DOI: 10.15593/perm.kipf/2019.4.10

УДК 7.038.6.071.1(092)(430)

С УРОВНЯ ЗЕМЛИ: ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ЙОЗЕФА БОЙСА И ТИМОТИ МОРТОНА

Я.Э. Цырлина

Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия
Музей современного искусства PERMM, Пермь, Россия

О СТАТЬЕ

Получена: 01 октября 2019 г.
Принята: 02 декабря 2019 г.
Опубликована: 31 декабря 2019 г.

Ключевые слова:

экология, Тимоти Мортон, материальность, трансформация, современное искусство, миф, окружение, человеческое и нечеловеческое взаимодействие

АННОТАЦИЯ

По мнению автора статьи, пересмотр идей и художественной практики Йозефа Бойса тесно связан с современными дискуссиями об окружающей среде, материи и экологии. Исследуя работы художника и влияние феноменологии и мифа на художественную практику, автор статьи актуализирует метод Бойса, характеризующийся набором методологий, где человеческие и нечеловеческие сущности и внешний мир, с которыми они взаимодействуют, тесно связаны в физическом и витальном смыслах. Работы Бойса показывают возможность возникновения нового мифа о природе. Художник открывает нам мир материи, которая формирует и трансформирует человеческие сущности и сама трансформируется благодаря им.

Вместе с тем все еще малоизученным остается потенциал связей между человеческим сообществом и окружающей средой. Миф оживает в современных философских контекстах (например, в темной экологии Тимоти Мортон) и искусстве, чтобы способствовать существованию обоих. В статье исследуется структура художественной практики Йозефа Бойса, которая важна для понимания этих процессов.

Бойс – один из тех художников, которые определяли свою работу в экологических терминах. В статье рассматриваются некоторые из основополагающих предпосылок экологической позиции художника и исследуются некоторые его художественные работы. Поразительный результат художника позволяет в настоящее время создать важный прецедент – пересмотр связей между человеческим сообществом и его внешним. Не только потому, что философы все больше обращаются к искусству в поисках новых моделей понимания окружающего мира, но и потому, что искусство Бойса служит важным примером развития экологического мышления.

© ПНИПУ

© **Цырлина Яна Эдуардовна** – старший преподаватель кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий, руководитель отдела по научным исследованиям, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3006-7137>, e-mail: azertf@yandex.ru.

© **Yana E. Tcyrlina** – Senior Lecturer, Department of Cultural Studies and Social and Humanitarian Technology, Head of the Research Department, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3006-7137>, e-mail: azertf@yandex.ru.

Эта статья доступна в соответствии с условиями лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

FROM GROUND LEVEL: THE ENVIRONMENT STRATEGY OF JOSEPH BEUYS AND TIMOTHY MORTON

Yana E. Tcyrlina

Perm State National Research University, Perm, Russian Federation
Perm Museum of Contemporary Art (PERMM), Perm, Russian Federation

ARTICLE INFO

Received: 01 October 2019
Accepted: 02 December 2019
Published: 31 December 2019

Keywords:

ecology, Timothy Morton, materiality, transformation, contemporary art, myth, environment, human-non-human interaction

ABSTRACT

In this article it is affirmed that revising the ideas and art-practice of Joseph Beuys is closely connected with contemporary philosophical discussions of environment, matter and ecology. Investigating the works of the artist and the influence of phenomenology and myth on his practice, it will be actualized the Beuys' approach to art determined by a set of methodologies in which human and non-human beings interacted with the outside world are closely associated in physical and vital senses. Beuys' works indicate to the potential for a new myth of the environment and interaction with its aspects placing us within a vibrant world of matter which shape and transform human beings and are transformed, in turn, thanks to them.

However, the potential of human community and environment relation has still remained poorly studied. Earlier this potential revealed itself in myths and in the modern philosophical contexts (for example, in the dark ecology of Timothy Morton) and in the art it could be recovered promoting the existence of both of them. The structure of Joseph Beuys art practice which is appeared to be important for understanding these processes will be examined in this article.

Beuys was one of the artists who defined their work in terms of ecology, and in this article it will be analyzed some of the basic premises of the artist's ecological position and investigated a number of examples of his work. It could be assumed that the astonishing result of the artist's work constitutes a valuable precedent for reconsidering the ties between human community and the outside world. This is the important precedent not only due to the fact that philosophers searching the new models of understanding the surrounding world turn to the art but also because of the Beuys's art exemplifies the development of ecological thinking and his works are really accentuating this potential.

© PNRPU

Дамы и господа. Мир на самом деле
выглядит совсем по-другому!
Йозеф Бойс

В этой статье предложен анализ идей и творчества немецкого художника Йозефа Бойса в контексте современных дискуссий о материи, экологии и человеке. Мы рассмотрим его работы, а также исследуем эстетический метод Бойса, его обращение к окружающему миру (*внешнему*), с которым, как полагал Бойс, человек связан как физически, так и мифологически. Важно показать, что работы Бойса предполагали понимание человека как части постоянно изменяющегося материального мира. Нас будут интересовать отношения между социальным и природным, мифом и местом, творчеством и жизнью, которые Бойс предлагает актуализировать в художественном творчестве, а также природные объекты, исчезающие топонимы, реальные и воображаемые пейзажи, на которых сосредоточено внимание художника. Йозеф Ван дер Гринтен во введении к выставке Бойса «Внутренняя Монголия» так характеризует обращение художника к сложным сборкам человеческого и географического: «...мифология и история... <...> были постоянными спутниками в жизни <...> Западному побережью, которое или всей душой, или чисто умозрительно воспринимается как родной и близкий край древнего континента, соответствуют в качестве прямо противоположного края восточные горы» [1, с. 12–13]. Можно сказать, что Бойс выстраивал в своих работах связи между людьми и их *окружением*, странными местами, их обитателями, которые проявляются лишь в почти забытых мифологиях, но могут быть снова *оживлены* в художественном (поэтическом или музыкальном) творчестве. Это оживление может быть связано с новыми экологическими страте-

гиями, существующими в ситуации почти тотального уничтожения (и истребления) связи между миром (окружением, внешним) и человеческим сообществом. То, что раньше понималось как мифическое, существующее как отношение между внешним и внутренним (нечто неосязаемое), может быть понято теперь как материальная связь всего, что составляет мир, как бесконечный поток трансформаций живого и неживого, их соучастия, их игры. «Окружение означает ощущение окружающего или близлежащего мира. Оно предполагает что-то материальное и физическое, хотя и нечто неосязаемое, как если бы само пространство имело материальный аспект – идея, которая после Эйнштейна не должна показаться странной. Окружение [ambience] происходит от латинского *ambo* «с обеих сторон». Внешняя поэтика так же легко используется в музыке, скульптуре или в искусстве перформанса» [2, р. 33].

Несомненно, что Бойс был одним из немногих художников, которые обращались к *критике* человека и его окружения. Мы будем исходить из того, что работы Бойса (его скульптуры, рисунки, перформансы и акции) представляют собой важный прецедент для понимания современного искусства не только потому, что философы все чаще обращаются к искусству в стремлении разработать новые стратегии отношений с миром, но и потому, что творчество Бойса актуализирует «материалистический» потенциал современного искусства. Художник был глубоко обеспокоен последствиями так называемой эпохи *антропоцена*, причины которых он видел в доминировании рационалистического мышления и неконтролируемых практик потребления. Именно потому, что творчество Бойса является сборкой потенциальных стратегий, позволяющих устанавливать новые отношения между людьми, местами и мифами, мы можем утверждать, что его *расширенное* понимание художественной практики заслуживает пересмотра в контексте современных философских теорий.

Во время визита в Ирландию в 1974 году Бойс посетил Ньюгрейндж (коридорную гробницу, построенную примерно в 3000 г. до н.э.), одно из самых известных мегалитических культовых мест. Бойс был под большим впечатлением от увиденного, и, возможно, именно тогда у художника возникла идея об *энергетической скульптуре*, искусстве, объединяющем человеческое и природное. Он сфотографировался перед одним из камней (украшенных ритуальными символами) напротив *Гробницы Царей* (рис. 1), и позже в рисунке «3 энергии Ньюгрейнджа» сделал набросок спирали и других символов на камне, представив их как различные состояния энергии. Если раньше Бойса интересовала лишь трансформация материальных форм, например переход от теплой, органической формы (расплавленного жира) к холодной, кристаллической форме (твердый, скульптурный жир), то теперь художник интерпретировал образы на камне из Ньюгрейнджа в логике своей новой теории скульптуры, соединяя человеческую энергию и энергию природы – два силовых потока, которые создают особую пластику трансформации, *игровое* поле напряжения. Можно сказать, что Бойс открыл для себя новый принцип художественной деятельности: материя существует и трансформируется под действием этих двух сил. Как утверждает Джейн Беннет, «мы являемся этой витальной материальностью, мы окружены ей повсюду, хотя мы не всегда понимаем это именно так. Следующая отсюда... задача – развивать в себе способность видеть эту нечеловеческую реальность» [3, с. 39]. Скорее всего, в своем творчестве Бойс пытался развивать эти способности, работая с салом, войлоком, медом, он также увидел, что потенциальное схватывание материальных трансформаций может расширяться дальше: во внутренней работе человеческого тела и после – в социальной активности. Брайан Массуми характеризует это расширение постоянным стремлением освободиться от заданной телесной формы: «То, что обычно называют “телом”, – телеснение (bodying) этого напряжения. Жизнь туго натянута между своим обязательным укоренением... и сверхнормальной тенденцией..., стремясь к свободе» [4, с. 41]. Скульптурная пластика, по Бойсу, – это что-то живое, не что-то формализованное, а динамичный

процесс, который может переживаться как энергия, направленная на изменение человека и его *окружения*. Таким образом, начав с интерпретации камней Ньюгрейнджа как символов трансформации природной энергии в мифотворчество, Бойс позже расширяет свою концепцию взаимодействия природного и человеческого, находя эту энергию в социальных контекстах, в телесных практиках и экологическом активизме. Для Бойса понимание и интерпретация природного материала (как раньше интуитивное восприятие древнего «священного» места) должны были творчески «актуализироваться» в работах, которые позже инициировали бы социальные изменения. По сути, Бойс подразумевал переход от природных, встроенных в окружающую среду материалов к внутренней сборке (открытия себя), и дальше обратный переход: встраивание социального во *внешнее* окружение. Для этого *внешнее* должно было стать искусством. Как отмечает Тимоти Мортон (говоря о том, чем может являться такое искусство), «значительная часть экологических работ, которые часто называют энвайронменталистскими, выполнена, грубо говоря, в... формате... навала информации. Они построены так, чтобы быть более-менее истинными, чтобы соотнести нас с некоей живописной Природой» [5, с. 35]. Чтобы перейти к рассмотрению того, почему творчество Бойса можно с уверенностью назвать «экологичным» (в терминологии Мортон), сначала остановимся на обращении Бойса к мифу и мифологическому пониманию творчества, а также к феноменологическому пониманию искусства и его социальным практикам.

Рис. 1. Йозеф Бойс напротив Гробницы Царей, Ньюгрейндж, Ирландия, 1974 г.

Как уже отмечалось, Бойса интересовало то, как люди заново переживают нечто, связанное с мифом, когда они попадают в сакральные места (такие как Ньюгрейндж), но еще больше он был заинтересован *нерукотворными* природными местами, иницирующими в человеке творческие, интуитивные преобразования. Подход Бойса предполагает, что творчество является практикой, способной возродить особое отношение между человеческим сообществом и природой [6, р. 21–25]. Когда Бойса спрашивали, почему животные (такие как заяц) так часто появляются в его работах и считает ли он, что люди все еще помнят мифологические значения этих животных, Бойс отмечал, что «для того чтобы предотвратить их полное исчезновение, надо начать работать в обратном направлении и просто показать, что в этих биологических явлениях есть нечто выходящее за рамки природы. Используя эти примеры из мира животных, я хочу сказать что-то о взаимосвязи значений в природе, в окружающей среде, взаимосвязи значений форм жизни, которые живут вместе с человеком и о которых мы знаем так же мало, как и о самих себе... На примере животного можно получить ответ на вопрос: что такое человек, как его можно понять?» [7, р. 27]. Бойс понимал, что миф не является нарративной конструкцией, которая отражает поверхность природного мира. Миф *схватывает* отношение между живым или не-живым, схватывает мир, существующий под внешним слоем видимых элементов.

Известна фотография Бойса, застывшего в драматической позе около древнего памятника природы – Дороги Гигантов, состоящего из базальтовых колонн, образовавшихся шестьдесят миллионов лет назад; пальцы художника, вытянутые как рога, создают образ оленя, впечатление усиливается надетым на художника меховым пальто, напоминающим одежду кочевogo шамана. Бойс как бы вводит пейзаж в отношения с *примитивной* анимистической традицией. Однако художник дает понять, что, принимая роль шамана, он не выступает за возвращение к «древним практикам», но скорее хочет восстановить трансформацию материальных *потоков*, которая была частью шаманских традиций. Он становится шаманом, чтобы актуализировать идею *трансформации* через конкретные процессы жизни, природы и истории. Можно сказать, что для Бойса «жизнь представляет собой не просто негативную непокорность, но позитивную активную витальность – трепещущий протосгусток творческого *élan* [порыва – *фр.*]... жизнь указывает... на промежуточное поле, населенное безличными внечеловеческими (*ahuman*) силами, потоками...» [3, с. 89].

Именно этот интерес к трансформации объясняет выбор места для его перформанса «Единство в разнообразии» – базальтовые колонны (Дороги Гигантов), формировавшиеся на протяжении нескольких тысячелетий. Это позволило художнику акцентировать внимание на изменении различных материалов (их скрытой нестабильности), которое может незаметно длиться в течение долгого времени (именно то, что художник пытался продемонстрировать и в своих художественных практиках). Английский философ Альфред Норт Уайтхед утверждал, что все объекты (включая арт-объекты) являются *событиями во времени*. Например, Уайтхед замечал, что мы не привыкли думать о древнеегипетском обелиске «Игла Клеопатры», устойчивом во времени, как о событии. «Игла», и вся жизнь, и природа внутри нее, в том числе танец молекул на ее поверхности, участвует в процессе событий. «В каждый отдельный момент непрерывное существование “Иглы Клеопатры” – это новое событие. Мы не можем дважды натолкнуться на один и тот же обелиск» [8, с. 39].

Можно сказать, что Бойс работал с «мифологическими значениями» и природными объектами как со *цепкой* событий (трансформаций), которые объединяют в себе место и человеческую практику: природные явления дают нам знания, соединяя ощущения, воображение и актуальную сущность человека в одном событийном процессе. Мы включаемся в процесс, который начинается задолго до нашего появления и будет продолжаться после нас.

После «Единства в многообразии» Бойс часто использовал базальт в своих работах (например, в своей знаменитой *социальной скульптуре* «7000 дубов» (рис. 2)), а понимание природных объектов как событийных, подверженных изменениям, стало основой для его отношения к другим природным структурам (например, ульям). Акция «7000 дубов» была спланирована для Documenta 7 (1982); Бойс расположил 7000 базальтовых стел перед Фридрицианумом в Касселе, побуждая зрителей биеннале сажать деревья. Базальтовые стелы выступали как призыв к аудитории: примите силу Гигантов и *лепите* историю, работая с временем, пространством и *живым теплом* растений, создавая произведения искусства, которые переживут вас всех. Бойса особенно интересовала связь между событиями, геологическим и человеческим временем (например, что материальные свойства базальта могли означать для неолитического сообщества, и что они могут означать теперь). В обоих случаях работа с материалом была для Бойса героическим и временным актом творения чего-то *внешнего*, сосуществующего вместе (и одновременно оставаясь потусторонним) с головой и рукой. Как заметил сам художник, «умом это не понять. Но только выше и ниже человека есть множество вещей, которые являются как бы его органами во внешнем мире» [9, с. 63].

Рис. 2. «7000 дубов». 1982 г. Акция во время Documenta 7 в Касселе. 7000 базальтовых блоков, выложенных перед зданием музея, постепенно разбиралась по мере того, как высаживались деревья. Последнее дерево было посажено через пять лет к выставке Documenta 8. Йозер Бойс (Германия)

Обращение Бойса к феноменологическим стратегиям было еще одной возможностью соединения художественной, мифологической и научной практики. Бойса скорее интересовал феноменологический подход Иоганна Вольфганга Гёте, а не классические формы феноменологической философии. Гёте утверждал, что достичь *полного* понимания живых существ можно, только используя *полный* спектр человеческих способностей, включая интуитивное, нерациональное восприятие: «Человек знает себя лишь постольку, поскольку он знает мир,

который он постигает только в самом себе и себя только в нем. Каждый новый объект, хорошо рассмотренный, раскрывает в нас новый орган» [10, с. 384].

Для художественной практики Бойса было важно, что Гёте открывал целостный, *феноменальный* подход к наблюдению, который позволит человеку развивать свои внутренние возможности. Замечание Гёте, что *расширенное* наблюдение природного мира может изменить наблюдателя, указывало на человеческую сущность, которая может рассматриваться как сборка *духовного* и *телесного*. Когда Гёте акцентирует внимание на том, что можно узнать из *расширенного наблюдения* за миром природы, он имеет в виду не только передачу эмпирических знаний в чисто рационалистическом смысле, но вместе с ней передачу духовного знания, что открывает возможность для трансформации наблюдателя. Чем больше «органов» участвует в сложных отношениях с миром, тем сложнее становится «сборка» человеческого и *внешнего*. Как пишет Мануэль Деланда, «навыки повышают способности оказывать воздействие и подвергаться ему или, иначе говоря, повышают способности входить в ранее неизвестные ассамбляжи, например в ассамбляж, который человеческое тело образует с... куском твердой земной поверхности и гравитационным полем» [11, с. 65]. Таким образом, Бойс понимает *другие* живые и не-живые сущности, включая Землю как *живую сущность*, как важные условия для духовной трансформации человека. Например, деревья необходимы не просто для существования жизни на земле, но и для открытия «человеческой сущности» через художественную практику (как мы видим это в акции «7000 дубов»). Конечно, работы Бойса отражают и другие влияния, например антропософа Рудольфа Штайнера. Можно сказать, что основываясь на поиске Гёте метода познания, который не остается вне того, что должно быть познано, «Бойс и Штайнер разделяют акцент на “видении феномена”, используя фразу Гёте “новые органы восприятия” для обозначения возможностей, необходимых для целостного восприятия мира... В этом совместном подходе к знанию наблюдатель становится единым с наблюдаемым. Как наблюдатель, я вхожу в явление через процесс внимательного наблюдения и уношу его образ во тьму, во внутреннее пространство восприятия и воображения. Я в нем обитаю. Я участвую в его жесте. Я живу своей деятельностью в себе. Я живу его взаимосвязями. Я воспринимаю целостность, которая проявляется как разнообразие. И в этом процессе взаимодействия с динамическим существом, создавая внутренний образ того, что было замечено, я тоже преобразуюсь. Этот процесс восприятия включает в себя и формирование самого себя. Можно сказать вместе с Гёте, Штайнером и Бойсом, что каждый новый акт соединительного видения развивает в себе новый орган восприятия» [12, р. 37].

Практика Бойса, таким образом, демонстрирует особую феноменологию, она является своего рода *скульптурной моделью* (создание внутреннего образа), которая вступает во внутреннее пространство человека и инициирует его трансформацию. Бойс утверждал, что его работа должна стимулировать аудиторию к действию, к скульптуре *мыслеформы* и другим формам творческой деятельности. Например, демонстрируя работу «Стул с жиром» (1964) (рис. 3), которая представляла собой пластину жира треугольной формы, размещенную на стуле (*обнажение* принципа трансформации), Бойс как бы хотел создать событие, когда *разоблачающаяся* материальность провоцирует зрителей и вызывает множество эмоциональных состояний. Бойса явно интересовал эффект, который производит тот или иной материал на людей, как этот материал может работать на долингвистическом уровне, стимулировать изменение *видения* и генерировать энергию в зрителях. Использование Бойсом природных материалов, подверженных разрушению (истечению, переходу в другое состояние), отличало его, например, от художников Бедного искусства (*Arte Povera*), так же известных своим использо-

ванием натуральных материалов. Бойс демонстрировал органическое вещество не только (и не столько) для артикуляции его эстетических свойств (хотя, несомненно, жир обладает особой красотой), но для открытия в зрителях внутреннего пространства, начала изменения. Можно сказать, что для Бойса творчество – это процесс, погружаясь в который *земные сущности* находят свой путь в мире (что, несомненно, имеет большое значение для художника). Дело в том, что этот процесс происходит все время, в материалах, которые нас окружают и из которых мы *состоим*: из земли, на которой мы стоим, воды, воздуха, которым мы дышим, и т.д. Эти материалы дают жизнь, их движение, смешивания, сборки и отношения с нами являются творческими сами по себе. Поэтому творчество – это не способность *бестелесного* разума. Люди состоят из материала *живой земли*, который стимулирует их творчество, в то время как сами эти материалы также находятся в процессе. Человек входит в пульсирующий мир творческого процесса и трансформации.

Рис. 3. «Стул с жиром». 1964 г. Скульптура: пластина жира треугольной формы, размещенная на стуле. Дерево, стекло, металл, ткань, краска, жир. Коллекция Национальной галереи Шотландии. (При содействии Мемориального фонда национального наследия.) Йозер Бойс (Германия)

Это понимание творчества стало основой критики Бойсом Марселя Дюшана. Бойс разделял уверенность Дюшана в том, что «придание формы» (в том смысле, как это понималось со времен эпохи Возрождения) не является чем-то необходимым для работы художника. Однако,

по мнению Бойса, Дюшан не пошел до конца и не радикализировал потенциал своего открытия, чтобы освободить творческую силу людей для актуализации социальных изменений. «Бойс видел в этом пренебрежение долгом, потому что действительно верил, что единственное, что может спасти мир, – это искусство» [13]. Можно сказать, что Бойс настаивал на том, что такие работы, как «Стул с жиром», в которых он использовал «существующие объекты», не должны рассматриваться как «готовые» (*ready made*), как то, что предложил Дюшан. Для Бойса эти объекты должны были демонстрировать бесконечную способность к трансформации как материального, так и духовного, как внутреннего, так и внешнего. Бойс хотел побудить людей использовать свой творческий потенциал, чтобы попробовать решить глобальные экологические проблемы, которые (как он понимал) становятся актуальной реальностью.

В связи с этим можно предположить, что художественная практика Бойса, стимулирующая связи между людьми, *другими* живыми и не-живыми сущностями и творчеством (активным процессом), может быть соотнесена с *экологическим материализмом* Тимоти Мортон. «Мортон подвергает сомнению представление о том, что существует нечто вне природы или что природа есть нечто иное, существующее вне области общества. Как утверждают Делёз и Гваттари, теперь нет таких вещей, как человек или природа: есть один лишь процесс, который производит одно внутри другого» [14, с. 277–278]. Для Бойса творчество не может быть *доверено* изящному искусству (в его традиционном понимании), скорее творчество – это то, что связывает окружающую среду и *искусство как активность*, позицию, которую он выразил в своем заявлении: «каждый может быть художником». Бойс не призывает нас стать художниками, а побуждает направить нашу творческую энергию на формирование человеческого сообщества, которое будет выстраивать *равноправные отношения* с природой (своим *окружением*). Искусство понимается Бойсом как «эволюционно-революционная власть», чей жизненный потенциал радикально *расширяет* понятие искусства. Это понимание Бойс фиксирует в серии рисунков и надписях на досках – инсталляция «Направленные силы» (1974–1977). На одной из досок (№ 20) художник пишет: «Только при условии радикального расширения его определения для искусства и деятельности, связанной с искусством, будет возможно предъявить доказательства того, что искусство сейчас является единственной эволюционно-революционной силой. Только искусство способно на демонтаж репрессивных последствий дряхлой социальной системы, которая продолжает разрушаться, следуя линии смерти: демонтировать, чтобы построить социальный организм КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА». Для Бойса поиск «эволюционно-революционной власти» означал поиск *общего места*, общего принципа творчества, присущего как художнику, так и рабочему. Место *природного* (как он его понимал раньше) становится внутренним пространством человеческого, местом *творческого порыва* (деятельности вообще), местом центробежного потока сил, отменяющих всякую статику произведения, создающих в итоге свое *окружение*. Для Бойса искусство становится формой *чувственного критицизма*, препятствием для экологической катастрофы (рис. 4). Можно сказать, что его понимание экологического творчества было тоже революционным, художник не просто был сосредоточен на проблеме уничтожения природных систем. Радикальная экология Бойса связана с масштабными сборками человеческой жизни: социальными формами, политическими и экономическими теориями, практиками и интересами, пересекающимися и создающими то, что Мортон называет *гиперобъектом*. Размышляя о том, что такое современное искусство, Мортон замечает: «Современное искусство предполагает то, что часто исключается из нашего видения картины: обрамляющую ее раму, пространство самой галереи, институцию искусства в целом. В значительной степени эти эксперименты являются экологическими. Только вкусы

и привычки академии мешают нам увидеть связь между этим якобы “утонченным” искусством и китчем, известным как “описание природы”» [2, р. 31].

Рис. 4. «Микотектура». 2012 г. Серия скульптурных работ, выращенных из мицелия – плотной корневой структуры грибов. (Грибы являются материалом для выращивания произведений искусства, который во многом заменяет продукты на основе нефти.) Фил Росс (США)

Таким образом, Бойс пытается показать, что люди и их *внешняя* среда (окружение) – *сущности*, связанные в творческом и духовном процессе во всех сферах жизни, он обращает наше внимание на то, что творческая активность является чрезвычайно важной. Можно отметить (отсылая к последним философским контекстам), что такое радикальное мышление требует принятия не просто нового *эстетиса*, но нового экологического *мифа*, исключая центрального положение человека. Это предлагает совершенно новый подход к нашему пониманию творчества. Действительно, скульптурная *аналогия* Бойса (*расширенное* понятие пластики как органической, пульсирующей энергии) может быть полезной метафорой для экологического проекта, который связывает мир и творческую деятельность. Работы Бойса могут вдохновлять современную философию, поскольку его *расширенная* художественная практика демонстрировала, что любые человеческие или природные формы: жир, войлок, мед, базальт, ощущение, речь или идея, должны быть актуализированы как *энергетическая* скульптура, особое искусство.

Практика Бойса предлагает набор стратегий для использования мифа и материи, чтобы начать путь «в возвратном движении», чтобы восстановить связи между человеческим сообществом и природой, живыми и не-живыми сущностями, их окружением и их местом. Мортон отмечает: «Мы должны включить их по эту сторону человеческих социальных практик, чтобы учитывать их в наших политических и этических решениях. Как утверждает Бруно Латур, “политическая философия... оказывается перед лицом обязательства интернализировать окружающую среду, которую она до сих пор рассматривала как другой мир”... Минималистические эксперименты с пустыми рамами, а также с безрамными и бесформенными “найденными

объектами” или инсталляциями делают это очевидным. В этих произведениях искусство пытается украдкой взглянуть на себя со стороны, или с уровня земли, как животное» [2, р. 51].

Важность работы Бойса заключается в том, что он *расширяет* понятие человеческого сообщества и в том, что его *экологическое* искусство требует новой творческой деятельности человека, включающей понятие *окружения*, с помощью которой мы можем мыслить, чувствовать, желать вместе с другими не-человеческими существами. Как пишет Мортон, «экологическое сознание сводится, по сути, к пониманию того, что есть множество разных форматов темпоральности. Оно равноценно безоговорочному признанию существования существ, которые отличаются от вас и с которыми вы сосуществуете. Как только признание сделано, отменить его не получится. Пути назад нет» [5, с. 184].

Люди сохраняют (в своем теле или сознании) длящиеся во времени отношения между существами, местами и мифами, отношения сосуществования, которые могут быть выражены через творчество, через их скульптурную пластику. Работы Бойса говорят о том, что с материалом нужно вступать в такие же отношения, находя в потоке бесконечных трансформаций свою силу (наряду с силой материала, мифической силы животных и т.д.), открывая в себе новые *органы*, как внешние, так и внутренние (рис. 5). «Тимоти Мортон отмечает, что этические вопросы отсылают нас к “эффиру запредельного”. Мы всегда передаем на аутсорс сущность проблемы: нефтяное пятно, забытое в океане, мусор, оставленный у обочины шоссе. Этика оказывается логикой, живущей внутри объектов [...] Но когда не существует никакого *к нам* или *от нас*, нет внешней единицы, к которой мы можем отослать добродетель или поступок, сама этика оказывается гиперобъектом: массивной, переплетенной цепью объектов» [15, с. 97–99]. Только тогда мы сможем начать творчески работать над собой, преобразовать внутренние и внешние пространства, «разрывая саму идею этики до бесконечности» [15, с. 97–99]. Только тогда мы сами можем стать *полем боя*.

Рис. 5. «Топология К-9». 2014–2017 г. Проект исследования возможностей совместного проживания человека и собаки, а также формирования биотехнологическими средствами гибридного потомства.

Совместно с галереей «Капелица». Майя Шмрекар (Словения). Фотография Борута Петерлина

Список литературы

1. Гринтен Й. Ван дер. Евразия. Мир полярных сил // Йозеф Бойс. Внутренняя Монголия / Государственный Русский музей. – СПб., 1992. – 96 с.
2. Morton T. Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. – Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 2007. – 262 p.
3. Беннет Д. Пульсирующая материя: Политическая экология вещей. – Пермь: Гиле Пресс, 2018. – 220 с.
4. Массуми Б. Чему животные учат нас в политике? – Пермь: Гиле Пресс, 2019. – 180 с.
5. Мортон Т. Стать экологичным. – М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2019. – 240 с.
6. Beuys J. Appeal for an alternative. Ed. E. Blume / Московский музей современного искусства. – М., 2012. – 152 с.
7. Joseph Beuys: The Multiples. Munich. – New York: Schellmann, 1997. – 544 p.
8. Шавиро С. Вне критериев. Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика. – Пермь: Гиле Пресс, 2018. – 210 с.
9. Ваберер К. фон Любовь к кочевой жизни с самого начала сыграла свою роль. Интервью с Йозефом Бойсом // Йозеф Бойс. Внутренняя Монголия / Государственный Русский музей. – СПб., 1992. – 96 с.
10. Гёте И.В. Избранные сочинения по естествознанию. Классики науки. – Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. – 556 с.
11. Деланда М. Новая философия общества. Теория ассамбляжей и социальная сложность. – Пермь: Гиле Пресс, 2018. – 170 с.
12. Sacks S. Seeing the Phenomenon and Imaginal Thought. Trajectories for Transformation in The Work of Joseph Beuys and Rudolf Steiner // Joseph Beuys & Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition. – Melbourne: National Gallery of Victoria, 2007. – 110 p.
13. Gompertz W. My Life in Art: How Joseph Beuys Convinced me of the Power of Conceptual Art // The Guardian. – 2009. 5 March. – URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/mar/05/joseph-beuys-homogeneous-infiltration> (accessed 26 September 2019).
14. Брайант Л.Р. Демократия объектов. – Пермь: Гиле Пресс, 2019. – 320 с.
15. Богост И. Чужая феноменология, или Каково быть вещью. – Пермь: Гиле Пресс, 2019. – 200 с.

References

1. Van der Grinten I. Evraziia. Mir poliarnykh sil [Eurasia. World of Polar Forces]. Ioseph Beuys. Vnutrenniaia Mongoliia. Saint Petersburg, Gosudarstvennyi Russkii muzei, 1992, 96 p.
2. Morton T. Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 2007, 262 p.
3. Bennet D. Pul'siruiushchaia materiia: Politicheskaiia ekologiia veshchei [Pulsating Matter: The Political Ecology of Things]. Perm', Hyle Press, 2018, 220 p.
4. Massumi B. Chemu zhivotnye uchat nas v politike? [What Animals Teach us about Politics?]. Perm', Hyle Press, 2019, 180 p.
5. Morton T. Stat' ekologichnym [Being Ecological]. Moscow, Ad Marginem Press, Muzei sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019, 240 p.
6. Beuys J. Appeal for an alternative. Ed. by Eu. Blume. Moscow, Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva, 2012, 152 p.
7. Joseph Beuys: The Multiples. Munich, New York, Schellmann, 1997, 544 p.
8. Shaviri S. Vne kriteriev: Kant, Whitehead, Deleuze i estetika [Without criteria. Kant, Whitehead, Deleuze and Aesthetics]. Perm', Hyle Press, 2018, 210 p.
9. Fon Vaberer K. Liubov' k kochevoi zhizni s samogo nachala sygrala svoiu rol' [Love for nomadic life from the very beginning played a role]. Interv'iu s Iozefom Boisom. Vnutrenniaia Mongoliia. Gosudarstvennyi Russkii muzei. Saint Petersburg, 1992, 96 p.
10. Goethe I.V. Izbrannye sochineniia po estestvoznaniu [Selected works on natural sciences]. Klassiki Nauki. Leningrad, Akademiia Nauk Soiuza Sovetskikh Sotsialisticheskikh respublik, 1957, 556 p.
11. Delanda M. Novaia filosofiia obshchestva. Teoriia assambliazhei i sotsial'naia slozhnost' [New philosophy of society. Theory of assemblages and social complexity]. Perm', Gile Press, 2018, 170 p.

12. Sacks S. Seeing the phenomenon and imaginal thought. Trajectories for transformation in the work of Joseph Beuys and Rudolf Steiner. *Joseph Beuys & Rudolf Steiner: imagination, inspiration, intuition*. Melbourne, National Gallery of Victoria, 2007, 110 p.
13. Gompertz W. My life in art: How Joseph Beuys convinced me of the power of conceptual art. *The Guardian*. 5 Mar. 2009, available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/mar/05/joseph-beuys-homogeneous-infiltration> (accessed 26 September 2019).
14. Braynt L.R. *Demokratiia ob'ektov* [The Democracy of objects]. Perm, Hyle Press, 2019, 320 p.
15. Bogost I. *Chuzhaia fenomenologiya, ili Kakovo byt' veshch'iu* [Alien Phenomenology, or What It's Like to be a Thing]. Perm` Hyle Press, 2019, 200 p.

Яна Цырлина – издатель современной философской литературы (издательство Hyle Press), философ, преподаватель Пермского государственного национального исследовательского университета, руководитель отдела по научным исследованиям Музея современного искусства PERMM. Автор ряда статей, посвященных техноэстетике, взаимовлиянию технологии и философии. Организатор Философских школ (2012–2015), участниками которых были значимые фигуры западной и российской философской мысли, представители объектно-ориентированной философии, «спекулятивного реализма» и пр.

Yana Tsyrlina – publisher of contemporary philosophical literature (Hyle Press *publishing house*), philosopher, she is a *senior lecturer* of Perm State National Research University, head of the research Department of Perm Museum of contemporary art (PERMM). Author of a number of articles on technoesthetics, mutual influence of technology and philosophy. Organizer of the Philosophical schools (2012–2015) with the participation of significant figures of Western and Russian philosophical thought, representatives of object-oriented philosophy, «speculative realism» etc.