

В.И. Родионова

*магистрант факультета гуманитарных наук,
 программа история художественной культуры и рынок искусства НИУ ВШЭ
vladislavarodi@gmail.com*

СТАНОВЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ «ИСКУССТВА-ПО-ИНСТРУКЦИИ»

В статье поднимается вопрос жанра “art by instruction” или «искусства по инструкции», который характеризуется созданием произведения искусства при помощи инструкции, написанной художником. Развитие данного жанра происходит в течении XX века, начиная с творчества Марселя Дюшана и Джона Кейджа, затем артикулируется минимализмом и концептуализмом и получает законченную концепцию в проекте “Do it” (1993 год – настоящее время). Своей задачей «искусство по инструкции» ставит создание открытого произведения с вариативным концом при возможности различных интерпретаций авторского текста-инструкции.

Ключевые слова: современное искусство, искусство по инструкции, инструкция, Марсель Дюшан, Джон Кейдж, Флюксус, минимализм, концептуализм, Do it

This article raises the question of the “art by instruction” genre, which is characterized by the creation of a work of art with the help of an instruction written by the artist. The development of this genre takes place during the XX century, beginning with the works of Marcel Duchamp and John Cage, then articulated with minimalism and conceptualism and gets a complete concept in the project “Do it” (1993 – present). The task of “art by instruction” is to create an open work with a variable end, with the possibility of various interpretations of the author's text-instruction.

Keywords: contemporary art, art-by-instruction, instruction, Marcel Duchamp, John Cage, Fluxus, minimalism, conceptualism, Do it

Появление инструкции в искусстве произошло в момент возникновения необходимости в передачи знания. Она приняла форму письменного или устного свода директивных указаний того, как следует создавать тот или иной объект. Начиная с античности мы находим следы существования первых книг образцов, содержащих в себе различные варианты, например, декорации виллы мозаикой с наставлениями мастеру.

В эпоху Средневековья инструкция занимает важное место в искусстве манускриптов и становится опорой для средневековых художников, которые руководствовались ими при создании иллюстраций к священным писаниям. В середине V века встречается текстовая инструкция на страницах Кведлинбургской Италы, где мы находим указания как предназначавшиеся для зрителя (так называемые Tituli – для идентификации сюжета и действующих лиц), так и для художника-миниатюриста.

Установление большей свободы в эпоху Ренессанса дало толчок развитию большого количества трактатов и руководств для художников. К примеру, «Руководство к измерению циркулем и линейкой» Альбрехта Дюрера создаваемое в первую очередь для художников и написанное на немецком языке, что способствовало большей распространенности и доступности издания. В это время происходит переход письменной инструкции в новое качество – самостоятельной ренессансной программы. «Так, Боттичелли самостоятельно выстроил пространство своей «Клеветы Аппеллеса», опираясь на экфразис, предложенный Леоном Батиста Альберти» [Пожидаева, 2015, с. 21].

Но никогда раньше инструкция не играла важной новаторской по своему концепту роли в процессе создания произведения искусства, как в XX веке. Именно в это время инструкция входит в инструментарий художника, вставая в один ряд с кистью или зубилом; она являет собой уникальный инструмент, позволяющий создавать новые произведения на больших дистанциях от художника.

© Родионова В.И., 2017

Модернизм в своей идейной основе низвергает все, что существовало ранее и производит собственные эксперименты в сфере искусства. Марсель Дюшан явился главным новатором XX века: «После Дюшана “ценность” каждого художника можно измерить, поставив вопрос, как далеко он зашел в своем исследовании самой природы того, что такое искусство, иначе говоря, “что он добавил к концепции искусства”, или же “чего не было до него?”» [Кошут, 2001, с. 72]. Одно из изобретений Дюшана – рэди-мейд – представляет собой предметы утилитарного обихода, изъятые из среды их обычного функционирования. Для Марселя Дюшана это могли быть как физические бытовые предметы – велосипедное колесо, сушилка для бутылок, так и текст (инструкция, которую он изобретает, возможно, даже не осознавая того). Следуя логике рэди-мейда, он изымает инструкцию из круга ее обычного бытования и вводит в искусство, но уже с новыми функциями.

Говоря о Марселе Дюшане, стоит подчеркнуть большое количество аналитической работы которую он совершал в бесчисленном количестве небольших личных заметок, а зачастую и в письмах к своим друзьям и родственникам, которые послужили основой последующих произведений. Заметки и письма использовались в качестве носителей первых «инструкционных» работ Дюшана. К примеру, в его дневниках существует запись, где под названием «Домыслы» располагалась инструкция как «сделать живопись или скульптуру путем разматывания фильма» или «купить словарь и вычеркнуть слова, которые были вычеркнуты» (“Buy a dictionary and cross out the words to be crossed out”) [The selected correspondence..., 2000, p. 406].

К искусству по инструкции (“art-by-instruction”) Марсель Дюшан приходит в процессе размышления над идеей создания рэди-мейдов, позже трансформировавшейся в «Удаленный рэди-мейд». Его радикальное художественное новаторство не только подорвало традиционное представление об искусстве; он так же подверг сомнению роль самого художника и схему создания произведения искусства художник-произведение, внедрив в эту схему исполнителя, где отныне художник исполняет роль автора и иногда руководителя.

В 1914 году Дюшан впервые пишет письмо своей сестре Сюзанне с просьбой подписать предмет в его мастерской. В письме он говорит: «возьми эту сушилку для бутылок себе. Я сделаю ее рэди-мейдом удаленно. Тебе нужно написать внизу с внутренней стороны, на нижнем круге небольшими буквами масляной краской серебристо-белого цвета и кистью надпись, которую я тебе передаю, тем же почерком: Марсель Дюшан», [Кро, 2016, с. 60] – так родился удаленный рэди-мейд. Через несколько лет, в 1919 году, не имея возможности приехать на свадьбу сестры и Жана Кротти, художник послал ей из Аргентины инструкцию в качестве подарка. Следуя этой инструкции, необходимо было вывесить учебник по геометрии на балконе так, чтобы ветер мог пролетать сквозь книгу, находить себе вопросы, переворачивать и вырывать страницы. Работа была названа «Несчастливым рэди-мейдом» (“Unhappy Readymade”).

В 1949 году была произведена еще одна «инструкционная» работа, когда художник попросил Анри-Пьера Роше сделать второй флакон «Воздух Парижа» (после того как первый был разбит), направляя Роше в Парижскую аптеку на улице Бломе, которую Дюшан посетил в 1919 году, и запечатать такую же аптекарскую стеклянную ампулу, как та, что была использована в оригинале [Tomkins, 1996, p. 374]. «Могу ли я попросить тебя об одной услуге? Уолтер Аренсберг разбил свою ампулу Воздух Парижа. Я обещал ему ее заменить. Не мог бы ты сходить в аптеку <...> и купить следующую ампулу: 125 см³ и той же формы, что на рисунке. Попроси аптекаря избавить ее от содержимого и закупорить с помощью паяльной лампы. Затем оберни и пришли мне сюда. Если не найдешь ампулу на улице Бломе, то купи еще где-нибудь, но близкую, насколько это возможно» [Кро, 2016, с. 68].

Инструкции Дюшана являли собой изъяснение его идеи, а также демонстрировали точный и крайне дерзкий жест художника. Таким образом, своим нововведением художник показал, что для создания произведения не является обязательным нахождение автора рядом в момент создания, но является необходимым подготовленное руководство исполнителя. Так Марсель Дюшан, создавая свою провокационную инструкцию, пытался создать произведение, во-первых, не своими руками,

то есть убрать автора из произведения, а во-вторых, произвести определенные действия, некоторый ритуал, заключив это в текст и передав его непосредственному исполнителю.

Наравне с Марселем Дюшаном, музыкант и художник Джон Кейдж явился новатором, чье творчество во многом повлияло на дальнейшее развитие искусства по инструкции. Начиная творческий путь преимущественно в музыкальной среде, в своей работе он берет за основу принцип случайности, что позволяет отказаться от детального планирования выступлений. Принцип «случая» позволяет создавать открытые произведения (open-ended), исключая жесткий контроль автора над исполнителем. В одном из интервью он говорит: «я ведь стремлюсь каждому участнику перформанса дать свободу от, условно говоря, дирижера» [Костелянец, 2015, с. 178], «в обычной для музыки ситуации, когда композитор указывает другим что делать, лично я больше не участвую <...> Мне больше нравится вносить предложения и потом смотреть, что из этого получается, нежели устанавливать законы и принуждать других им следовать <...> я абсолютно ничего не теряю, предоставляя людям чуть больше свободы. Использование случайных действий определенно ведет к свободе, а предложения, в противоположность законам, расширяют ее» [Костелянец, 2015, с. 154]. В случае же с собственным исполнением – элемент случайности переносится Кейджем на зрителей. Примером тому можно назвать работу «4'33», состоящую полностью из звуков окружавших и издаваемых конкретными зрителями в конкретно взятой постановке. Таким образом идея случая привносит в произведение уникальность ее сценографии, невозможность более повторить.

В 1950-е годы Джон Кейдж начинает преподавать в Блэк Маунтэйн Колледже, где его учениками становятся Джордж Брехт, Аллан Капроу, Дик Хиггинс и др., впоследствии объединившиеся и создавшие группу Флюксус. В серии уроков (1948-1952) Кейдж вдохновил художников на использование текстового сценария в создании перформанса, что в будущем оформилось в феномен “event score” [Kotz, 2001. p. 101-140]. Event score – это сценарий перформанса, обычно состоящий только из нескольких строк и содержащий описание действий, которые должны быть исполнены. Отличительной особенностью event score от хэппенинга (тоже придуманного в среде группы Флюксус) была его простота, краткий формат и незамысловатость. Важно подчеркнуть, что идея возникает в музыкальной среде, и такие влиятельные художники Флюксуса, как Пайк, Хиггинс или Корнер, в начале выступающие как композиторы, привнесли в изобразительное искусство идею, что каждый может создать произведение, следуя партитуре.

Подобным образом была создана известная работа Кейджа – «Прогулка по воде» (“Water walk”), ставшая скандальной вследствие того, что художник использовал нетрадиционную нотную грамоту для составления партитуры данного произведения и настолько же нетрадиционные инструменты для ее исполнения. Он кратко перечислил все совершаемые действия на небольшом листе бумаги, благодаря чему данная партитура приобрела вид доступного руководства или инструкции для любого желающего исполнить ее, а не являлась сложным кодом, рассекретить который мог только знающий нотную грамоту.

Вдохновившись творчеством своего учителя, Джордж Брехт создает первые перформативные партитуры в 1959–1960-е годы в качестве «карточных» событий. (“Card event” – события совершаемые при помощи карточек с инструкциями), состоящих из маленьких печатных инструкций, излагающих подробные процедуры для различных действий: увеличение или уменьшение звука радио, изменение настроек и т. д., действия неопределенной длительности, основанные на природных процессах как, например, горение свечи; или включение или выключение света или звуков; открытие / закрытие дверей, окон. Примером такого произведения можно назвать “Three laps events”, где в инструкции присутствует лишь несколько слов: “on”, “off”, “lamp off”, “lamp on”.

Вместе с Кейджем они создавали пригласительные для перформансов, которые представляли собой маленькие карточки с печатным текстом, состоящие из одной или несколько инструкций предложенных адресанту для исполнения на грядущем мероприятии. «Ивенты» Брехта, принявшие

свой законченный вид в 1960–1961 годы, репрезентуют фокусирование и одновременно расширение идей, воспринятых в мастерской Кейджа. Брехт трансформирует эти идеи, создавая для своих партитур новую форму, состоящую из единичного слова как, например, в работе “Word Event” 1961 года, где на карточке напечатано лишь одно слово “Exit”. Одновременно с этими исканиями, художник сделал письменные записи своих ивентов, которые он оформил как музыкальные партитуры. Но они касались уже не только музыки, но распространились на живопись, скульптуру, театр, математику, что было отражено в проекте “Water Yam”.

Художница Йоко Оно также в течение 1950-60-х годов существенно фокусировалась на создании предметов по инструкции. Хотя она никогда не училась в классе Кейджа, ее муж Тоши Ичиянаги был в Блэк Маунтэйн Колледж, и благодаря ему Йоко стала активным участником в этой среде. С самого начала своего творчества Йоко Оно позиционировала себя как радикальный художник. Наиболее интересна для нас ее выставка, организованная в июле 1961 года в галерее “AG” Джорджа Мачунаса. На выставке она предложила посетителям по заранее созданным и разосланным инструкциям создать произведения искусства. “Painting to be Stepped On” / «Живопись, на которую должны наступить», например, предлагала посетителям пройти по холсту, лежащему на полу галереи, а “Smoke Painting” / «Прожжённая живопись» реализовывалась посетителями посредством прожигания холста сигаретами. В мае 1962 года на выставке в Согетсу Арт центре в Токио Йоко Оно делает поворот в своем искусстве: в отличие от предметов, сделанных по инструкции, она выставила только инструкции на листах белой бумаги. В вышеуказанном проекте основное место отводится тексту, который является главным идейным компонентом данных работ. Таким образом, текст или документация начинают главенствовать над воплощенным произведением, а концепция занимает приоритетное положение – что заложило начало направлению концептуализма.

Параллельно с концептуализмом начинают создаваться такие работы как металлические кубические структуры Дональда Джадда, неоновые скульптуры Дэна Флавина, напольные работы Карла Андре, и ранние фанерные объекты Роберта Морриса, созданные в рамках направления «минимализм». Главной особенностью этих работ была возможность их изготовления в соответствии с инструкцией художника в любом месте, где проводится выставка, без прямого участия художника. Многие минималистские работы опирались либо на повторяющуюся последовательность одинаковых единиц, либо на единую правильную форму, которую сразу же мог понять зритель – это то, что характеризует товары массового производства. Как и в поп-арте, все следы «прикосновений» художника были стерты. Однако, в отличие от поп-арта, минималисты не подчеркивали их связи с массовой культурой, а вместо этого разрабатывали сложные теоретические дискурсы, большое внимание отдавая собственному образованию. В практике минималистов инструкции и анонимное изготовление создают дистанцию между художником и реализованной работой. Роль художника таким образом трансформировалась от создателя к идеологу.

Связь между минимализмом и концептуализмом стала ясной благодаря Сол ЛеВитту в его «Параграфах о Концептуальном искусстве», опубликованном в июне 1967 в Артфоруме. Здесь ЛеВитт возвышает идею над простым созданием физической формы. С тех пор как идея стала главенствующей, тогда и морфологическое выражение было признано художественной формой. «В концептуальном искусстве самый важный аспект произведения – это идея или концепция. Это означает, что все планы и решения принимаются заранее, а само выполнение является формальностью. Идея становится тем механизмом, который создает искусство» [Левитт, 2008].

В конечном счете, к концу XX века международное арт сообщество было наполнено искусством по инструкции, большая часть которого была создана для радикальных выставок, организованных в Европе и Северной Америке. Пролиферация форм была продвинута двумя факторами: природа современного искусства позволила осуществлять его на основе инструкции художника, а так же за счет усиления влияния и увеличения спроса на кураторов, которые могли представлять

художников, особенно тех, кто неспособен путешествовать в отдаленные места. Как, например, проект «Когда отношения становятся формой» (“When attitudes become form”) куратора Харольда Зеемана, для которого художник Роберт Моррис передал инструкции для работников Кунстхалле, тем самым делегировав право воплощения работы, а Сол ЛеВитт послал детальные инструкции по созданию настенных рисунков.

На данный момент, вековое развитие и утверждение инструкции в искусстве выражено в самом глобальном и долгосрочном проекте в истории, названном “Do it”. Впервые в 1993 году куратором Хансом Ульрихом Обристом, художниками Бертраном Лавье и Кристианом Болтански родилась идея создания проекта, полностью состоящего из инструкций различных художников. “Do it” явился проектом, объединившим множественные разрозненные работы и вовлек новых художников в «искусство-по-инструкции». Проект поставил своей целью передачу авторской власти исполнителю, посредством заключения сообщения в форму инструкции. Задачи, которые преследует автор, прибегая к этому жанру, – это создание открытого (“open-ended”) произведения, обращение к логике случайных структур, вследствие исполнения ее профанным, не интегрированным в арт-структуру исполнителем, а, следовательно, такое произведение будет открыто множественным интерпретациям [Do it: The Compendium, 2013].

Таким образом, пройдя путь от небольшой выдумки Марселя Дюшана, параллельно родившись в рамках музыкальной эстетики Джона Кейджа и Флюксус, инструкция не просто закрепилась в истории искусства, но и развила свои возможности, позволяя создавать произведения в различных медиумах, затрагивая не только чисто эстетические проблемы, но и проблемы производства и репрезентации.

В процессе своего развития «искусство по инструкции» вобрало в себя новаторскую идею Дюшана об отделении автора от произведения, идею случайности Кейджа, что позволило создавать открытые произведения с различным набором интерпретаций, а также восприняло от концептуализма идею уникальности самого текста инструкции, его замысла. Все это и по сей день мы можем наблюдать в проекте “Do it”.

Проходя различные трансформации в течение двадцатого столетия, концепция искусства по инструкции приходит к обязательным условиям, а именно – максимальное отделение автора-художника от объекта через заключение сообщения-произведения в форму инструкции для дальнейшего его исполнения другим человеком; желательное избрание исполнителем человека, не вовлеченного в арт структуру, что позволит произведению следовать логике случайных структур, создать открытое произведение, с вариативным завершением и новой интерпретацией авторской идеи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костеляц Р. Разговоры с Кейджем. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
2. Кошут Дж. Искусство после философии / Пер. с англ. А.А. Курбановского // Искусствознание. 2001, №1. – С. 71-86.
3. Кро К. Марсель Дюшан / пер. с фр. О.Гаврикова. – Москва, 2016.
4. Пожидаева А.В. «Сотрите этого ребенка» или Эскизы и инструкции на полях средневековых рукописей // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. 2015, №10. С.13-28.
5. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве / Пер. с англ. П. Жураковской // Художественный журнал. 2008. № 69. Ноябрь. – URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/> (дата обращения: 19.07.2017).
6. Do it: The Compendium / ed. by U.H. Obrist. – New York: Independent Curators International (ICI), Distributed Art Publishers (D.A.P), 2013.
7. The selected correspondence of Marcel Duchamp / ed. by F.M. Naumann, H. Obalk. – UK, 2000.
8. Kotz L. Post-Cagean Aesthetics and the “Event” Score // October files / ed. J. Robinson. 2001.
9. Tomkins C. Duchamp: a biography. – New York, 1996.

REFERENCES

1. *Do it: The Compendium*, ed. by U.H. Obrist. New York: Independent Curators International (ICI), Distributed Art Publishers (D.A.P), 2013.
2. Kostelanetz R. *Razgovory s Kejdzhem* [Conversing with Cage]. Moscow, 2015.
3. Kosuth J. *Iskusstvo posle filosofii* [Art after philosophy] in *Iskusstvoznanie* [Art criticism]. 2001, No. 1. Pp. 71-86.
4. Kotz L. Post-Cagean Aesthetics and the “Event” Score in *October files*, ed. J. Robinson. 2001.
5. Kros C. *Marcel Duchamp*. Moscow, 2016.
6. Levitt S. *Paragrafy o kontseptual'nom iskusstve* [Paragraphs on conceptual art] in *Khudozhestvennyy zhurnal* [Art Magazine]. 2008. № 69. Noyabr'. – URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/>
7. Pozhidaeva A. “*Sotrite jetogo rebenka*” ili *Jeskizy i instrukcii na poljah srednevekovyh rukopisej* [“Erase this child” or Sketches and instructions on the fields of medieval manuscripts] in *Kazus. Individual'noe i unikal'noe v istorii* [Casus. Individual and unique in history]. 2015, Vol. 10. P. 13-28.
8. *The selected correspondence of Marcel Duchamp*, ed. F. M. Naumann, H. Obalk. UK, 2000.
9. Tomkins C. *Duchamp: a biography*. New York, 1996.