

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№2 (2-2011)

И.Н. Захарченко

ГРУППА GRAV: К ПРОБЛЕМЕ ВИЗУАЛЬНЫХ СТРАТЕГИЙ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА 1960-Х ГГ.

Статья посвящена группе GRAV (Группа исследований визуального искусства, 1960-1968 гг.). В статье проанализированы манифесты и художественная деятельность членов группы GRAV с целью выявления места визуальных стратегий группы в системе художественных поисков своего времени.

Ключевые слова: геометрическая абстракция, оп-арт, кинетизм, группа GRAV, взаимоотношения «художник-зритель», активизация визуального восприятия.

The article is dedicated to the group GRAV (Visual Arts Research Group, 1960-1968). The analysis of manifestos and artistic activities of the members of the group shows the place of visual strategies of group in the network of artistic searches of that time.

Keywords: geometry abstraction, op-art, cinematic art, GRAV group, artist-and-art-consumer collision, activation of the visual perception.

Исследование проблем послевоенного искусства приобретает сегодня особую актуальность: именно в это время формировались базовые характеристики современных художественных стратегий, разрабатывались концепции, адаптирующие творческую деятельность к современным культурно-историческим реалиям. Процессы демократизации и массовизации культуры, определяющие формат новейших визуальных стратегий, не могли не влиять на переосмысление наследия исторического авангарда, на формирование новых, радикальных по сути, художественных концепций.

Хорошо известно, что в этот период новые импульсы развития получает абстракция. Абстрактный экспрессионизм в различных его вариантах оказывается новой вехой в трансформации художественного языка послевоенного искусства. Несколько позже о себе заявляет и другая доминантная линия – геометрическая абстракция. Именно с ней плеяда художников связывает возможности создания искусства нового типа, отвечающего реалиям демократического общества. В статье пойдет речь о новых радикальных стратегиях европейской геометрической абстракции 1950-1960-х гг., в рамках которых формировались такие художественные направления, как оп-арт и кинетизм, а затем минимализм и концептуализм.

Геометрическая абстракция первой половины XX века – в стратегиях К.Малевича, П.Мондриана и др. – апеллировала к масштабным мировоззренческим обобщениям. В этот же период немецкий Баухауз и русский конструктивизм двигались по пути создания нового искусства, соответствующего потребностям новой машинной эры. Изучение предшествующего опыта легло в основу теоретических разработок и художественных практик в первые послевоенные десятилетия.

Вместе с тем, следующее поколение европейских художников выступило в качестве носителей новейших культурных и творческих тенденций, которые к этому времени уже осмысливались крупными философами и теоретиками формирующейся постмодернистской мировоззренческой парадигмы. Можно вспомнить, что в 1960-е гг. были созданы такие базовые для понимания современных художественных процессов

произведения, как «Открытое произведение» У.Эко (1962), «Смерть автора» Р.Барта (1968), «Система вещей» (1968) и «Общество потребления» (1970) Ж.Бодрийера и др. Поиски творческой молодежи не могли не отразить самые актуальные тенденции.

Парижская группа GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel, Группа исследований визуального искусства, 1960-1968) - это одно из творческих объединений, представляющих европейский оп-арт и кинетизм. Ее члены посвящали себя не только художественной практике, участию в парижских и международных выставках и др. За восемь лет совместной деятельности они издали целый ряд манифестов, предложив собственное видение перспектив и возможностей художественного развития.

По составу группа GRAV была интернациональной и включала в себя аргентинцев О.Гарсиа Росси и Х.Ле Парка, испанца Ф.Собрино, французов Ф.Морреле, Ж.Стейна и, наконец, Иварала, сына знаменитого к тому времени художника В.Вазарели. К моменту создания группы все они работали в русле геометрической абстракции. К желанию объединиться и заниматься совместной художественной практикой их привело в высшей степени серьезное отношение к проблеме места и роли художника в современном мире, понимание важности формирования новых отношений между художником и зрителем, научный подход к изучению проблем визуального восприятия.

Главный узел проблем, к разрешению которых стремились члены GRAV, был связан с осмыслением новых условий существования и развития искусства. Как и подавляющее большинство художников тех десятилетий, они были убеждены в девальвации ценностных смыслов искусства в традиционном его понимании. Размышления о творце, который художественными средствами генерирует субъективный образ действительности, о зрителе, который не способен без специальной интеллектуальной подготовки этот образ воспринять, о произведении искусства, которое теряет свою ауру и превращается в объект рыночной купли-продажи, – все это стимулировало активность GRAV и привело группу к разработке оригинальной художественной стратегии.

Искусство молодых художников – членов группы – формировались под влиянием различных художественных концепций. С одной стороны, стимулом для их деятельности было стремление развивать идеи популярного с середины 1950-х гг. В.Вазарели, который сумел к этому времени серьезно переосмыслить и адаптировать к новым условиям наследие Баухауза. С другой стороны, на формирование стратегий группы, наиболее креативную часть которой составляли выходцы из Латинской Америки, не могли не наложить отпечаток традиции латиноамериканского модернизма, в частности, творчество хорошо известного на континенте уругвайского художника Х.Торрес-Гарсиа, создателя оригинальной концепции «конструктивного универсализма». Важными для группы были и художественные исследования знаменитого мексиканского муралиста Х.Д.Альваро Сикейроса, экспериментировавшего с формированием визуального образа в глазах перемещающегося зрителя; они также были актуализированы членами GRAV.

GRAV возникает в 1960 г. как сообщество молодых художников, стремящихся к исследовательской деятельности в сфере пластических искусств. Все они одержимы популярными в послевоенной Европе идеями социальных трансформаций и считают, как сказано в одном из их первых манифестов, что «пластические искусства должны иметь социальное значение». (Le Parc J. Eliminate the Word «Art» [Электронный ресурс] // URL: http://www.julioleparc.org/en/text_detail.php?txt_cat_id=1&txt_id=1 (дата обращения: 04.08.2010). Члены группы конструируют утопию, связанную с возможностью новых социокультурных реалий, которые могли бы возникнуть на основе изменившихся отношений между искусством и обществом. Они грезят не только об обновленном искусстве, но и о новом художнике, влияющем на функционирование социума в целом.

Именно стремление сформировать новый тип художника приводит их к объединению в группу исследователей-единомышленников. «Понятие Уникального и Вдохновенного художника устарело», - утверждают они; творческая личность, не

стремящаяся к созданию субъективного образа окружающего мира, но осознающая алгоритмы художественного воздействия на людей – вот что становится на повестку дня современного социума. Молодые художники должны *«превратиться в моторы, будить спящие способности людей брать судьбу в свои руки»*, они могут «менять базовые механизмы, которые определяют коммуникацию». (Le Parc J. Cultural Guerilla: The Role of the Intellectual and the Artist in Society [Электронный ресурс] // URL: http://www.julioleparc.org/en/text_detail.php?txt_cat_id=1&txt_id=2 (дата обращения: 04.08.2010). Их коллективная активность будет иметь неизмеримо большее значение, чем простая сумма их творческих возможностей, – эта идея определила визуальную стратегию и художественную практику GRAV.

Отсюда понятно стремление членов группы обосновать место и роль творческой личности в современном обществе. Они призывают художников выйти за рамки музеев и галерей, создавать искусство, способное функционировать в более широком, по сравнению с традиционным, социальном пространстве: «Больше не должно быть произведений исключительно для культурного глаза, чувствительного глаза, интеллектуального глаза, эстетского глаза, любительского глаза»: искусство должно быть доступно всем, «человеческий глаз является нашей исходной точкой» (Le Parc J. Enough Mistifications [Электронный ресурс] // URL: http://www.julioleparc.org/en/text_detail.php?txt_cat_id=3&txt_id=17 (дата обращения: 04.08.2010).

Эти размышления приводят их к стратегии анонимности. Они говорят о необходимости отказаться от авторской подписи произведения, выступают за коллективные формы творчества. К слову, сильным потрясением для членов группы оказалось присуждение Хулио Ле Парку Гран-при на Венецианской биеннале 1966 г. Это событие – выделение одного из равных – было воспринято как разрушение базовых принципов GRAV и явилось одной из причин ее распада в 1968 г.

Разработанная художественная стратегия определяет создаваемое группой искусство. Ее члены хотят вторгаться в пространство повседневности, изменять современное массовое сознание. Желание «вывести зрителя из апатичной зависимости», «изобразить личный опыт человека, используя ясные и объективные способы» приводит их к углубленному изучению оптико-психологических особенностей восприятия. Интерес к научным исследованиям и экспериментам проходит красной нитью через всю деятельность GRAV.

В основу их экспериментов лег интерес к понимаемой в широком смысле проблеме движения, которое воспринималась как возможность установления динамического взаимодействия «художник – зритель». Они наделяют эстетическим смыслом не произведение в его традиционном понимании, а те виртуальные феномены, оптические иллюзии, которые возникают в результате активизации зрительского восприятия. «Мы считаем движение важным элементом визуального явления... Мы выделяем нематериальный план, который существует между произведением ... и человеческим глазом», – говорится в манифесте «Уничтожить слово «Искусство»; этот «визуальный диалог между человеком и объектом» ведет к пробуждению рядового, а не только интеллектуального зрителя. (Le Parc J. Eliminate the Word «Art» [Электронный ресурс] // URL: http://www.julioleparc.org/en/text_detail.php?txt_cat_id=1&txt_id=1 (дата обращения: 04.08.2010).

Проблема активизации зрительского восприятия приобретает решающее значение в экспериментах GRAV. Язык геометрической абстракции адаптируется к созданию визуальных объектов, провоцирующих глаз совершать неосознанное движение и тем самым определять эмоциональную реакцию зрителя. Форма, по их словам, в этой ситуации трансформируется, теряет ценность и пространственные характеристики; связь между пластическим объектом и зрителем больше не постоянна; начинается виртуальное движение. Реакция глаза на оптические раздражения рефлекторна и не нуждается в развернутой интерпретации. Демократизм своей позиции художники видят в возможности вызвать чувственный эксперимент как

результат «тесной связи между движением зрителя и множественностью визуальных ситуаций, которые от этого возникают». (Le Parc J. Concerning the Art-Spectacle, Active Spectator [Электронный ресурс] // URL: http://www.julioleparc.org/en/text_detail.php?txt_cat_id=1&txt_id=27 (дата обращения: 04.08.2010).

С энергией молодости они берутся за разработку вариантов нового искусства, используя комбинации геометрических элементов и проводя кинетические опыты. Их эксперименты лежат в различных плоскостях: они ищут способы динамического преобразования абстрактных визуальных объектов на основе сложных приемов раздражения сетчатки глаза, трансформации облика предметов в глазах зрителя благодаря или колебаниям воздушной среды, или изменяющемуся освещению, или изменению точки обзора художественного объекта. Они добиваются эстетизации виртуального движения, видят в динамических композициях основу для широкого круга образных ассоциаций.

Известный историк искусства К. Милле называет их «великими экспериментаторами» [Милле, 1995, с. 45]. Действительно, О. Гарсиа Росси и Х. Ле Парк, увлеченные проблемами движения, широко используют свет, создавая коробки со световыми рефlekсами, которыми может манипулировать зритель. Они интенсифицируют подвижные проекции света при помощи металлических опор и зеркальных экранов. (Рис. 1.).



Рис. 1. Постоянный мобиль. Парижская биеннале 1963 г.

Увлекаясь лингвистикой, О. Гарсиа Росси придумывает «Движущуюся азбуку», где каждой букве придается движение согласно ее форме и фонетике. К удивительной идее приходит и Х. Ле Парк: стремясь к созданию интерактивных объектов и инсталляций, он предлагает посетителям своих выставок «очки для иного взгляда» – очки из металлических или фрагментарных зеркальных пластинок, в которых объекты теряют привычные формы и видятся, как в калейдоскопе, раздвоенными или разорванными [Милле, 1995, с. 53]. (Рис. 2.).



Рис. 2. Х.Ле Парк. Очки для иного взгляда. Фото 1965 г.

От аргентинцев с их латиноамериканским темпераментом не отстают и остальные члены группы. Ф.Собрино и Ф. Морелле исследуют оптические фокусы с сеткой, превращенной в различные геометрические формы. Ж.Стейн использует явления отражения и поляризации света в пластинах из плексиглаза различной конфигурации и объема; он, к слову, один из первых художников, экспериментировавших с лазером. Ивараль специализируется на создании мерцающих рисунков, полученных в результате наложения однонаправленных нитей; в эти годы он начинает использовать компьютер, чтобы разложить закодированное цифровое изображение на цветовые слои [Милле, 1995, с. 53].

По убеждению художников, сверхзадача этих экспериментов – рождение нового, доступного всем искусства. В его основе – революция в системе восприятия: рождаются арт-объекты, истинная «жизнь» которых перемещается в пространство «художник – зритель», они существуют лишь в момент их восприятия. Цель художественных произведений нового типа – активизировать человека, стимулировать работу его воображения, обогатить индивидуальный эмоциональный опыт.

Создание работ, которые «рождают сильное визуальное возбуждение», – это первый этап их экспериментов. Второй предполагает конструирование «ансамблей, которые могли бы стать социальным стимулом освобождения зрителя от власти потребления» [Theories and Documents of Contemporary Art, 1996, p. 411].

Понять, что подразумевалось под такими ансамблями, можно на примере их знаменитого Лабиринта. Лабиринтом художники назвали выставочное пространство на Парижской биеннале 1963 г., в рамках которого были реализованы – на основе игрового опыта – самые смелые идеи группы. Эти художественные артефакты должны были способствовать активизации поведения и визуального восприятия зрителя. В написанном к открытию биеннале манифесте было сказано: «Мы хотим заинтересовать зрителей, вывести их из подавленного состояния, помочь им расслабиться. Мы хотим, чтобы они стали участниками. Мы хотим поместить их в

ситуацию, которая бы их активизировала и преобразовала. ... Мы хотим развить в зрителе мощную способность к пониманию и действию». (Le Parc J. Enough Mistifications [Электронный ресурс] // URL: http://www.julioleparc.org/en/text_detail.php?txt_cat_id=3&txt_id=17 (дата обращения: 04.08.2010).

Перемещение посетителя выставки по Лабиринту представляло собой подобие движения через полосу препятствий, включавшего зрителя в своеобразное действие, на которое он должен был так или иначе реагировать. Первый этап предполагал реакцию, которую художники назвали «визуальным возбуждением». К примеру, в одной из секций находилось произведение Ф.Морелле под названием «Случайное распределение 40 000 квадратов»: комната была полностью покрыта 40 000 маленьких квадратов, наполовину синими, наполовину красными, стены от цветовой агрессии казались почти движущимися. (Рис. 3.).

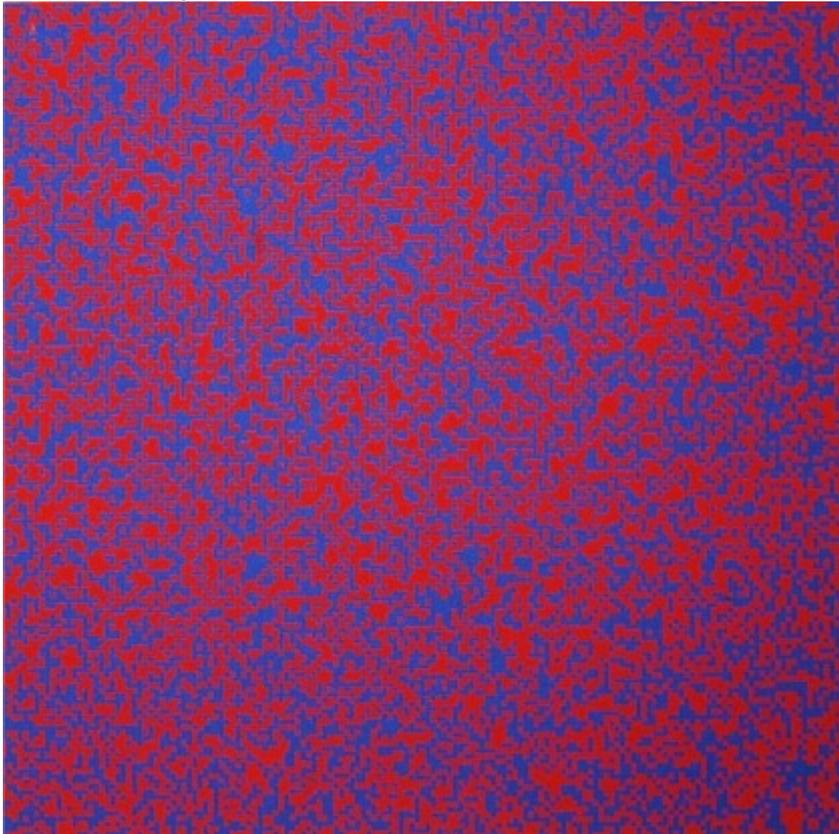


Рис. 3. Ф.Морелле. Случайное распределение 40 000 квадратов. Фрагмент.

Второй этап назывался «непреднамеренно активное участие»: зрителю предлагалось пересечь затемненную комнату, в которой были расставлены покрытые алюминием полотна, мерцающие отраженным локальным светом. Случайно ударяясь об эти полотна, человек приводил их в движение, создавая шум и увеличивая количество отраженных образов. (Рис. 4.).



Рис. 4. Вибрирующие зеркала. Фото 1965 г.

Наконец, последняя секция Лабиринта представляла собой комнату, освещенную локальным направленным светом, где был установлен цилиндр с дырками: зрителю предлагалось совершать с объектом любые манипуляции, это приводило к рождению движущихся образов. В некоторых случаях участнику действия могло казаться, что ситуация выходит из-под контроля (так, в одной из секций определенным образом положенные бетонные плитки создавали ощущение подвижного пола): для GRAV было важно, чтобы посетитель самостоятельно принимал решение о направлении своего движения, оказывался ответственным за свои модели поведения [Sessin M. L., 2000, p. 160]. (Рис. 5.).

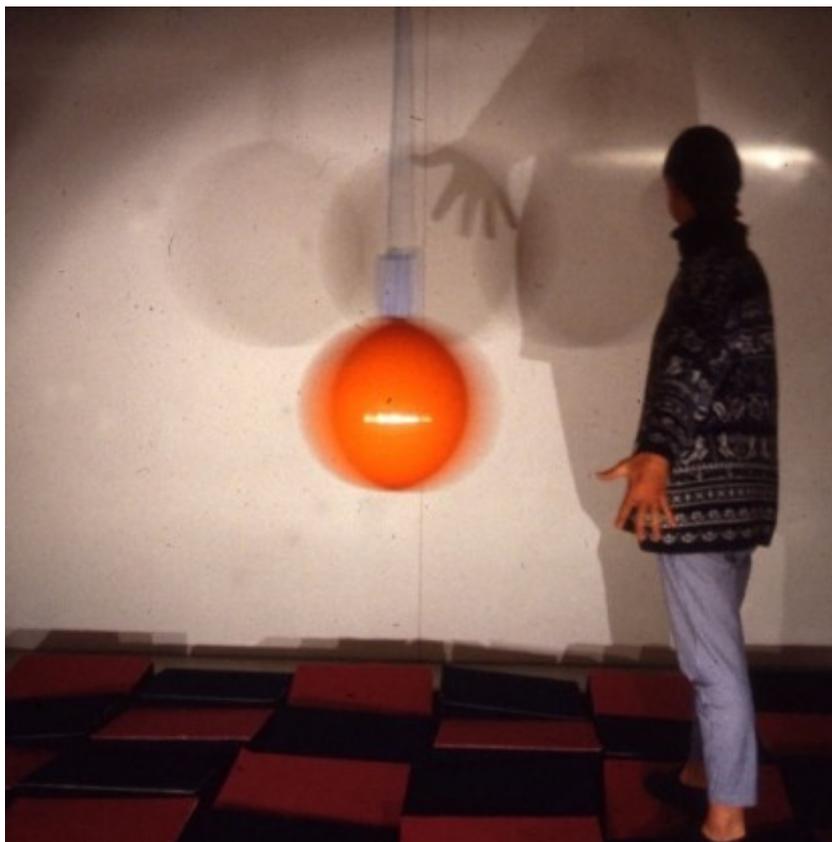


Рис. 5. Неустойчивый пол. Фото 1964 г.

Осознанному выбору траектории движения художники придавали особое значение. Мы хотим, гласит уже цитированный манифест, «освободить зрителя от равнодушного доверия, которое заставляет его пассивно принимать не только то, что насильно навязывает ему искусство, но и вся система жизни в целом». (Le Parc J. Enough Mistifications [Электронный ресурс] // URL: http://www.julioleparc.org/en/text_detail.php?txt_cat_id=3&txt_id=17 (дата обращения: 04.08.2010)). Эта фраза еще раз подтверждает социальную ориентированность GRAV: члены группы мечтают о свободном человеке, который умеет делать свободный выбор. В эти годы ширится протестное движение против потребительского общества, воспринимаемого как пагубно влияющий на Старый Свет консьюмеризм американского образца. Свобода выбора в процессе потребления (как товаров, так и нематериальных ценностей) становится синонимом свободы в широком смысле. Искусство, по замыслу GRAV, должно приучать к активному поведению, моделировать осознанные социальные реакции, формировать нового человека.

Если Лабиринт на Парижской биеннале оказался новым игровым интерактивным пространством взаимодействия между произведением – опартистским или кинетическим объектом – и зрителем, то следующий шаг группы оказался еще более радикальным. Стремясь к разрушению границ между искусством и жизнью, ее члены провели акцию, выходящую за рамки художественно-выставочной деятельности. Акция, которая прошла 19 апреля 1966 г., называлась «День на улице». Она свидетельствовала о том, что GRAV находилась под влиянием идей Ситуационистского Интернационала и стремилась соединить социальные и художественные практики ради потенциальных изменений в обществе.

Повседневная городская жизнь пассивна и монотонна, она нуждается в добавлении новой энергии, чтобы способствовать превращению людей в активных членов социума; следуя духу Ситуационистского Интернационала, GRAV пошла по пути «создания ситуаций» или «актов культурного саботажа». Была продумана

программа, в рамках которой рядовой парижанин мог столкнуться с неожиданными ситуациями: так, у входа в метро Шатле раздавались мелкие подарки, у метро Опера был установлен кинетический объект, на который могли поглазеть любопытствующие прохожие, в саду Тюильри – гигантский калейдоскоп для забавы детей и взрослых. На бульваре Сен-Жермен одновременно раздавали воздушные шары и иголки, а на Монпарнассе можно было пройти по «неустойчивой» мостовой. Были и другие подобные «ситуации». При этом художники раздавали анкеты, вопросы в которых касались точки зрения прохожих на роль музеев и галерей, на место искусства в жизни людей и др. Акция свидетельствовала о том, что намерения GRAV шире, чем изменение опыта созерцания искусства. Художники грезили о новых отношениях между искусством и жизнью, которые могли бы выработать иммунитет против агрессии потребительского общества, активизировать людей, изменить социокультурное пространство.

Анализ художественных и визуальных стратегий парижской группы GRAV показал своеобразие и, в определенной степени, уникальность их творческого опыта. Европейская геометрическая абстракция 1960-х гг. оказалась примером поисков переходного характера, не утративших, с одной стороны, претензий исторического авангарда на масштабное изменение социума, с другой, отражающих своеобразие современного культурного сознания. Их стремление создавать доступное и понятное искусство, вовлекать зрителя в активное взаимодействие с произведением несет отпечаток таких важных художественных концепций времени, как идея открытого произведения, смерти автора, трансформации визуального восприятия в эпоху господства серийных образов и т.д. Художники GRAV, стремясь противостоять консьюмеризму, процессам коммерциализации искусства, желая следовать научным и технологическим открытиям постиндустриальной эры, ищут новые возможности функционирования музейно-выставочного пространства, которое превращают в результате перцептивных и оптико-кинетических экспериментов в игровое интерактивное поле, осмысляемое как метафора неустойчивости мира и модель индивидуальных поисков субъекта культуры. Их опыт выхода с художественной акцией на улицу свидетельствует о социальной активности и радикализме группы, связывавшей проблему свободы визуального восприятия со свободой выбора в современном социокультурном пространстве. Изучение художественных стратегий GRAV расширяет наше представление о деятельности течений внутри европейского оп-арта и кинетизма и свидетельствует об актуальности продолжения исследований процессов, происходящих на парижской художественной сцене 1960-х гг.

Литература

- Милле К. Современное искусство Франции / пер. с фр. Минск: ПроPILEI, 1995.
 Sessin M. L. Playing their Game: France, Latin America, and the Transformation of Geometric Abstraction in Postwar Paris. M.A.: Tufts University, 2000.
 Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings / Ed: K. Stiles, P. Howard Selz. / Berkeley a. Los Angeles: Univ. of California Press, 1996.