

МИСТИФИКАЦИЯ ИВА КЛЯЙНА. ПРОТИВ ТЬЕРРИ ДЕ ДЮВА

На рубеже модернизма и постмодернизма Ив Кляйн балансировал между мистикой и мистификацией, абстракцией и телесностью, краской, огнем и воздухом. Зарегистрированная формула красочного пигмента, патент на метод создания нерукотворных работ, нематериальные картины, чеки на продажу пустоты, архитектура из воздуха, полет из окна – вот неполный список изобретений, позволивших Кляйну закрепить за собой образ гениального фокусника в белых перчатках. Однако эти изобретения дали повод некоторым исследователям, например Тьерри де Дюву, не совсем обоснованно упрекать Кляйна в фальсификации своих достижений: подмене понятий цены и ценности, выдумывании несуществующих работ и легковерной мистификации личности художника. Данная статья оспаривает обвинения критика и демонстрирует, что все приемы мистификации, использованные Кляйном, являются легитимными не только в контексте переходного периода между модернизмом и постмодернизмом, но и как стратегия авангарда.

Ключевые слова: мистификация, ценность, театрализация, нематериальное, Ив Кляйн.

В 1988–1989 годах Тьерри де Дюв создает книгу «Сшитые золотой нитью»¹, в четырех частях которой анализирует творчество четырех художников: Йозефа Бойса, Энди Уорхола, Ива Кляйна и Марселя Дюшана. Часть, посвященная Иву Кляйну, называется «Мертвый Дилер»² и, как и остальные части, соотносит эстетическую составляющую творчества художника с политическим и экономическим полем. Причем это поле де Дюв рассматривает и как исторический контекст, и как социально-политическую

позицию художника, и как теоретический дискурс, главным образом марксистскую теорию, в который он вписывает и общественную позицию художника, и его художественную практику.

Тьерри де Дюв предлагает социально-экономическую интерпретацию творчества Ива Кляйна, называя его искусство «выражением чистой обменной стоимости», а самого художника представляя как «монополиста средств художественного производства». С одной стороны, марксистскую трактовку творчества Ива Кляйна как «выражения чистой обменной стоимости», предложенную Тьерри де Дювом, можно аргументировать словами самого Кляйна о том, что он осознал себя «владельцем пространства живописной чувственности». Однако необходимо заметить, что художник писал об этом метафорически и вовсе не связывал свое право собственности на пространство с марксистской идеей капиталистической монополии на средства производства.

Свою статью Тьерри де Дюв начинает с необоснованной критики Ива Кляйна и его сравнения с Бойсом и Уорхолом – сравнения не в его пользу. Де Дюв бесцеремонно цитирует слова, написанные Ивом Кляйном в сакральном подношении Святой Рите «Ex-Voto»³ и бесосновательно утверждает, что они свидетельствуют о «мелкобуржуазном, Мольеровском» характере художника и психологической симптоматике его работ. Он укоряет художника в том, что Ив Кляйн был мизантропом и не верил, как Бойс, с «абсолютной искренностью» в человеческий род. Де Дюв считает, что Кляйну не хватает Уорхоловского «холодного ума инстинктивного нарциссита, знающего, что чтобы быть желанным, надо отказаться от желаний». Это говорит о непонимании де Дювом отношения Ива Кляйна к искусству. Де Дюв предлагает быть «снисходительными» к «гипертрофированному эго» Ива Кляйна только сведя его религиозность к «психической экономии», а его «психическую экономию к экономии политической».

Далее де Дюв обвиняет Кляйна в многочисленных мистификациях, в которых художник выдавал себя за мистика. Он замечает, что художник часто прибегает к аргументам, жестам и высказываниям, которые могут быть истолкованы двояко. Например, де Дюв вспоминает, как в 1954 году Ив Кляйн создал свою первую монографию монохромов «Yves Peintures». В этой монографии Кляйн в качестве репродукций своих работ, по словам художника написанных и выставленных в его номерах отелей в Лондоне и Токио, наклеил кусочки цветной бумаги. До сих пор неизвестно, существовали ли эти монохромы на самом деле. По мнению де Дюва, художник намеренно указал размер реальных работ, равный

размеру этих кусочков в миллиметрах, чтобы уйти от обвинений в жульничестве. Таким образом, в случае, если работы действительно сфальсифицированы, художник может оправдаться тем, что эта фальсификация была очевидна, а если работы существуют, то художника нельзя упрекнуть во вранье.

Ив Кляйн действительно часто балансировал между «мистиком и мистификатором» и в своих аргументах пытался усидеть на двух стульях, но это ему удавалось с безупречной эlegantностью. В этом и была его неповторимость и загадка – быть неуловимым, ускользающим от возможных обвинений.

Однако анализ разных двусмысленных жестов и высказываний Ива Кляйна позволяет де Дюву прийти к интересным выводам, отчасти подтверждаемым словами самого Кляйна. Анализируя высказывания Кляйна о цене и художественной ценности своих произведений, де Дюв заключает, что художник смешивает, а часто намеренно путает понятия цены и ценности. Уравнивая художественную ценность с ценой, Кляйн, как художник, идентифицирует себя с капиталистом, дилером и владельцем средств производства.

Конечно, Тьерри де Дюв прав, что Ив Кляйн приводит довольно смешное доказательство того, что живописные качества его монохромов выходят за пределы их материальных свойств и внешнего вида: художник объясняет это тем, что коллекционеры заплатили разные цены за совершенно одинаковые полотна⁴. Но Кляйн говорил об этом на лекции в Сорбонне и, конечно же, со свойственным ему изяществом балансировал на грани шутки и серьезности, мистики и мистификации.

Де Дюв называет то уникальное, что открыл Ив Кляйн, «чистой обменной стоимостью искусства как товара». Художник же говорил об этом как о живописном качестве и живописной чувствительности. Эта чистая стоимость приравнивается художником к листу золота, которое должно быть выброшено в Сене. Это выбрасывание можно рассматривать как театрализацию, или инсценировку процесса дематериализации. Таким образом, Ив Кляйн открывает чистую дематериализованную стоимость – стоимость не просто как абстрактное понятие, но и трансцендентную возвышенную категорию – стоимость стоимости, стоимость пустоты, стоимость чистого желания владеть произведением искусства, оплата которого может быть произведена лишь абсурдным действием.

Де Дюв называет подмену Ивом Кляйном понятий цены и ценности «уловкой речи», когда художник связывает нематериальную ценность его произведений с разницей в цене на идентичные по материальной форме объекты. Но сам художник никогда не говорил

об этой связи, а разницей цен лишь хотел показать, что ценность не зависит от материальной формы. В данном случае сам Тьерри де Дюв совершает логическую ошибку, идя «на поводу своего желания» обвинить Ива Кляйна в экономических манипуляциях, а не художник, которого де Дюв пытается в такой ошибке уличить.

Де Дюв сравнивает то, как Ив Кляйн жонглирует понятиями ценности и цены, с приемами создания индивидуальной мифологии Йозефом Бойсом и Энди Уорхолом. Он пишет, что если Бойс создает эту мифологию через волю к созиданию и свободу творчества, а Уорхол – на основе желания славы, то Ив Кляйн – через провозглашение себя художником и призыв ценить его по этим словам, а не по его произведениям. Бойс своей работой хотел освободить творческий потенциал каждого человека и показать, что производство обменной стоимости не является целью творчества, что каждый может творить как художник. Уорхол, провозглашая себя машиной, показывал, что никто из художников не работает и не производит ничего, кроме денежного эквивалента, не имеющего никакой ценности и зависящего исключительно от известности и раскрученности художника. А Кляйн, по словам де Дюва, стремился подменить свою художественную деятельность своим существованием и статусом художника и, отказываясь от производительного труда, показать, что он единственный, способный создавать обменную стоимость не работая.

Возможно, марксистскую трактовку творчества Ива Кляйна как «выражения чистой обменной стоимости», предложенную Тьерри де Дювом, можно считать оригинальной, и даже аргументировать ее словами самого Кляйна о том, что он осознал себя «владельцем пространства живописной чувственности». Однако Кляйн употреблял эти слова метафорически и вовсе не связывал свое право собственности на пространство с марксистской идеей капиталистической монополии на средства производства. Поэтому попытка де Дюва уничижительно сравнивать предполагаемые претензии Кляйна на бессмертие с аналогичными манифестациями у Бойса и Уорхола, выглядит несколько необоснованной.

Даже если оставить в стороне недопустимость цитирования того, что написавший слова молитвы Святой Рите «Ex Voto» пожелал оставить сокровищем⁵, в любом случае чтение этих слов нисколько не умаляет ни след, оставленный Кляйном в искусстве, ни масштаб его личности. И уж конечно, они совершенно не свидетельствуют ни о «мелкобуржуазном, Мольеровском» характере художника, ни о психологической симптоматике его работ. Рассуждение де Дюва о предполагаемом мазохизме Кляйна представляется совершенно

неуместным в данном контексте. Ив Кляйн слишком наслаждался собой и своим искусством, чтобы быть мазохистом. Все эти мелкие уколы, наносимые де Дювом мастеру, говорят лишь о его полном непонимании ни мотивов творчества Кляйна, ни его связи с Абсолютом, ни его взаимоотношений с Богом, который воплощал для художника соединение возвышенного с прекрасным.

Конечно, Ив Кляйн не верил, как Бойс, с «абсолютной искренностью» в человеческий род, что вовсе не означает, что он не верил в себя. А если и был мизантропом, то имел на то полное основание, как и на сознание своей исключительности. Само это сознание зачастую есть ключ к исключительности, ведь у каждого есть эта исключительность – если верить тому же любимому де Дювом Бойсу, каждый может быть художником – и надо эту исключительность осознать и взрастить. Правда, чтобы осознать ее, нужна смелость, а чтобы взрастить – талант и много работы. Кляйн знал об этой необходимости верить в свою исключительность, но верить в нее с легкостью, а не остервенением, о чем свидетельствуют его дружеские советы охваченному приступом ревности Жану Тэнгели, когда Ирис Клэр оказывала предпочтение Кляйну⁶.

Говорить, что Кляйну не хватает Уорхоловского «холодного ума», означает пропустить мимо ушей все, что писал и делал Ив Кляйн. И даже если признать, что Кляйн хотел славы, то уж точно гнался за ней не больше Уорхола. И потом Уорхол, даже если и был «инстинктивным нарциссистом, знающим, что чтобы быть желанным, надо отказаться от желаний», – то, во-первых, Уорхолу далеко не всегда удавалось притворяться равнодушным к славе, а во-вторых, у него (как и у Кляйна) были в запасе и другие, не столь примитивные способы добиться успеха. Только вот уж чем они кардинально отличались, так это тем, что Уорхол хотел быть любимым всеми без разбору, а Кляйн – только избранными. И потому стратегии у него были далеки от дешевого притворства.

Если в Кляйне и была театральность, то это игра гениального актера, актера по своей сути, который не может не играть. Кляйн и был сам театр, а его жизнь была само искусство, само сверхчувственное пространство, которое он нашел и открыл тем, кто мог видеть («сверхчувствовать»), а не просто смотреть. Поэтому он и сделал скульптуру под названием «Here lies the space» в виде своего надгробия.

Неискусшенное понимание Де Дювом творчества Ива Кляйна доказывает хотя бы его попытка увидеть в разнице положений велосипедиста на разных фотографиях «Прыжка в пустоту» намерение Кляйна продемонстрировать фальсификацию этой фотографии.

При чем здесь это? Очевидность постановочности фотографии не имеет никакого отношения к тому, что хотел этим жестом сказать художник, что можно понять, только зная смысл и контекст его других работ.

Каждая работа Ива Кляйна особым образом сопряжена с другими – и это не просто развитие творческого метода и обретение языка, которое можно наблюдать у многих художников. У Кляйна эта связь является и более тонкой, и более необходимой – ее невозможно обойти стороной, как последовательность доказательств некой сложной математической теоремы.

Тьерри де Дюв неправильно интерпретирует слова Ива Кляйна о том, что «его существование как художника является величайшим живописным произведением эпохи». Это верно, что Ив Кляйн считает себя художником, который не должен писать краской, не должен работать руками – Ив Кляйн подчеркивает это, одевая белые перчатки на представлении «Антропометрий»⁷ и отвергая какое-либо сходство с японскими и американскими художниками, занимающимися живописью действий, именно тем, что в отличие от них он не прикасается к краске. Но то, что художник не работает руками, не значит, что он бездействует и приравнивает свои художественные достижения к своей личности. В одном из текстов Ив Кляйн пишет, что «растворяется не в своей личности, а в монохромном пространстве и безграничной живописной чувственности»⁸ – во всем, что наполняет мир, и прежде всего в своем собственном искусстве.

Единственное, в чем прав Тьерри де Дюв, это в том, что Ив Кляйн продемонстрировал нематериальность стоимости как концепции Маркса и доказал, что его работы в материальной форме являются лишь «пеплом его искусства». Настоящая ценность произведений Ива Кляйна невидима, и Де Дюв считает, что она скрыта в социальных отношениях, возникающих во время покупки произведения. Но в этом он ошибается, так как Ив Кляйн считал, что его нематериальные произведения не могут иметь цены, выраженной в деньгах, в общем средстве обмена, и потому менял их на листы золота, которое для Ива Кляйна было больше, чем просто дорогим металлом.

Поэтому, как совершенно верно замечает Тьерри де Дюв, приобретая часть нематериальной живописной чувственности, покупатель получает лишь денежный эквивалент, в котором сам художник видит лишь пепел – след своего искусства. Образ пепла как единственного материального следа от произведения становится хорошо понятен, если вспомнить слова Ива Кляйна о его

«Бенгальских огнях» («Бенгальские огни – одномоментная картина синего пламени», «Feu de Bengale – Tableau de Feu d'une Minute», 1957). Это произведение существовало в материальной форме только в момент их горения, и его целью было оставить впечатление – воспоминание, нематериальный след в памяти. Но след и воспоминание являются главной составляющей всех произведений Ива Кляйна, независимо от того, что остается после их создания и представления публике.

Таким образом, Ив Кляйн работает не только с нематериально-пространственной, но и с временной основой произведения. Его произведения, которые могут существовать в материальном состоянии несколько мгновений, как «Бенгальские огни», в своей нематериальной основе – живописной чувственности – существуют вечно. Неслучайно Ив Кляйн говорит о стабилизации чувственности в отношении своей выставки «Пустота» и статическом движении в отношении своего сотрудничества с Жаном Тэнгели. Его кинетические скульптуры выражают для Кляйна идею вечного движения, которое в своей повторяемости и неизменности становится статичным.

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 нематериальным пространством и живописной чувствительностью, которая является основой искусства.

Единоличность своего владения пространством Кляйн обосновывает тем «невыразимым ощущением полной свободы», которая была бы невозможной в случае присутствия в найденном им пространстве кого-либо еще. Таким образом, даже если Лучио Фонтана оставил свой след на открытом им сквозь прорезы в холсте пространстве, то Ив Кляйн отказывается замечать этот след, даже после знакомства с творчеством Фонтана. Это придает Кляйну уверенность, что он «получил права на живописное пространство», которыми он впоследствии воспользовался при составлении завещания.

Как полноправный собственник открытого им нематериального пространства, Ив Кляйн завещал его самым близким друзьям Арману и Клоду Паскалю, так же как и право создавать произведения с использованием International Klein Blue⁹ и подписывать их именем Ива Кляйна.

Кляйн действительно в своем творчестве был капиталистом и единоличным владельцем средств производства, так как он поставил свою подпись на сверхчувственном пространстве и голубом цвете, так же как во сне он подписал небо своим именем. Он стал монополистом этого приема, который потом лишь по его завещанию мог быть унаследован избранными. И хотя после Ива Кляйна многие делали пустые выставки, никто не интерпретировал их как чистое нематериальное сверхчувственное пространство: так же как никто не мог повторить «Черный квадрат» Малевича, кроме самого художника.

Кляйн следует аналогичной стратегии редукции формы, какой следовал Казимир Малевич, который, по словам Бориса Гройса, стремился найти «нередуцируемое, внепространственное, вневременное и внеисторическое, на чем можно было бы закрепиться»¹⁰. Но эта стратегия привела их к разным результатам. Пустота Кляйна нередуцируема, но пространственна, контекстуальна и в какой-то степени предопределена определенным моментом в истории искусства: завершение проекта модернизма и начало постмодернизма.

Можно сказать, что, так же как и для Малевича, результатом редукции в картине любого возможного конкретного содержания является «знак чистой формы созерцания». Но если для Малевича, с точки зрения Гройса, предметом созерцания является абсолютное ничто, а с точки зрения самого Малевича – новое представление о боге, которое он называет «божественной плоскостью» и «царственным младенцем», то для Кляйна предметом созерцания, а точнее, сверхчувственного восприятия, является сама чувственность. Эти предметы созерцания связаны с категорией возвышенного и трансцендентного, чем для Кляйна является пустое нематериальное пространство. Субъектом созерцания становится художник, который сам себя провозгласил художником и единоличным собственником художественных средств производства – «капиталистом в искусстве и дилером чистой обменной стоимости», как пишет Тьерри де Дюв.

Де Дюв считает такую позицию предательской и ретроградской по отношению к авангарду, верящему в освободительную силу творчества и стремящегося вернуть искусству полезную, а не только обменную стоимость. Но владение пространством, а тем более превращение искусства в чистую обменную стоимость были не целью Ива Кляйна, а всего лишь средством преодоления проблематики искусства. Ив Кляйн считал, что решение проблем искусства разрешит жизненные проблемы, открыв человеку новые способы восприятия окружающей действительности, и в этом он очень близок к авангардистам.

- ¹ *Duve Th. de.* Cousus de fil d'or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp. Villeurbanne: Art Édition, 1990. P. 103.
- ² *Duve Th. de, Krauss R.* Yves Klein, or The Dead Dealer // October. 1989. Vol. 49. P. 72–90.
- ³ В феврале 1960 года, незадолго до окончания своей выставки-ретроспективы в Кренфельде, Кляйн инкогнито дарит святилищу Святой Риты «Ex-Voto» (подношение), небольшой прозрачный контейнер, состоящий из трех отделений, со слитком золота и пигментами синей (ИКВ) и розовой краски. Основание Ex-Voto заполнено синим пигментом, на котором лежат три золотых слитка, полученные Кляйном за продажу первых четырех зон чувственности. К этому подарку Кляйн прилагает записку – послание к Святой Рите, в котором он просит святую даровать «успех, красоту и вечную жизнь своему искусству» (Restani, 45).
- ⁴ *Klein Y.* Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein / Transl., with an Introduction by K. Ottmann. Putnam, CT: Spring Publications, 2007. P. 83.
- ⁵ Ив Кляйн создал этот объект не для публичной демонстрации, а в качестве подарка для святилища Святой Риты. И даже если это произведение демонстрируется, разобрать текст, написанный в записке, почти невозможно, не вскрывая этот контейнер. И то, что впервые эта цитата появляется у Пьера Рестани, несколько не избавляет Тьерри де Дюва от обвинений в нарушении этики. Пьер Рестани, близко знавший Кляйна, не искажает смысл данного подарка, который состоял в том, чтобы вернуть часть созданного с помощью божественного огня Богу. Он делает этот подарок Святой Рите – символу контроля божественного порядка над нематериальной чувственностью. Именно по этой причине золото, полученное в ходе продажи чеков на «нематериальную живописную чувственность», Кляйн считал необходимым либо выбросить в Сену, либо пожертвовать Святой Рите. Так он показывал, что его работы, даже будучи купленными, все равно остаются за пределами каких-либо стоимостных оценок. Зоны нематериальной живописной чувственности являют собой «пространство, оплодотворенное присутствием художника». То есть произведением становилась аура присутствия Кляйна. Когда покупатель чувственности полностью сжигает чек – подтверждение своего права собственности, «все золото принадлежит космосу». А использовать то, что, возможно, Пьеру Рестани было поведано по секрету, в целях доказательства своих постыдных обвинений, Тьерри де Дюву совсем не к лицу.
- ⁶ *Klein Y.* Op. cit. P. 48.
- ⁷ Спектакль, в котором Кляйн под сопровождение оркестра, исполняющего его «Монотонную симфонию», как дирижер управляет обнаженными моделями. Модели выливают на себя синюю краску ИКВ и, прижимаясь обнаженным телом как кистью к белым холстам, оставляют на нем отпечатки своих силуэтов.

Кляйну было важно отделить этот перформанс от живописи действия. Поэтому он подчеркивает, что в этом действии он участвует только как дирижер, который в отличие от художников-абстракционистов не перемазывает себя краской, а использует модели вместо кистей и руководит процессом в белых перчатках.

⁸ *Klein Y.* Op. cit. P. 24.

⁹ «Международный синий цвет Кляйна» («International Klein Blue» или ИКВ). 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.

¹⁰ *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: AdMarginem Press, 2013. С. 34–35.