

А.С. Шувалова

PhD, магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

anna.shuvalova@yml.com

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ ЦВЕТА В ВЫСТАВОЧНОМ ПРОЕКТЕ ИВА КЛЯЙНА*

В статье анализируется творческий путь Ива Кляйна и новая проблематика искусства, предложенная художником. Начав с нового осмысления живописи и цвета, которое привело Кляйна к созданию синего монохрома, он затем уничтожает один из них в огне, что символизирует переход к нематериальной природе искусства. Этот переход достигает своей кульминации в выставке «Пустота», на которой была представлена пустая галерея. Подробный анализ этой выставки доказывает, что Кляйн считал целью своего искусства произвести впечатление на зрителя и оставить в нем обостренное чувственное воспоминание. Рассмотрев основные концепции творчества Кляйна, чувственность и нематериальность, а также художественные приемы, которые использовал художник для раскрытия этих концепций, статья показывает, что своим проектом Кляйн предложил новую форму выставки – выставку как произведение.

Ключевые слова: Ив Кляйн, монохром, пустота, нематериальное, выставка как произведение

The article analyses the artistic development of Yves Klein and the new problematics of art proposed by the artist. Starting with the new understanding of painting and colour that has led Klein to the creation of the monochrome, he then burns one of them in fire, which symbolizes the transition to the immaterial nature of art. This transition reached its climax in the exhibition "Void", where Klein presented an empty gallery. A detailed analysis of this exhibition proves that Klein assumed his artistic objection was to make an impression on the viewer and to leave him with a heightened visual memory. By exploring the main concepts in Klein's art, sensibility and immateriality, as well as the artistic methods that the artist used to uncover these concepts, the article shows that by his project Klein offered a new form of exhibition – exhibition as an artwork.

Keywords: Yves Klein, monochrome, void, the immaterial, exhibition as an artwork

Вступление

В парижской галерее Iris Clair в 1957 году состоялась выставка Ива Кляйна «Пустота». Кляйн отказался экспонировать произведения как объекты. Изначально выставка Ива Кляйна носила длинное и загадочное название: «Выделение из первичного состояния чувственности зоны живописной ее стабилизации». Впоследствии эту выставку стали называть просто «Пустота» («La vide»), так как в галерее не было представлено ничего, кроме пустого стеклянного музейного шкафа. Наивному зрителю казалось, что на выставке нет объекта выставки, то есть нет выставки в привычном для нас смысле, но искушенный зритель уже понимал, что способ показа важнее предмета. В данной статье реконструируется генеалогия такого способа показа.

Теперь пустой галереей уже не удивишь привыкших к современному искусству зрителей, и они довольно быстро найдут пустоте объяснение исходя из названия, контекста, своих ощущений, а возможно и более внимательного взгляда, обнаружившего еле заметную тонкую пунктирную линию, тянущуюся вдоль стен. Спустя более пятидесяти лет, в контексте современного искусства подобная выставка, возможно, будет воспринята, как концептуальный жест куратора.

Зрители в 1957 году 57 лет назад реагировали совсем иначе. Конечно, они были очень заинтригованы: охранники в форме Почетного Легиона, синий занавес на двери, голубые коктейли и километровая очередь людей, полностью перекрывшая узкую улочку, в которой находилась

© Шувалова А.С., 2014

* По материалам научного семинара Смолянской Н.В. для магистрантов при поддержке Программы стратегического развития РГГУ 2012-13 гг.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

галерея. Некоторые недовольные даже вызывали полицию, которая, впрочем, прибыв на «место беспорядков» вместе с бригадой пожарников, получила от почетных легионеров лаконичный ответ о том, что в полиции нет надобности в виду наличия собственной частной охраны, следящей за порядком, и вынуждена была уехать ни с чем – 1968 год был еще далеко. Внутри пустой галереи реакции тоже были разнообразны – от скептического смеха до искренних слез и даже обмороков.

Но, все-таки, что хотел сказать художник, представляя зрителям пустое пространство галереи? Хотел ли он просто удивить и озадачить, сам внутренне смеясь реакции непонимающих его шутку зрителей? В данной статье будет показано, что эта выставка была логичным шагом в развитии мыслей Ива Кляйна о творчестве, искусстве и роли художника. Он неоднократно выступал с публичными лекциями, объяснял смысл своего искусства и делился этими идеями с кругом единомышленников, в который входили художники Жан Тэнгли, архитектор Вернер Рунау, хозяйка галереи Ирис Клэр, критик Пьер Рестани.

В выставке Кляйна «Пустота» роль интерпретатора взял на себя сам художник, а также близкие к нему арт-критики, в особенности Пьер Рестани. Впоследствии эту функцию на себя возьмет куратор, когда больше чем через 10 лет после выставки Ива Кляйна, в 1969 году в Кунстхалле г. Берна состоится легендарная выставка Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой», ознаменовавшая собой появление фигуры независимого куратора. Именно с появлением фигуры куратора, объясняющего способ показа, и появилась «история выставок», а не только «история искусства».

Важность и проблематика произведений стали определяться контекстом, в который их помещали выставки. А значит их интерпретация, анализ и историография стали невозможны без историографии и анализа выставок. Более того, сама форма выставки становится новым элементом в контексте истории искусства. Она начинает меняться: эволюционирует от привычного ретроспективного или хронологического показа произведений в нейтральном, не влияющем на произведения пространстве, к концептуализации темы, объединяющей эти произведения. Тогда и пространство начинает подбираться, оформляться и интерпретироваться таким образом, чтобы как можно лучше раскрыть эту тему. Такое изменение формы выставки и повышение внимания к выбору и продумыванию этой формы принято называть переходом от выставки произведений к выставке как произведению.

Выставка Ива Кляйна стала результатом и кульминацией двух важных этапов его творчества, которые сам художник называл «Синяя эпоха» и «Пневматическая эпоха». «Синяя эпоха» в основном связана с экспериментами Ива Кляйна в области живописи, тогда как в «Пневматической эпохе» художник выходит в пространство и завершает создание своей концепции нематериального искусства. Разделы данной статьи проследят поэтапно путь, которым художник пришел к пониманию своего искусства как пустого пространства и представлению этого понимания на выставке «Выделение из первичного состояния чувственности зоны живописной ее стабилизации».

От линии к цвету: создание монохрома

Отношение Ива Кляйна к цвету является последней ставкой художника на визуальность, укорененную в материале¹. В статье «Моя позиция в борьбе между линией и цветом» (1958) Ив Кляйн пишет, что «искусство живописи состоит в том, чтобы высвободить первоначальное состояние материи», в то время, как «традиционная живопись – это тюремное окно, чьи линии, контуры, формы и композиция определены решеткой»². Ив Кляйн связывает линии с материальной основой человеческого тела, прежде всего с костями скелета, с «психологическими ограничениями исторического прошлого», тогда как цвет в живописи по аналогии ассоциируется у него с присутствием духовного в теле. При этом его понимание линии как границы или

1 Buchloh B. Plenty of Nothing: From Yves Klein's 'Le Vide' to Arman's 'Le Plein', 1998 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). Voids. A Retrospective [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 336-349.

2 Klein, Y. (2007) Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann. Spring Publications: Putnam, Conn, p. 19.

ограничения идет гораздо дальше чисто формального определения: он считает, что эти границы, проведенные линиями модернистского искусства, определяют и нашу психологию, и наше видение истории, мораль, духовность, образование, наши желания, слабости и способности – в общем, наш «скелетный каркас», как он это называет. То есть форма для Кляйна является больше чем формой, так как за чисто формальными ограничениями искусства он видит рамки, действующие как социальные, моральные, культурные и институциональные ограничения в обществе: «Они (линии) – являются нашими психологическими ограничениями, нашим историческим прошлым, нашим образованием, нашим скелетным каркасом»³.

Ив Кляйн относится к цвету как к субстанции, заполняющей пространство. В ранних произведениях художника цвет – это пространство картины или плоскости, но позже цвет переместится на объемные объекты: губки и картины с объемными аппликациями, скульптуры, ассамбляжи, инсталляции и даже на работы с огнем. Еще в очень ранних работах, сделанных в годы его юности, проведенных в Ницце, Кляйн делал синие отпечатки своих ладоней и кистей на одежде. И монохром, и объекты с оттисками говорят о стремлении, под знаком которого развивается весь художественный авангард XX века, – стремлении преодолеть «живописность», быть магом, который управляет не красками и кистями, но космическими энергиями. Цвет интересует художника как «стабилизатор» или как «материализация» космической энергии⁴.

Первая работа с огнем «Бенгальские огни – картина на одну минуту» тоже была выкрашена в синий цвет – таким образом Кляйн осуществлял метафорический переход от цветового пространства в нематериальное пространство, так как суть работы заключалась в ее минутном самоуничтожении. Более того, чувственность Ив Кляйна тоже воспринимает как бы окрашенной в синий цвет – он пишет, что «кровь чувственности – синего цвета». Таким образом, пустота, также как и воздушное пространство, окрашены для художника в синий цвет – здесь он уже уходит от материального понимания цвета как краски к символическому и ассоциативному пониманию цвета.

Пьер Рестани в своем тексте к выставке Ива Кляйна в галерее Colette Allendy в 1956 году называет его искусство «моментом истины». Кляйн пишет, что художник «ожидает от публики» именно этого момента истины, который заключается для него в «достижении такого уровня созерцания (и растворения в цвете – прим. авт.), когда цвет становится полной и чистой чувственностью». В то время как линии или сочетания разных цветов отвлекают зрителя от восприятия полноты и чистоты одного единственного цвета.

Ив Кляйн вспоминает, что именно реакция непонимания публики, которая искала в полотнах не полного погружения в один цвет, а соотношения между цветами разных полотен, подтолкнула его к следующему шагу – уходу от разноцветности и изобретению «международного синего цвета Кляйна» («International Klein Blue»), связанному с тем этапом его творчества, который сам художник называет «Синей эпохой»⁵. Первой манифестацией этого периода стала выставка в Galleria Apollinaire в Милане в январе 1957 года, на которой Ив Кляйн представил 10 голубых монохромов, абсолютно идентичных по тону, цене, пропорциям и размеру.

Необходимость заставить зрителя переключить внимание с линий, пятен краски и сочетаний цветов, типичных для абстрактной живописи, к одному единственному цвету, требующему полного погружения в первичное состояние цвета как пигмента краски, приводит Кляйна к созданию монохромов – холстов, покрытых ровным слоем чистого пигмента.

Ив Кляйн называет монохромы «не имеющей границ живописной чувственностью». Художник создает свои монохромы с помощью равномерного нанесения «уникального и однородного цвета» таким образом, чтобы эта цветовая доминанта заполняла всю картину⁶ (Klein, «Text for the exhibition

³ Klein, Y. (2007) *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann*. Spring Publications: Putnam, Conn, p. 19.

⁴ Millet C. Yves Klein. Artpress, 2006.

⁵ Klein, Y. (2007) *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann*. Spring Publications: Putnam, Conn, p. 20.

⁶ Ibid, p.12.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

«Yves Peinture» at Lacoste Publishing House). В ответ на упреки в том, что в его картинах отсутствует соотношение между цветами, предъявляемые ему абстракционистами, Ив Кляйн утверждает, что один цвет является самодостаточным и не нуждается ни в каком дополнении, так как создает некую атмосферу, выходящую за пределы разумного осмысления. Он называет монохромные «пейзажами свободы», «растворение формы цветом или в цвете»⁷ (Klein, «Some excerpts from my journal of 1957»).

Следующим шагом становится выбор того единственного цвета, в который художник будет красить свои холсты, а потом использовать в скульптурах, ассамбляжах, инсталляциях и перформансах. Ив Кляйн решил остановиться на одном цвете, чтобы зрители не отвлекались на поиск цветовых сочетаний, а полностью погружались в восприятие одного цвета. Этим цветом стал любимый цвет Кляйна – синий. Но выбор этого цвета определялся не только его личными вкусовыми пристрастиями, любовью к синему небу и морю, рядом с которым он вырос в Ницце, но и сном, действительно увиденным или выдуманном Кляйном, который он очень любил рассказывать⁸.

Этот сон, конечно, многое объясняет, недаром его любил рассказывать не только Ив Кляйн, но и все докладчики, рассказывающие о Кляйне. Но важен не столько сам сон, сколько то, что заставило его придумать, или если он действительно видел этот сон – что заставило Кляйна захотеть увидеть этот сон. Потому что, несомненно, сон был желанным и отражал то, как он хотел видеть свое искусство.

Синее небо во сне возникает благодаря чтению Гастона Башляра, который много пишет о небе и воздухе и придает этим природным вещам очень важный символический смысл. Кляйн неоднократно ссылается в своих текстах и выступлениях на Башляра, чья поэтика воздуха и психоанализ огня вдохновляли художника. Говоря о влияниях, которые помогли Иву Кляйну прийти к синему цвету, он упоминает также Делакруа, Мондриана и фрески Джотто, изображающие чистое голубое небо⁹. Но помимо философских и живописных ассоциаций в этом сне присутствуют и собственные сокровенные желания Кляйна – желание владеть пространством, сделать воздушное пространство своим произведением искусства.

И это будет искусство, во-первых, нематериальное, в том смысле, что оно состоит из прозрачного воздуха, а во-вторых, нерукотворное, так как создается без прикосновения художника к произведению. Этот воздух издавна – оттуда, откуда и следует взирать на искусство зрителям, и даже оттуда, откуда в начале своего творческого пути взирал сам художник – кажется синим. Синий цвет неба – это результат рассеивания солнечного излучения воздухом атмосферы, тем самым воздухом, из которого Ив Кляйн предполагает строить нематериальную архитектуру. Именно поэтому позже, приблизившись к своему искусству настолько, чтобы оказаться внутри него, его искусство становится пустой комнатой галереи, наполненной не вакуумом, а воздухом.

Так как оттенок синего цвета неба зависит от солнечного света, со временем к синему небесному цвету в художественной практике Ива Кляйна добавляется золотой (и он начинает делать моногольды), а также розовый – цвет, в который небо окрашивается на закате. Из розового Кляйн тоже делает монохромные и губки. Кроме того, розовый – это цвет телесной чувственности, цвет кожи обнаженных моделей, которых Кляйн использует для создания своих «Антропометрий».

Синий, розовый и золотой – эта триада его главных цветов – представляет также оттенки огня, живого пламени. Использование Кляйном огня является ключом его перехода от живописи к пространству и от живописной чувственности к нематериальной чувственности. Огонь, наравне с воздухом, будет использоваться Кляйном в его проектах нематериальных городов будущего¹⁰.

Свойства нематериальности и нерукотворности приближают роль художника к роли высшего

⁷ Ibid, p.13.

⁸ Кляйну приснилось, что он подписал синее безоблачное небо, в котором он увидел свое лучшее произведение искусства, но потом прилетели птицы и испортили его.

⁹ Klein, Y. (2007) *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann*. Spring Publications: Putnam, Conn, p. 85.

¹⁰ На эскизе этого архитектурного комплекса из огня построена целая аллея огненных деревьев.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

творца – творца самого мира. И именно в этом смысле Ив Кляйн близок авангардистам, которые хотели жизнь превратить в искусство и творить жизнь и ее устои заново, как художник заново создает невиданное до сих пор произведение искусства. Катрин Милле, анализируя приемы авангардистов, пишет, что они либо прибегали к стратегии «примитивного» художника, который еще не был «денатурализован» и искушен излишними знаниями, либо к стратегии «техника или ученого», исследующего мир с помощью научных инструментов. Кляйн же в этом отношении все время переходил от одной роли к другой. Кляйн часто доводит свои теории до такого предельного значения, что они оборачиваются своей противоположностью: нематериальное придает значение «следу» (*la trace*), а след как отпечаток позволяет Кляйну противопоставить пустоте женское тело. Технические исследования открывают Кляйну «Архитектуру воздуха», но именно эта архитектура позволяет человеку заново обрести первобытный контакт с природой.

Появление во сне Кляйна птиц связано с его отказом от линии в пользу чистого цвета. Птицы испортили его лучшее произведение нанесенными на чистый небесный цвет штрихами – линиями, которые с таким упорством отвергает Кляйн. Ведь птицы – это как раз линии и формы, которые являются элементами, неизбежными в любом фигуративном искусстве и большинстве жанров абстракционизма, за исключением лишь некоторых примеров живописи цветового поля, самыми известными из которых являются полотна Марко Ротко.

Синий – не только цвет неба, но и цвет воды, моря и связанных с ним воспоминаний о юности, проведенной в Ницце. Вода – это еще один элемент, из которого Ив Кляйн предлагает строить нематериальные города будущего. Вода, также как и огонь, символизирует очищение. Помимо этого вода символизирует омоложение, отсюда – вода как символ юности и возвращение к ее воспоминаниям не только через память о море. Текучая вода ассоциируется с текучестью красок и течением времени, а течение вод реки Стикса – с царством мертвых, то есть, тоже нематериальным миром.

Ив Кляйн изобрел краску глубокого синего оттенка на основе ультрамарина, который в 1961 году он запатентовал под названием «International Klein Blue». Он разработал его вместе с химиками таким образом, чтобы цвет краски был такой же яркости и интенсивности, как сухой пигмент. Интересно, что физиками, исследующими цвет, было открыто, что аквамаиновый пигмент, также как и белый, отражает от себя всю гамму цветовых лучей, и таким образом, тоже содержит в себе все цвета светового спектра. Именно поэтому небо издавна кажется синим.

Также в марте 1960 года, после показа «Антропометрий», Кляйн запатентовал метод нематериального создания своих картин¹¹, суть которого заключалась в дистанцировании художника от физического создания работ через использование человеческих моделей в качестве кистей. Именно так из синей краски он будет создавать нерукотворные произведения искусства самого благородного небесного происхождения.

Повторения как путь к новизне

Грэм Гассин пишет, что повторение является средством достижения пространства «ничто», в котором невозможна дифференциация, и где смысл исчезает, так же как и время, сравнивая это пространство с состоянием нирваны: «Если все повторяется, снова и снова, то ничто не различимо, лишены возможности оценивать (сравнивать), отличить один момент от другого, или одну точку от следующей, мы скользим, растворяемся в поглощающей одинаковости и теряем наше место». Так бесконечное творение приводит нас в никуда, в не-состояние (*non-state*), своеобразную утопию, что буквально означает «не-место»¹². Во многих культах известны ритуальные танцы, представляющие из себя повторяющиеся трясущиеся движения, сопровождающиеся монотонным звуком барабанов, которые используются для вхождения в состояние транса и потери своего эго, где «теряется чувство времени, а ощущение своего я настолько распылено, что оно перестает быть я и

¹¹ Millet, C. (2006) Yves Klein, Artpress, p. 9-11.

¹² Gussin G. and Carpenter E. (eds). Nothing / Gussin G. and Carpenter E. (eds). – August and Northern Gallery for Contemporary Art, 2001. – p.11.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

становится всем». В буддистских религиозных практиках для тех же целей используется повторение одного и того же звука или слога – мантры, что способствует погружению в медитацию, когда сознание очищается от каких-либо мыслей. Тем же способом многократного, размеренного и монотонного повторения одной и той же последовательности фраз для достижения «приятного», убаюкивающего «ничто», пользуется Джон Кейдж в своей «лекции о ничто».

Энди Уорхол тоже объясняет свою художественную практику использования идентичных изображений как способ самоопустошения, приносящего удовольствие: «Я не хочу, чтобы это было в целом одинаковым – я хочу, чтобы это было точно таким же. Чем больше ты смотришь на одну и ту же вещь, тем больше испаряется смысл, и тем лучше и опустошеннее ты себя чувствуешь».

А Кляйн стремится стать опустошенным, невидимым и неразличимым для публики:

«Если ты становишься зеркалом,

Те, кто смотрит на тебя,

Видят свое отражение.

Так ты становишься невидимым»¹³

Для Ива Кляйна создание идентичных по размеру и цвету монохромов было способом погрузить зрителей в чистую чувственность цвета – тоже своего рода состояние нирваны, в которой наши ощущения одновременно обострены до предела, но в то же время нейтральны, не связаны с окружающей реальностью, воспринимаемой обычными органами чувств. В этом состоянии исчезает разница между хорошим и плохим, горячее настолько горячо, а холодное так холодно, что нельзя отличить одно от другого, боль становится наслаждением, и все ощущения, освобожденные от оценки, приносят бесконечное удовольствие. Такого состояния эстетической нирваны добивался Ив Кляйн своим искусством. Кляйн пишет, что настоящее произведение искусства одновременно прекрасно и уродливо, правдиво и обманчиво, хорошее и плохое, что делает его полным и законченным¹⁴.

Но помимо эффекта, производимого на зрителей, это было для Ива Кляйна способом достижения артистической и социальной свободы, и прежде всего свободы от самого себя и от всего, что ему принадлежит и делает его несвободным: « мое образование, выученная психология, традиции, перспектива, мои грехи, ошибки, качества, наваждения, ... все, что приводит к физической, эмоциональной и чувственной смерти». Так, через «монохромное приключение» он достигал «своего фундаментального я», которое находилось в состоянии постоянной войны с его множественными психологическими личностями, и в котором он любил все, что ему не принадлежит, то есть – его жизнь, и презирал «все свои владения» (разумеется, это не относится к его владению пространством). Но именно понимание того, что жизнь не принадлежит человеку, позволило ему достичь свободы самовыражения и владения искусством, более того, самими средствами художественного производства – эстетическим пространством.

Повторяющиеся монохромы и следовавшая за ними пустота были для Ива Кляйна таким же дзен-буддистским методом очищения сознания, расчищения внутреннего мысленного пространства и самоопустошения. Это путь самоанализа, анализа своих мыслей, самообнажения, о котором Ив Кляйн говорит в записанном на магнитофонную пленку «Диалоге с собой», и который позволяет ему обрести себя и свое искусство. Именно такое последовательное избавление от всего наносного, ненужного, фальшивого – от своей истории и Истории Человечества – позволяет художнику создать что-то новое, найти «девственную» идею, не тронутую человеческой рукой или мыслью. Именно такую задачу и ставил перед собой Ив Кляйн в искусстве. Это сама суть творчества – создание того, что не существовало до этого. Так, удивительным образом, повторения – «приключения монохрома» – становятся для Ива Кляйна путем к новизне¹⁵.

¹³ Klein Y. Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p.11.

¹⁴ Ibid, p. 316.

¹⁵ Ibid, p. 313-318.

Влияние философии Гастона Башляра и чувственное восприятие искусства

Мысли Ива Кляйна о нематериальной сущности искусства, чувственности, и его обращение к огню как символическому и созидательному элементу произведений были во многом обусловлены его увлечением философией Башляра. Важной составляющей философского наследия Башляра является его пятитомное исследование о психоаналитическом значении для воображения человека образов классических «материальных стихий»¹⁶. Главной стихией для Башляра является огонь, созерцанию которого посвящена книга «Пламя свечи» («La flamme d'une chandelle», 1961). Далее специфическая феноменология образов развивалась в книге «Поэтика пространства» («La poétique de l'espace», 1958), в которой Башляр анализирует образы дома, чердака, ящика, сундука, гнезда, раковины как выразительных форм, описывающих тот или иной феноменологический опыт пространства.

В философии Башляра соединяются творчество и жизненный опыт: с помощью хорошо знакомых и понятных каждому образов – дома, леса, свечи, неба, полета – он анализирует эмоционально-психологические состояния человека и творческий процесс, главным двигателем которого Башляр считает фантазии и воображение. Башляр показывает, как эти образы, их представление, или воображаемое путешествие по ним, стимулируют творческую фантазию.

В своих текстах Ив Кляйн обращается к рассуждениям Башляра о силе воображения и снах о небесном и воздушном пространстве, описанных в книге «Грезы о воздухе». Башляр связывает синий с цветом неба, а значит и воздуха, и заключает, что, поскольку два других измерения (длина и ширина) теряются в глубине неба, то воздушный сон переносит воображение по ту сторону видимого мира¹⁷. Анализируя поэзию Элюара, Башляр доверяет его поэтическому свидетельству о метафизической связи творчества и мироздания и заключает, что воображение позволяет нам пережить «чистое зрение»: «в течение нескольких часов глядя на нежную и тонкую голубизну неба, с которого изгнаны все объекты, мы поймем, что воображение воздушного типа действует в такой зоне, где значимости грезы и представления взаимозаменяемы в своей минимальной реальности. Прочие виды материй вызывают затвердение объектов. ... Именно здесь грезы поистине получают глубинное измерение. Под влиянием грез голубое небо «углубляется». Греза не любит плоских образов. И вскоре, как это ни парадоксально, у воздушной грезы только и остается, что глубинное измерение. Два других измерения, которыми забавляются грезы живописные и «нарисованные», теряют всякую онирическую ценность. И тогда мир поистине предстает по ту сторону зеркала без амальгамы. В нем есть воображаемая потусторонность, потусторонность чистая, но «этой стороны» нет. Сначала нет ничего, затем появляется глубокое ничто и, наконец, – голубая глубина»¹⁸. Это последнее выражение Башляра Кляйн неоднократно цитирует в своих текстах и публичных заявлениях.

Идеи Башляра основаны на интерпретации сновидений: он называет сны о восхождении вверх (полете) «восхождением в цвете» к голубому или золотому цвету неба. Поэтому именно синий ассоциируется с цветом воображения, которое для Кляйна было основой творчества. Цитируя Башляра, Кляйн превозносит воображение и волю желания как две главные силы, позволяющие «прожить то, что себе представляешь». Для Башляра использование воображения в творчестве и в жизни является «интеграцией возвышенного в нормальную психологическую жизнь», и психологическим просветлением, когда человек может с высоты посмотреть на себя, на свою жизнь, и оценить её. Башляр описывает, как во сне о восхождении «воздух из синего постепенно

¹⁶ Начало этому исследованию было положено Г. Башляром ещё в 1938 году в небольшом исследовании «Психоанализ огня» («La psychanalyse du feu»). Позже последовали «Вода и грезы» («L'eau et les rêves», 1942), «Воздух и сновидения» (в русском переводе работа названа «Грезы о воздухе», «L'air et les songes», 1943), двухтомник, посвящённый образам земли – «Земля и грезы о покое» («La terre et les rêveries du repos», 1946) и «Земля и грезы воли» («La terre et les rêveries de la volonté», 1948).

¹⁷ Klein Y. Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p. 86.

¹⁸ Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения. / Башляр Г. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – с. 221-222.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

становится светящимся, золотым, а свет – воздушным, и эти две субстанции, воздух и свет, становятся одной, избавляя спящего от темноты и тяжести его тела»¹⁹. Именно поэтому живопись для Ива Кляйна становится «свечением» или «излучением».

Вдохновленный образами неба в философии Башляра, Кляйн использует в своем творчестве три цвета, характерные для неба в разное время суток. От «синего периода» он переходит к «золотому», когда он создает моногольды – картины из золота, а затем следует «розовый период». Но еще более важным является то, что все эти три цвета – голубой, золотой и розовый – заключены в пламени.

Пьер Рестани в своей книге «Ив Кляйн: огонь в сердце пустоты» («Le Feu au Coeur du Vide») анализирует огонь в творчестве Ива Кляйна в трех значениях: «как мифическую проекцию, ритуальную символику и художественную практику» («le triple plan de la projection mythique, de la symbologie rituelle et de la pratique artistique»)²⁰. Рестани приходит к выводу, что именно огонь становится центральной стихией, к которой Кляйн обращается в своей «погоне за нематериальным», так как именно огонь является той силой, которая превращает материю в пепел, в символическое ничто²¹.

Рестани называет «сексуализацию огня» еще одной важнейшей концепцией философии Башляра, наравне с идеей о «пустоте, за которой следует голубая бездна», которую Кляйн приводит как интерпретацию своего подхода к пустому пространству²². Он пишет, что Ива Кляйна восхищает чувственность, которую он находит в философии Башляра, а также его «антропологический подход к универсальной символике, оккультное знание и ... исследование бессознательного в научном мышлении». Для Башляра «огонь, горящий в сердце пустоты, является символом сексуальности». Эта концепция «наделяет чувственностью мистику и методологию» Ива Кляйна («sensualise sa mystique et sa method»). Башляр пишет о том, что алхимия была пронизана сексуальными мечтами – мечтами об омоложении и силе. В «Психоанализе огня» Башляр описывает алхимию как «попытку вписать человеческую любовь в сердце вещей»²³.

Искусство является для Ива Кляйна такой же попыткой наделить произведения чувственностью и донести до зрителей эту чувственную природу вещей. В христианской философии огонь ассоциировался с силой, уничтожающей порок – с очищающей силой. Превращая физическую материю в пепел, он очищает ее от греховной телесности. Именно поэтому Ив Кляйн называл свои картины «пеплом моего искусства», так как его произведения существовали для художника уже очищенными от своей материальности. Таким образом, огонь становится для Ива Кляйна средством перехода не только к нематериальному, но и к чувственности, очищенной от своей греховной телесности.

Интересно, что сам Ив Кляйн не пишет о связи своей чувственности с сексуальностью и приводит цитаты Башляра только из «Грез о воздухе», относящиеся к воображению. Это умалчивание неудивительно, учитывая его буржуазно-католическое воспитание. Однако об этой связи можно догадаться по некоторым отрывкам записей Ива Кляйна – например, из расшифровки его последней диктофонной записи «Диалог с самим собой» (1961)²⁴, когда он пишет, что в городах будущего, построенных из воздушной архитектуры с прозрачными стенами, у людей не будет друг от друга секретов, но это не значит, что не будет интимности – просто это будет какая-то совершенно новая интимность. Эти новые чувственные и возвышенные отношения людей действительно можно сравнить с архитектурой из воздуха и произведением искусства.

Помимо философии, Ив Кляйн заимствует лексику Башляра – так же, как он использует

¹⁹ Klein Y. Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p. 88.

²⁰ Restany, P. (2000) Le Feu au Coeur du Vide, Editions de la Différance, p.17.

²¹ Ibid, p. 41-47.

²² Ibid, p. 30,41.

²³ Ibid, p.23.

²⁴ Klein Y. Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p. 201-205.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

лексику Делакруа. Делакруа является для Кляйна «Великим Художником и мастером цвета, человеком ремесла, который в своем дневнике осуществляет приятное путешествие по своим сокровенным мыслям, исследование души и «неопределимого», на котором зиждется тайна мастерства в искусстве». А Башляр дает Кляйну «гарантию рациональной мудрости, достигнутой с помощью психоанализа объективного знания», и показывает «связь между объективным социальным и субъективным индивидуальным знаниями». Философские воззрения Делакруа и Башляра дают Кляйну «объяснение и оправдание двойственной сущности его натуры». И «верующий, и сомневающийся находят опору в жизненности и лиричности живописного романтизма с одной стороны, и психоанализе бессознательного научного разума с другой»²⁵.

Двойственность, характерную для личности и творчества Ива Кляйна, отмечали многие исследователи. Катрин Милле пишет, что в Кляйне соединяются «примитивный художник», который все еще не потерял связи с природой, и ученый, который своим любознательным и пристальным взглядом «как пинцетом проникает в тайны окружающего мира»²⁶. Тьерри де Дюв называет его мистиком и мистификатором, «пытающимся усидеть на двух стульях» для того, чтобы как фокусник завуалировать свои уловки для обмана публики.

Пьер Рестани пишет о желании Кляйна соединить древний образ райского сада с утопическими видениями технического и научного прогресса, последние достижения науки и техники с красотой и нетронутостью природы в так называемом «техническом Эдеме»: «Когда мы наконец обретем способность больше не отличать зеркало от объекта, когда мы интегрируем материю и дух (*l'esprit*), когда мы поймем, что все связано, неотделимо, мы совершим нашу Синюю Революцию, мы вернемся в состояние природы в техническом Эдеме»²⁷. Увлеченность техническими новшествами сближает Кляйна с футуристами, однако Кляйн не делает себе фетиш из машины и не «притворяется, что локомотив красивее женщины»²⁸. Милле предполагает, что этим увлечением техникой Кляйн обязан скорее своему «характеру покорителя», нежели идеологическим убеждениям²⁹, и заключает, что архитектура из воздуха в некотором отношении является игрой, «карточным домиком, завлекающим благодаря тому, что он рискует рухнуть от малейшей усмешки».

Но Башляр был нужен Кляйну не только потому, что он был ученым и представлял для Кляйна философскую оппозицию его второму вдохновителю – художнику Делакруа с его романтизмом и поэтическим взглядом на природу искусства. Башляр стал для Кляйна более важным референтом, так как в самом Башляре была двойственность, присущая Иву Кляйну. В философии Башляра чувствуется желание соединить науку, научный подход с мистикой, тайной и очарованием оккультных учений, с необъяснимостью чувственного мира и человеческих эмоций. Попытка Башляра с позиций науки объяснить природу творчества, воображения и фантазии – что это, как не амбиция мыслящего разума познать себя, понять законы своих собственных мыслительных операций? Пьер Рестани обращает внимание, что именно исследование Башляром «бессознательного научного разума» – этой иррациональной части рационального мышления – особенно привлекало Кляйна.

Поэтому можно сказать, что в «сердце пустоты» Ива Кляйна не горит огонь, как на это указывает название книги Пьера Рестани, а плетется невидимая паутина идей, мыслей, желаний и фантазий. Эта невидимая паутина и есть его подлинная архитектура из воздуха. А огонь, благодаря своему символическому смыслу и физическому действию – способности превращать материю в тепловую энергию, – позволяет вывести из живописности и живописной чувственности концепцию нематериального и пустоты как нематериальной чувственности.

Осуществленный Башляром поэтический анализ ассоциативной и психоаналитической

²⁵ Restany, P. (2000) *Le Feu au Coeur du Vide*, Editions de la Différance, p.27.

²⁶ Millet, C. (2006) *Yves Klein*, Artpress, p.9.

²⁷ Restany, P. (2000) *Le Feu au Coeur du Vide*, Editions de la Différance, p.161.

²⁸ Millet, C. (2006) *Yves Klein*, Artpress, p.9.

²⁹ Действительно, на фотографии, где Кляйн вместе с Рунау тестирует крышу из воздуха, у него такое выражение лица, будто он еле сдерживает себя от приступа смеха.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

структуры стихий и связи этих ассоциаций с процессами созерцания и творчества очень важны для Ива Кляйна, так как он тоже в своем искусстве возвращается к этому понятию материала как первоматерии, первозданного состояния вещества – красочного пигмента. Это возвращение к первооснове через вычитание, избавление от лишних отвлекающих элементов линий, фигуративности и изображения как репрезентации, становится для Ива Кляйна возвращением к состоянию материи до ее воплощения в какую-то определенную форму вещества – материи как энергии, которую он называет чувственностью, а значит и материи как нематериального.

Такое возвращение к первоисточнику до комментария, к чистому опыту до его общепринятой интерпретации, и сведение опыта познания к самому важному характерно для феноменологической редукции. Феноменология исследует философию познания, основанного на ощущениях и беспредпосылочном описании опыта, когда следует отказаться от всех естественных предубеждений сознания и знаний об окружающем мире и начать исследовать собственный опыт. Чувственность, которую стремится создать своим искусством Ив Кляйн, – это именно этот чистый опыт переживания и соприкосновения с искусством.

Феноменологическое отношение Башляра к искусству как к опыту проживания повлияло на представления Ива Кляйна о том, как нужно воспринимать искусство. Кляйн обращается к понятию чувственности в периоде творчества, названном «Пневматической эпохой», ознаменовавшей выход в пространство и переход к представлению нематериального измерения искусства.

От символического огня Башляра к ярким искрам воображения: Бенгальские огни

Первая работа с огнем стала концом «Синей эпохи» и переходом к пневматике, чувственности, пустоте и нематериальности. Проанализировав фундаментальные концепции философии Башляра, главной из которых для Кляйна становится психоаналитика огня как уничтожающей и созидательной силы, Ив Кляйн, как истинный художник, претворяющий философию в действие, поджигает одну из своих работ. Это был синий подрамник, а поджигал он его бенгальскими огнями в саду галереи Colette Allendy на своей персональной выставке 1957 года.

Так символический огонь Башляра превращался в яркие воспоминания зрителей, созданные пламенным воображением и искрящейся фантазией художника. Эти искорки неугасаемых костров его желаний и надежд были призваны поджечь краешек одежд зрителей, кутающихся в повседневность и рабочую рутину, и лишь иногда по праздникам надевающих элегантные костюмы и платья – эти классические футляры традиционного искусства, призванные защищать их от странных выходов некоторых современных художников. Кляйн надеялся, что, встретившись с искрами, эта стальная броня земных одежд засияет золотым свечением божественных одеяний. И тогда подожженная искрами защитная скорлупа треснет, и выльется расплавленный огненной лавой желток, надолго оставив после себя выжженные следы обостренных визуальных, чувственных и эмоциональных воспоминаний. Потом за такие дорогие любому ценителю экстремальных приключений воспоминания Ив Кляйн будет требовать заоблачно высокую цену. Оценивая свои зоны нематериальной живописной чувственности, распроданные после выставки «Пустота», он приравнивает их к весу одного килограмма золота.

Поджигание работы стало для Ива Кляйна своеобразным моментом истины. С этого момента художник решительно определяет свой творческий путь как путь к возвышенному. Через несколько дней после вернисажа он поджигает маленький синий монохром 18x23,5 см, сделанный на бумаге – “L’IKB 22”³⁰. Две дырки, проделанные в бумаге, также как и последующее сожжение монохрома, символизируют выход в пустоту, так как они создают проход из плоскости картины в воздушное пространство за ней. Так посредством огня Кляйн осуществил «трансценденцию синего

³⁰ Называется он так, так как в бумаге проделаны две дырки от воспламенения – одна, большая, вверху, и вторая поменьше внизу.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

через пустоту» и совершил ритуал «смерти с последующим воскрешением, когда за фиктивной смертью следует символическое воскрешение Просветленного»³¹.

Как уже говорилось ранее, огонь заключает в себе все три любимых цвета Ива Кляйна. А его свойство уничтожать материю и символическая связь с чувственностью сделают этот элемент очень важным в творчестве художника. Вслед за Башляром Кляйн называет огонь «ультра-живым элементом» (*élément ultra-vivant*) и повторяет его высказывание о том, что «все, изменяющееся медленно, объясняется жизнью, а все, что изменяется быстро, объясняется огнем». То есть он ставит силу огня наравне с энергией жизни.

Огонь вдыхает жизнь и чувственность в очищенное пламенем пространство пустой комнаты галереи Collette Alendy. Надо заметить, что это пространство пока еще не создано самим художником – он еще не стал владельцем пространства и вынужден пользоваться силой огня для очищения встречающихся в реальной жизни пустых пространств. Огонь наполняет эту пустоту искрами воображения и фантазий художника, и приводит зрителей и самого художника в необъяснимое волнение – волнение чувств. Эти чувства, как море, были раскачены бурей огненного дождя искр, высекаемых невидимыми ступнями нематериальной чувственности, сошедшей на грешную Землю³².

Огонь, символизирующий для Башляра и Кляйна сексуальность и энергию жизни, и очищающий материю путем ее аннигиляции и превращения в нематериальную тепловую энергию, соединяет в себе понятия чувственности и нематериального. Очень важно, что первая работа с огнем была представлена на той же выставке, где впервые была показана пустая комната. Таким образом, огонь открывает синей живописи путь в пустое пространство нематериальной чувственности и становится главным связующим звеном между «Синей» и «Пневматической» эпохами.

От монохрома к пустому пространству: Выставка «Пустота» 1957 года

Замысел выставки «Пустота» заключался в том, чтобы «создать, установить и представить публике живописную чувственность в пределах выставочного зала». Кляйн инсценировал выставку так, чтобы создать предвкушение того, что будет на выставке. Предвкушение одновременно обманчивое, так как на выставке ничего не было в материальном смысле, но и верное в метафорическом смысле, так как выставка представляла зрителям богатый источник идей об искусстве и жизни – концепций, которые были интерпретированы художником позднее в тексте «Преодолевая проблематику искусства» (1959 г.) и на публичной лекции в Сорбонне «Эволюция искусства к нематериальному».

Синий цвет, использованный для создания антуража выставки, для Ива Кляйна символизировал пространство – бесконечное небо и пространство чувственности, «по жилам которого течет голубая кровь в белых стенах галереи»³³. Белые стены галереи тоже символичны, так как свет и дневное солнце видится глазу окрашенным в белый цвет. Стены галереи были покрашены белой краской с добавлением «Международного Синего Кляйна» для большей белоснежности. Синий цвет голубой крови чувственности был добавлен к белой краске, чтобы вдохнуть жизнь и динамику течения крови в это пространство. И пространство действительно было оживленным – желающих посетить выставку было немало. В день открытия выставку посетило от двух с половиной до трех тысяч человек³⁴. Покрыв стены галереи белоснежной краской, очищенной синим цветом воды,

³¹ Restany, P. (2000) *Le Feu au Cœur du Vide*, Editions de la Différance, p.30.

³² Ступнями, в которые странными созвучными совпадениями английского языка заключено слово «Душа» (подошва по-английски – sole – звучит также, как душа – soul).

³³ Klein Y. *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein*. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p. 48-56.

³⁴ Все люди толпились в узком переулке и образовали километровую очередь, привлекающую внимание полиции. На следующий день, по анонимному доносу клеветников, Ирис Клэр даже было предъявлено обвинение в оскорблении Республики. Выставку, изначально запланированную на 8 дней, продлили еще на неделю, в течение которой «интерьер века», как прозвали выставку, посещало по 200 человек за день.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

Кляйн этой водой как бы стер с них следы предыдущих выставок и превратил галерею в свою мастерскую – пространство созидания. Именно поэтому присутствие самого художника в зале было так важно.

В зале были оставлены пустой экспозиционный шкаф со стеклянными витринами и комод, покрашенные белой краской. Пустой экспозиционный шкаф символизировал контейнер, в котором находится пустое пространство нематериального искусства – воздух. Так Кляйн показывал, что искусству необходима оболочка, защищающая его от враждебного мира, который еще не знает, как жить в нематериальных городах из воздуха. Эта оболочка или рамка является также символическим и вербальным комментарием, представленным в форме синего антуража выставки, текстов и публичных выступлений художника.

Ив Кляйн запросил разрешение подсветить обелиск на площади Согласия синим прожектором, однако, по его словам, это разрешение в последний момент перед открытием выставки было отозвано. По замыслу художника, видимый синий свет, мерцающий снаружи, вне галереи, как бы дематериализовался внутри, превращаясь в воздушное пространство, невидимое, но проникающее в находящиеся посреди зала зрители.

Текст приглашения, придуманный Пьером Рестани, и напечатанный синими чернилами на снежно-белых карточках, предлагал зрителям стать свидетелями «позитивного и просветленного восшествия чувственного на престол и манифестации осязаемого синтеза, который санкционирует живописный поиск экстатической и мгновенно передаваемой эмоции, предпринятый Ивом Кляйном»³⁵. Было разослано 3500 приглашений, причем только полторы тысячи из них давали право на бесплатный вход – ведь зрители могли беспрепятственно «огрabitь» художника, уменьшив степень интенсивности воздействия его произведений. Действительно: вступая в пустое пространство, которое является произведением художника, вы неизбежно присваиваете себе его часть, нарушая целостность произведения. Толпа в маленьком зале, представляющем пустоту, могла свести эту пустоту на нет, поэтому было принято решение запускать в зал только по 10 человек одновременно. Сам Ив Кляйн находился в пустом зале галереи и просил приглашенных оставаться в этом зале не дольше двух-трех минут, чтобы у всех зрителей была возможность насладиться пустотой.

Проход в галерею с улицы был закрыт, в нее можно было попасть только через коридор, с черного входа. А окна галереи, выходящие на улицу, были покрашены синим, чтобы никто не мог с улицы увидеть, что находится внутри. Таким образом, только попав внутрь галереи и внутрь воздушного произведения художника, зрители могли убедиться в том, что синий цвет, который виделся им издали в небесном своде и в окнах галереи, на самом деле является атмосферой – разреженным воздухом, который как белые стены галереи разбавлен синим цветом неба, или темно-синим цветом бездны и вакуума, который мы видим в ночном небе. А смешение темно-синего цвета космоса и белого цвета воздуха как раз и дает тот синий оттенок, который зрители видели снаружи при дневном уличном свете.

На входе стояли гвардейцы в республиканской парадной форме, ведь выставка, как после открытия объявит Кляйн друзьям и избранным гостям, служила также прославлению Франции. А чтобы гостям было не скучно ожидать своей очереди, им подавали голубые коктейли. Даже коктейли были символичны – так зрителям было позволено до погружения в пространство чувственности отведать ее голубую кровь на вкус, цвет и ощутить производимый волшебной жидкостью эффект.

Для участия в следующей групповой выставке в галерее Hesselhuis Ив Кляйн считает достаточным только свое присутствие, когда он объявляет, цитируя Гастона Башляра: «Сначала не было ничего, потом было глубокое ничто, а затем голубая глубина». Тогда же он констатирует в своих записях, что «преодолеет проблематику искусства». Самой сложной проблемой в искусстве всегда было его определение, а также метод разделения искусства и не-искусства. А Кляйн

³⁵ Restany, P. (2000) *Le Feu au Coeur du Vide*, Editions de la Différance, p. 49.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

определяет искусство как нематериальное пространство чувственности, показывая, что истинное искусство нематериально.

Ив Кляйн сам называет свой отказ от представления каких-либо произведений или жестов на групповой выставке в галерее Hesselhuis, кроме произнесенной цитаты из книги «Воздух и сон» Башляра, «предельной редукцией живописного действия»³⁶. Живописное действие, редуцированное теоретиками абстракционизма, заключается в нанесении красок на холст. Отказавшись от линий, сочетания цветов, а затем и материальной основы произведения, художник редуцирует живописное действие еще дальше – до его нулевого предела.

Нулевое редуцирование живописного действия, и произведения искусства в целом, было свойственно и новым реалистам, в группу которых входил Ив Кляйн, и художникам поп-арта. Они производили свои работы из предметов, найденных в жизни. Кляйн тоже производит свое искусство из предметов, как бы найденных в жизни – пустая комната, пустой шкаф-витрина, белая и синяя краски, приглашения, гвардейцы, коктейли. Но всем этим предметам он придает символический смысл – в этом и заключается его коренное отличие от новых реалистов.

Принадлежавший к этой группе художник Арман, близкий друг Кляйна, на своей выставке «Заполненность», состоявшейся в той же галерее Ирис Клэр в следующем году, полностью заполнил все пространство галереи мусором, старыми вещами и поломанной мебелью. В результате зритель не мог войти внутрь, а только видел весь этот хлам в большой стеклянной витрине галереи. Окно галереи превратилось в привлекающий внимание объект искусства, очень напоминающий поверхность стеклянных контейнеров, заполненных разными объектами, которые стали визитной карточкой Армана.

Выставки Кляйна и Армана говорят об одном и том же – о пространстве. Но только «Пустота» Кляйна представляет нематериальное пространство, наполненное чувственностью, воображением и фантазиями, а «Заполненность» Армана представляет очень реальное пространство повседневной жизни, наполненное ее неизменными атрибутами – бытовыми предметами.

Пространство для Ива Кляйна является вмещителем его нематериального искусства, искусства нематериальной чувственности. Ив Кляйн сам называет себя «владельцем пространства», точнее «совладельцем пространства», но отмечает, что другие владельцы «не имеют ничего общего с людьми». Он пишет, что пространство «манифестировало свое присутствие в его картинах, чтобы сделать их титулами собственности». Его картины были видимыми материальными свидетельствами, подтверждающими его владение пространством и заключенной в нем нематериальной живописной чувствительностью, которая является основой искусства. Чтобы показывать свое искусство, необходимо приобрести права обладания на единственный подходящий для такого искусства контейнер – пустое пространство.

Заключение: Выставка «Пустота» как выставка-произведение

Итак, в этой статье был проведен анализ творческого пути Ива Кляйна от отдельных произведений и выставок, демонстрирующих эти произведения, к выставке как произведению. В отличие от многих других выставок, которые можно рассматривать и как цельное произведение, и как объединение разных произведений, в данном случае произведением может выступать только сама выставка и весь антураж, окружавший ее. Выставка Кляйна «Пустота» продемонстрировала тему выставки как произведения в наиболее наглядном и чистом виде. Лишенную каких-либо объектов и материальных произведений, такую выставку очень трудно спутать с выставкой произведений.

Но в примере с выставкой «Пустота» Ива Кляйна очень важным еще является и то, что выставка здесь представляет собой не просто произведение искусства, а саму суть искусства – его нематериальность и чувственность. Для Кляйна важным было не столько раскрыть тему выставки как произведения, сколько показать тему искусства как нематериального пространства,

³⁶ Klein Y. Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p. 74.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

пронизанного чувственностью и энергией.

Пустота и наполненность – в сущности одно и то же. Два крайних чувственных состояния, которые на своем пределе сходятся. Но эти состояния могут достичь своего предела только в воображении, в пространстве трансцендентного. Потому что абсолютной пустоты и абсолютной наполненности не бывает. Именно об этом говорили противопоставленные выставки Ива Кляйна и Армана, соответственно, «Пустота» и «Заполненность». В «пустой» выставке Ива Кляйна стояла пустая музейная витрина, указывающая на то, что пустоте всегда необходим контейнер – обрамление. Причем этим обрамлением была не только витрина, но и весь «синий» антураж выставки, а также тексты, посвященные выставке. Иначе говоря – контекст и комментарий.

Как пишет Пьер Рестани, для Ива Кляйна «письмо также важно, как жест», поэтому художник предпринимает «систематическое и порой циничное исследование референтных кодов, которые наилучшим образом подходят к определенной ситуации». Рестани, знающий цену таланту владения пером, признает, что Ив Кляйн пользуется словами как концепциями или символами и придает им такое содержание и окраску, которое необходимо ему для наиболее убедительного подкрепления или объяснения своих художественных актов. Это свойство пояснять своими словами созданные или найденные пластические объекты, или совсем заменять объекты словами, выражающими определенную идею или концепцию, станет тем главным художественным приемом художников концептуалистов, который позволит Люси Липпард назвать их искусство «дематериализацией объекта искусства». И хотя сами концептуалисты не признают Ива Кляйна в качестве своего предшественника, Липпард называет Кляйна вместе с Эдом Рейнхардтом «родителями» концептуализма³⁷. Трудно поспорить с тем, что художественная практика концептуалистов развивает идеи Кляйна о нематериальной сущности искусства. Только если Кляйн концептуализирует эту нематериальность как чувственность, предполагающую эмоциональное восприятие, то для концептуалистов нематериальность заключается в интеллектуальном построении.

Ив Кляйн открыл для зрителя новые возможности восприятия и способы получать яркие впечатления от искусства. Эти впечатления, или как он называл их, «обостренные визуальные воспоминания», требовали от зрителя особого внимания к своим собственным ощущениям – повышенной чувствительности. Новый язык искусства, предложенный Ивом Кляйном забывшему о своей человеческой природе человеку, позволяет ему почувствовать и осознать проживание жизни не как движение от одной прагматической цели к другой, а как вечно меняющийся и одновременно постоянный поток энергии, поток реки, символизирующий текучесть жизни у буддистов. Неудивительно, что чувственность у Ива Кляйна синего цвета и ассоциируется с циркуляцией крови. Именно поэтому Ив Кляйн пишет, что чувственность – это то, на что мы можем «купить свою жизнь, которая нам не принадлежит».

Соединяя чувственность с трансцендентностью, абстрактное с конкретным, ощущения с осознанием, Ив Кляйн не только стоит на рубеже двух эпох – модернизма и постмодернизма, но и забегает вперед, предвосхитив некоторые философские основания концептуалистов и пластическую редукцию минималистов. Пустая выставка Кляйна открыла последующим поколениям художников возможность использования пустого пространства для артикуляции разнообразных идей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Башляр Г. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.
2. Buchloh B. Plenty of Nothing: From Yves Klein's 'Le Vide' to Arman's 'Le Plein', 1998 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). Voids. A Retrospective [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 336-349.

³⁷ Lippard L. Making Nothing out of Something, 2009 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). Voids. A Retrospective [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 228-229.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

3. Gussin G. and Carpenter E. (eds). *Nothing* / Gussin G. and Carpenter E. (eds). – August and Nothern Gallery for Contemporary Art, 2001. – 206 p. : im.
4. Klein Y. *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein*. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – 207 p.: im.
5. Lippard L. *Making Nothing out of Something*, 2009 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). *Voids. A Retrospective* [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 228-231.
6. Millet C. *Yves Klein* / Millet C. – Artpress, 2006. – 64 p. : im.
7. Restany P. *Le Feu au Coeur du Vide* / Restany P. – Paris: Editions de la Différance, 2000. – 165 p.: im.

REFERENCES

1. Bashljar G. *Grezy o vozduhe. Opyt o voobrazhenii dvizhenija* [Dreams on Air] / Bashljar G. – Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoj literatury, 1999. – 344 s.
2. Buchloh B. *Plenty of Nothing: From Yves Klein's 'Le Vide' to Arman's 'Le Plein'*, 1998 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). *Voids. A Retrospective* [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 336-349
3. Gussin G. and Carpenter E. (eds). *Nothing* / Gussin G. and Carpenter E. (eds). – August and Nothern Gallery for Contemporary Art, 2001. – 206 p. : im.
4. Klein Y. *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein*. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – 207 p.: im.
5. Lippard L. *Making Nothing out of Something*, 2009 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). *Voids. A Retrospective* [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 228-231
6. Millet C. *Yves Klein* / Millet C. – Artpress, 2006. – 64 p. : im.
7. Restany P. *Le Feu au Coeur du Vide* / Restany P. – Paris, Editions de la Différance, 2000. – 165 p.: im.