163]. Подобные снижения достигаются также сближением персонажа с образами зверей либо предметов. Когда в 1834 году Филиппон в «Шаривари» представил превращение головы короля Луи Филиппа в грушу, последний не счел это смешным, а актёр был оштрафован на существенную сумму. Однако безнаказанной осталась аналогичная, но более поздняя шутка с Хельмутом Колем.

Собственно, термин «карикатура» («Caricatura») возникает впервые в XVI веке, а карикатура братьев Карраччи может служить одним из первых образцов этого жанра [4, s. 290]. Ему, однако, предшествует обильный репертуар, и именно гротескный – «перевернутый» мир Иеронима Босха, Питера Брейгеля и Франсуа Рабле.

Но со своими оскорбительными интенциями карикатура на картины Курбе или Мане оказывается в странном, двойственном положении. С одной стороны, она высмеивает расхождения с господствующей традицией как несостоятельность. С другой, её абстрагированные преувеличения практически визуально предсказывают дальнейшее развитие современного искусства, делая карикатуру причастной этому процессу.

Вопрос о значимости карикатуры (своеобразного маргинала среди других живописных жанров) в культурно-историческом процессе впервые возникает в области психологии восприятия, а именно в исследованиях Эрнста Гомбрихта, которые он в 30-х годах прошлого века разрабатывал совместно с психоаналитиком и историком культуры Эрнстом Крисом. Основываясь на их опыте, Вернер Хофманн в своей ранней работе

«Карикатура от Леонардо до Пикассо» (1956) указывает на существенную роль инспирирующей силы карикатуры для так называемого высокого искусства модерна XX века. По его мнению, в карикатуре, как правило, отмечалась только лишь поверхностная комичность, ее продуктивное значение как «анти-искусства» оставалось не замеченным, а ее способность отражать в деформациях смесь страхов и защитных реакций, на что указывал еще Эрнст Крис, осознанно либо не осознанно, не воспринималась.

То, каким образом элементы карикатуры непосредственно проникают в современное искусство, отчетливо демонстрирует творчество Пауля Клее. В ранний период творчества он часто обращался к гротескам и карикатурам. Четкую связь с ними можно проследить и в его поздних работах, где даже элементарные линии и упрощенные геометрические фигуры отсылают восприятие именно к этим образам. Такой пример наглядно демонстрирует, насколько карикатура, благодаря своей способности к преувеличенным упрощениям, сопоставима с абстрактными тенденциями современного искусства. Следовательно, современная карикатура, в свою очередь, сталкивается с проблемой узнавания и идентификации её как собственно карикатуры.

Возможно, сегодня традиционная роль карикатуры состоит в художественном стремлении, в форме полного юмора духа противоречия, который всё же достаточно «cool», противопоставить нечто более эффективное однозначно напряженным художественным претензиям. Одним из мастеров, успешно выполняющим эту роль, является Франц Вест. Уже в 60-х годах, будучи ещё совсем молодым, он не верил – и даже сильнее, чем венские акционисты (Wiener Aktionisten), в способность искусства изменить общество, освободить скованную сексуальность и соединить с помощью радикальных художественных жестов искусство и жизнь. После акции *Искусство и Революция* (1968) при участии Гюнтера Бруса (Günter Brus), Отто Мюля (Otto Mühl), Освальда Винера (Oswald Wiener), Петера Вайбеля (Peter Weibel) и Франца Кальтенбека (Franz Kaltenbäck) в Венском Университете, находясь в самой гуще разразившегося скандала и оскорблений, рвавшихся из публики, только один зритель оставался спокойным и, выражая одобрение со словами «*полагаю, господа достойны успеха*», благодарно одаривал аплодисментами за представление – тогдашний Франц Вест, которому было двадцать один.

С середины 70-х он сам начинает с собственными небольшими перформансами. Их участники имели так называемые пасштюки (Passstücke¹): белые объекты из папье-маше, гипса, полиэстера и обёрточного материала, закреплённые на проволочной подставке. Многочисленные фотографии запечатлели людей, имеющих такие



Франц Вест. Passstücke

пасшюки в различных положениях тела: спокойно стоящих, слегка наклонённых или шагающих. Пасшюки находятся возле живота, на плечах, в ушах или на голове. Их формы напоминают иногда определённые предметы: музыкальный инструмент или предмет бытовой техники; иногда в их контурах, кажущихся подвижными, угадываются очертания лебедя или какого-то животного. Округлые формы, напротив, рождали ощущения застывшего в воздухе дыхания или потока слов.

Позже Вест отметил, что тогда он с его «поверхностным знанием Фрейда утверждал, что если бы невроты можно было бы воспринимать оптически, то они могли бы выглядеть как пасшюки – такая своеобразная партитура жестов» [8, s. 97]. Это замечание напоминает фотографии духов и приведений, на которых якобы можно увидеть материализовавшиеся сверхчувственные феномены. Одновременно, Вест позволяет себе здесь лёгкий выпад в адрес венских акционистов с их пафосом свободолюбия.

Действительно, пасшюки Веста производят впечатление выпяченных частей тела, создают эффект чрезмерно увеличенных органов тела, приобретая нечто от клоунады и гротеска. В сравнении с концептуальным направлением, деятельность Веста выглядит как комическое кривляние за спиной, которое своим пародированием профанирует серьёзное, низводя его до смехового.

Аналогичным образом и используемые им материалы не соответствуют установленным канонам серьёзного искусства. Примечательно использование Вестом папье-маше, которое он до сего дня регулярно применяет для создания скульптур. Это – непрочный материал, который, благодаря возможности быстрого приготовления и спонтанного употребления, можно встретить скорее на учебных курсах для любителей, нежели в мастерской скульптора.

Традиционно из папье-маше изготавливают маски, муляжи и различную бутафорию для карнавала, который в средневековом обществе и в жизни средневекового человека занимал центральное положение. Особенности карнавальской культуры, как убедительно показал это русский литературовед Михаил Бахтин, существенным образом определяется через профанацию, с её доминирующими мотивами телесности и непристойности. Профанация, которая для творчества Веста также является центральным моментом², охватывает, согласно Бахтину, «снижения» и «развенчания», «неприличные речи и жесты, указывающие на детородные органы земли и тела». Снижение, однако, является противоположностью увенчания, так как карнавал – это перевёрнутый мир и «объединяет, смешивает и перемалывает священное и профанное, высокое и низкое, серьёзное и смешное, мудрость и глупость» [2, s. 49].

Правда, это «действие без рамп, без разделения на зрителей и актёров» [2, s. 48] с XVI века постепенно теряет своё значение. Основой для этого

служило утверждение новых, более строгих социальных норм, отграничение фамильярного от области официального и посредством этого постепенное «выхолащивание амбивалентности снижения до только лишь негативного клеймения морального или социального характера. Оно утрачивало свой художественный характер, превращаясь в голую публицистику» [2, s. 53].

В настоящее время элементы карнавализованной культуры сохранились, в частности, в карикатуре, которую Фрейд, во всей области комического ставит в непосредственной близости к пародии и травестии.

Пародия и травестия также являются средствами стиля Веста, соответствующие его склонности к двойственным значениям и ассоциативным играм; они также определяют его предпочтения определённых стилистических направлений, бывших не в чести у коллег Веста в семидесятые годы. В них видел он естественное соотношение с телесными формами, которые он и воссоздавал в своих пасштюках. Как пасштюки иного рода можно было бы охарактеризовать и объекты минимализма, которые возникали как представление о геометрических фигурах. Реализация произведения искусства в таком случае основывается на ассоциативном согласии законченных форм с представлениями о них.

Как иронический комментарий к минималистическим представлениям-пасбилям воспринимается инсталляция *Ealan's Desire*. Для неё было изготовлено какое-то количество бытовых предметов из металла: кастрюли, решето, копилки и т. д. Но если бы Вест последовал примеру дюшановского (Duchamp) рэдимэйда, и представленные в 1991 году в Нью-йоркской галерее Илана Вингейта (Ealan Wingate) предметы приобрёл в магазине, тогда бы они соответствовали обычному для них представлению. К тому же промышленность производит великолепные образцы, хотя стереотипные и формальные. Вместо этого Вест решает на изготовление трудновыполнимых предметов с закругленными углами и кантами или вздутыми сварными швами. Если бы они стояли на полке магазина, то едва ли бы были выбраны покупателем. Так могли бы выглядеть произведения Дональда Джадда (Donald Judd) или Сола Ле Витта (Sol LeWitt) в восприятии парижского карикатуриста XIX века или выглядели бы таковыми в каком-то комическом журнале. Чистые формы получают свои гротескные дубли, и щель в копилке воспринимается как отверстие тела. В этом отношении, как указание на низшую телесность, интересно другое произведение названной выше инсталляции: продолговатый, изогнутый объект, обтягивающий угол комнаты. С намёком на французскую традицию отмечать запрет справлять естественную нужду в общественном месте специальным знаком, он получает название *Pis Aller*.

Несколько позже в гамбургском Deichtorhallen состоялась презентация

этой работы, которая, однако, в этот раз была составлена из 2001 видеозаписей. С экранов мониторов обращается к зрителям инициатор просмотра Илан Вингейт, рассказывая об избранной работе, но также о своей любви, о своём «*desire*» к искусству. В кадре беспрерывно находится только его лицо, кажется, что камера практически насаждает на говорящего. Его речь напластовывается на авангардные звучания струнных и фортепиано³, так что следовать смыслу текста нелегко, внимание, скорее, обращает на себя движения губ, обрамлённых бородой. Но, может, они пытаются выразить иное «*desires*», а не то, о котором ведёт речь Илан?

В карнавальном, гротескном понимании тела рот занимает принципиальное место. В концепции гротескного тела Бахтина, в меньшей степени он дефинируется как граница тела, но в более существенной – как зияющее отверстие: «среди всех черт человеческого лица для образа гротескного тела существенными являются только рот и нос, причём последний символизирует собой фаллос. Форма головы, уши или опять-таки нос гротескный характер получают в том случае, если приближаются к звериным образам либо напоминают какие-то объекты. Глаза для гротескного образа лица совершенно не важны. В сущности, гротескное лицо сводится к распахнутому рту. Всё другое только лишь обрамление этой зияющей и ненасытной проглатывающей пропасти. Важнейшими жизненными событиями гротескного тела» являются «действия телесной драмы, еда, питьё, выделения, оплодотворение, беременность, роды, рост тела, возраст, болезни, смерть, разложение, проглатывание другого тела... Таким образом, художественная логика гротескного образа игнорирует замкнутые, пропорциональные и бесплодные поверхности тела» [2, s. 16].

Гротескная логика смысла, с доминированием соответствующих подтекстов, узнаваема во многих произведениях Веста, но особенно ярко выражена в «Головах лемурув» (*Lemurenköpfen*). В них выделяются только нос и рот. Глаза и уши, напротив, полностью отсутствуют. Гротескному пониманию соответствует также и «руководство к действию», обращённое к посетителям и гласящее, что «остатки еды в моськах зверьков следует оставлять до полного разложения» [8, s. 201].

Однако это реализуемо только лишь на выставках, установленных под открытым небом, в закрытом помещении из-за длительности происходящего установился бы невыносимый смрад. В парке же возможно даже зайти за куст, хотя не в границах экспозиции – Pis Aller. Но еще *Писсуар* Дюшана указывал на саму потребность справлять естественную нужду, и Вест имел в виду именно эту «художественную выходку». Китайский же художник Ву Чан Жуан (Wu Shan Yhuan) несколько позже воплотил ее уже в действительности в Стокгольмском Moderna Museet. Однако даже громкий разговор, тем более грязь, нарушают правила

поведения в музее. Здесь ведут себя иначе, чем на улице, дома или в офисе. Выпад против этих условностей целенаправленно совершил Михаэль Ашер (Michael Asher), во время групповой выставке в Институте Современного Искусства в Лос-Анжелесе, куда его пригласили в 1977 году. Установленный Ашером бюджет в 1300 долларов позволил оплатить персонал, который во время работы выставки находился в помещении и выполнял там свои будничные обязанности и нужды, насколько это было в таких условиях возможно. Оплата соответствовала 4 долларам в час [1, s. 146].

Подобным образом поступает и Франц Вест, предлагая посетителям в рамках своих инсталляций «чувствовать себя как дома». В нарушение установленных норм поведения в музее, на оформленных художником диванах, стульях, скульптурах, пригодных для сидения, им предлагалось удобно устроиться и заняться чем-то обычным для домашней обстановки: почитать книгу, написать письмо, немного поболтать или просто расслабиться. Но в то время как Ашер точно фиксирует логику и определяющие моменты своей критики общепринятых норм поведения и точно следит за их выполнением, Вест даёт посетителям почти полную свободу. Можно переставить стулья по своему усмотрению, образуя новые сочетания, или воспринимать представленную мебель как автономные скульптуры – у Веста, в лучшем случае, существует пара общих «указаний», таких как, например, считаться с другими посетителями при манипуляциях паштюками. Как раз для такой непринуждённости, которая отличает способ общения Веста с официальными организациями, Карло Базуальдо нашёл удачную формулировку – «пассивность как форма критики» [7, s. 49].

Пассивность сидения или лежания характерна для весьма специфической ситуации, а именно, психотерапевтического сеанса. Тогда может быть, Вест пародирует терапевтическую функцию искусства? Или действует он вполне сознательно и серьёзно, излечивая неврозы не через эксцессы, но посредством бездеятельности?

В плане социальном сидение может оцениваться двояко: и как ценностное преимущество и как ироничное снижение. «Сидят только задницы» – иронизируют футбольные болельщики на недорогих местах без кресел над фронтами из привилегированных дорогих мест на трибунах. В иерархии же важнейших частей гротескного тела зад, или анал занимает одно из ведущих мест. Он следует сразу после живота, половых органов и рта [2, s. 17], его функция для полного уничтожения особенно важна.

В восьмидесятых, когда Вест усиленно изготавливал мебель для сидения, многие дизайнеры, с целью повысить стоимость своей работы, стремились свои оригинальные наброски приблизить к произведениям искусства. В искусстве же, напротив, существовала сообщающаяся тенденция, в завершённых объектах из дерева или металла максимально сглаживать



Франц Вест. Диван

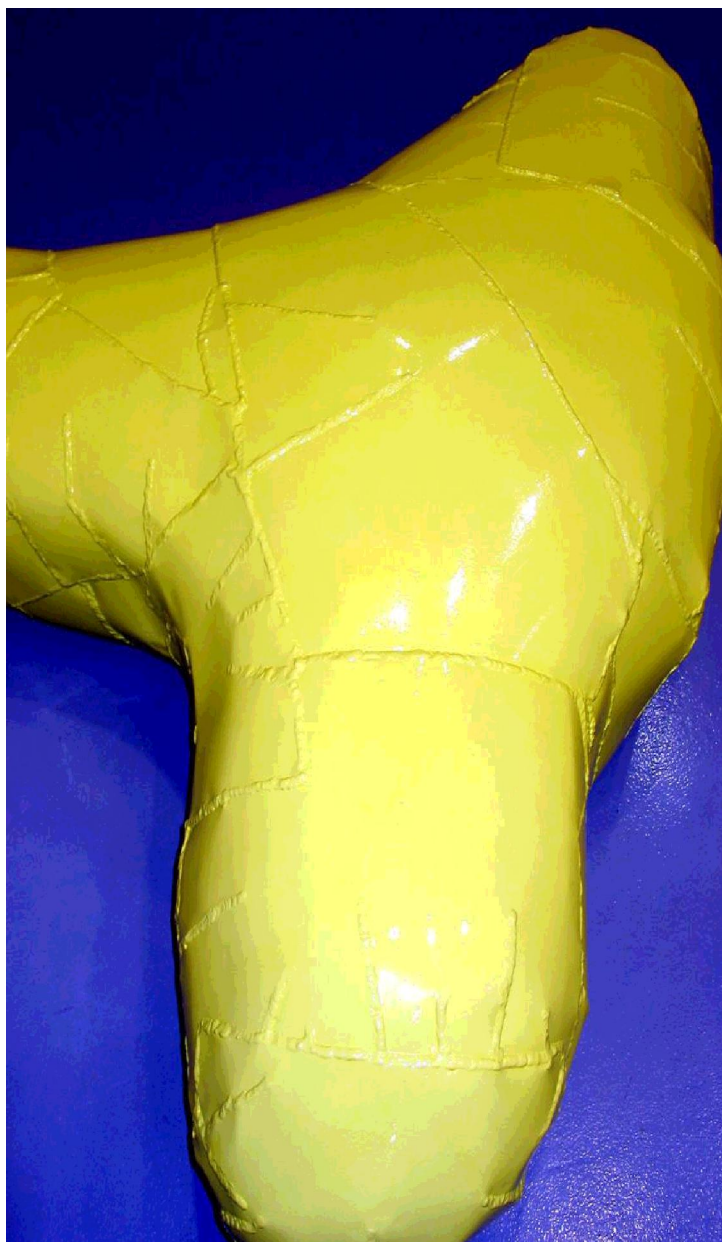
границы между скульптурой и собственно мебелью. В противоположность прекрасно стилизованным находкам «кутюрье от мебели», диваны Веста, с их тонкими, как у насекомого, металлическими ножками, пестрой обивкой и покрывалами, производят впечатления неразумного хиппи или бедного родственника из общежития, заблудившегося в престижном районе для толстосумов.

В изготовлении скульптур для сидения Вест прибегает к дорогим, «благородным» материалам, но скорее только лишь из практических соображений – поскольку скульптуры предназначены собственно для сада, они должны быть достаточно прочными, чтобы выдержать постоянное использование во время длительных выставок на открытом воздухе. Эти скульптуры могли бы выглядеть совершенно гладкими, но при первом же взгляде на них вспоминаются привычные для Веста папье-маше и гипс – поверхности испещрены неопрятными стыками и швами. В сравнении с обычным дизайнерским объектом они выглядят как вывернутая наизнанку одежда. Забавно, что наружные швы на лице Франкенштейна указывали на существо, рождённое неестественным путем. Швы на произведениях Веста характеризуют их как не имеющих отношения к промышленному производству, которое для современной окружающей среды в некотором смысле и является «естественной природой». Их «искусственность» подчеркивается также их окраской, названия для которых придумал сам автор: канцелярско- или чечевично-зелёный, рвотно-коричневый или часто употребляемым Вестом розовым, вызывающий ассоциации с человеческой кожей, женским бельем или зубными протезами [6, s. 18].

Червеобразные формы скульптур для сидения, своим внешним видом напоминающих то ли зверей, то ли какие-то предметы, совершенно однозначно являются гротескными образами. Это впечатление только усиливается названиями: «Wuste», „Qulze“, „Qwertze“, составленными из случайных наборов букв, при этом последнее из них является последовательностью букв на компьютерной клавиатуре слева сверху [6, с. 23].

То, что во внешнем виде своих скульптур Вест приближает алюминий к дешевому папье-маше, ставит привычный порядок вещей, при котором, например, недорогой пластик имитирует дерево или мрамор, с ног на голову. Эта сознательная профанация благородного материала, в процессе которой Вест «посредством техники изготовления превращает самодостаточный в своей ценности материал всего лишь в поверхность для употребления», исключает всякую возможность «фетишизации материала» [6, s. 16].

Такой фетишизм характерен для чуждого гротескному пониманию тела как гладкой, замкнутой и пустой поверхности, в избытке встречается в иллюстрациях мужских и порно-журналов, которые иногда всплывают в



Франц Вест. Скульптура для сидения

вестовских коллажах. Но чтобы эти картинки соответствовали гротескному пониманию, их разделяют на части и неопытно подмалевывают.

Именно таким образом подготовлен плакат к выставке Веста в гамбургском Deichto Hallen в 2001 году. Очевидно, для плаката использовалось рекламное фото – крупным планом на нем запечатлена выразительная блондинка, держащая в руке большой и длинный кусок сырого мяса. Этот же плакат является одним из трёх элементов инсталляции «*Сырая пицца*» (2001). Он дополняется розоватым стуком, выполненным главным образом из папье-маше и тонкой трёхгранной стеллой, широкая сторона которой покрыта охрой, и две более узкие – белой краской. В этой композиции, составленной из трёх разрозненных элементов, образующих некое программное единство, напоминающее дидактические устремления концептуалистов, также ощутимы отголоски гротеска.

К примеру, три элемента составляют уже классическую инсталляцию Джозефа Кошута (Joseph Kosuth) «*One and three Chairs*» (1965): настоящий стул, фотография стула и энциклопедическая статья «Стул». Так же и у Веста, название «*Сырая пицца*» представлено в трёх различных уровнях значения: изображение сырого мяса использовано на плакате; на сексистском жаргоне привлекательная молодая женщина может быть названа «свежим мясом» – также одна из форм сырой пищи; а розовый стук рождает неаппетитные ассоциации с потрохами или содержимым желудка. Может вспомниться так же откровенная похотливость фильмов ужасов или экшинов.

В любом случае, титул «Сырая пицца» связан с образами телесности и пищеварения. Однако третий элемент инсталляции – стелла, создает совершенно иное ассоциативное пространство, а именно, пространство редукции и аскезы, намекающие на иные эстетики: геометрическое пуританство минималистов или малорадающую строгость концептуалистов, таких как Кошут, с их бесконечными семантическими толкованиями элементарных понятий.

Но действительно ли в данной инсталляции можно усматривать только эти значения? Или они растворяются в более мощном и сложном потоке ассоциаций? Аналогично тому, как одно тело проглатывается другим, Вест сглаживает, нейтрализует границы разрастающимися сцеплениями смыслов. Отдельно взятого произведения больше не существует, для каждой выставки составляется новый ансамбль, в которой объекты пятнадцатилетней давности комбинируются с только что созданными, или добавляется один новый элемент, как это было с видео в *Ealan's Desire*, создающий иной уровень значения. Не воспринимает Вест как нечто неприступное и жанровые границы. Существует множество примеров его совместной работы с художниками принципиально противоположных



Франц Вест. Сырая пища

направлений, в частности с Майком Кэйли (Mike Kelley), Мартином Киппенбергером (Martin Kippenberger) или Рудольфом Стинглом (Rudolf Stingl). Иногда он использует произведения других мастеров, интегрируя их в собственные инсталляции и ансамбли. Так его «*Appartement*», представленная в 2001–2002 годах в Deichtorhallen в Гамбурге, предполагала совершенно «непредсказуемых жильцов», среди прочего его собственную небольшую коллекцию объектов Мойзера (Meuser), Киппенберга (Kippenberg), Джейсона Родеса (Jason Rhoades) и других одновременно с одним из ранее упомянутых лемунов из «*Lemurenkopf*». Кроме этого, рамки персональной выставки были нарушены участием в ней художников из разных стран, помогавших Весту в работе над экспозицией.

Вот в таком ракурсе – как постоянно чреватое новым гротескное тело – можно определять художественную деятельность Веста. Эта позиция обусловлена творческим почерком мастера – использованием «несочетаемых» материалов, включением языка и литературы, частой и целенаправленной работой с другими авторами. Отдельное произведение приобретает при этом нечто монстрообразное, постоянно мимикрируя в новых комбинациях. И отправной точкой для этого служат пасштюки, с их многозначным и переменчивым соотношением с объектом, телом и действием.

Примечания

¹ Термин, придуманный и использованный самим Ф. Вестом. Сложносоставное слово, от немецкого «*passen*» – быть подходящим (по размеру, по смыслу) и «*Stueck*» — в зависимости от контекста: часть целого или штука.

² Сам Вест указывал на значительное влияние концепции М. Бахтина на эстетику его творчества. Подтверждение этого можно найти в «*Small Talk*» с Андреасом Райтером Рабе. Ссылка в [6, с. 35].

³ В инсталляции использована музыка Михаэля Маутнера (Michael Mautner).

1. Asher, Michael, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, hg. von Benjamin H.D. Buchloh, Halifax, Los Angeles, 1983.
2. Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval*, München, 1969.
3. Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt am Main, 1958.
4. Gombrich E.H., *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (1960), Berlin, 2002.
5. Hofmann, Werner, *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Hamburg, 2007.
6. Thoman, Klaus, *Franz West – Die Aluskulptur*, Köln, 2000.
7. West, Franz, *Gnadenlos*, Ostfildern-Ruit, 2001.
8. West, Franz, *Proforma*, Wien, 1996.