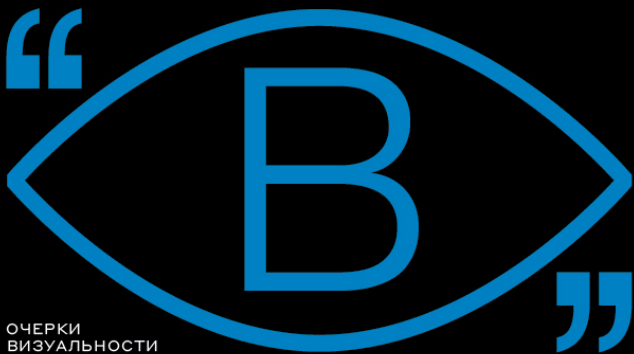


Анна Суворова

Искусство аутсайдеров и авангард



ОЧЕРКИ
ВИЗУАЛЬНОСТИ

...осознание достижимо только «перед лицом смерти», в так называемых пограничных ситуациях: человек вырывается за пределы неподлинного существования, ощутив «экзистенциальный страх». Не является ли помешательство тем самым состоянием «на краю»?

Анна Суворова

Искусство аутсайдеров

и авангард

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68029540

Искусство аутсайдеров и авангард: Новое литературное обозрение;

Москва; 2022

ISBN 9785444820667

Аннотация

«В течение целого дня я воображал, что сойду с ума, и был даже доволен этой мыслью, потому что тогда у меня было бы все, что я хотел», – восклицает воодушевленный Оскар Шлеммер, один из профессоров легендарного Баухауса, после посещения коллекции искусства психиатрических пациентов в Гейдельберге. В эпоху авангарда маргинальность, аутсайдерство, безумие, странность, алогизм становятся новыми «объектами желания». Кризис канона классической эстетики привел к тому, что новые течения в искусстве стали включать в свой метанарратив не замечаемое ранее творчество аутсайдеров. Почему произведения душевнобольных, социальных маргиналов и визионеров превратились в значимые художественные феномены? Как тексты и произведения художников авангарда расширили понимание границ искусства? Искусствовед Анна

Суворова в своей книге исследует этапы этого процесса. Сначала экспрессионисты использовали аутсайдерские мотивы и образы, затем апелляции сюрреалистов к алогизму и идеям «безумия» привели к отказу от стигматизации душевной болезни, – а потом, наконец, институциональные практики, от ар брюта и деятельности Жана Дюбюффе до выставок 2010-х годов, окончательно легитимировали «странное искусство». Анна Суворова – историк искусства и культуролог, доктор искусствоведения, доцент Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена и Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

Содержание

Введение	5
Глава 1	20
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Анна Суворова

Искусство аутсайдеров и авангард

Введение

Появление интереса ко многим феноменам культуры имеет дискурсивный характер. В XX веке творчество аутсайдеров, которое отчасти вызывало интерес и прежде (например, его текстовые формы – сказания и причеты юродивых и т. д.), легитимируется как феномен художественной культуры. В фундаментальном труде Чезаре Ломброзо «Гениальность и помешательство» произведен исторический обзор упоминаний о связях гениальности и помешательства от Аристотеля и Демокрита (говорящего, что не считает истинным поэтом человека, находящегося в здравом уме) до Феликса Платера, швейцарского медика и естествоиспытателя XVI–XVII веков. Но у Ломброзо творчество душевнобольных еще не артикулируется в качестве искусства. Процесс вхождения этого изобразительного продукта (применю здесь этот смутный термин) в поле искусства происходит в начале XX века. Именно тогда оно становится «видимым» для коллекционеров и исследователей.

Обратимся к теории и методологии дискурса, опираясь на труды Мишеля Фуко. Согласно его работе «Археология знания», формация объектов – а в данном случае объектом дискурса становится искусство аутсайдеров – проходит через три стадии. Это (1) поверхности появления объектов – то есть то пространство, в котором происходит первичное их означивание; (2) инстанции разграничения – агенты (так называет их Фуко; обычно это социальные институты), благодаря которым объект номинируется внутри формируемого дискурса; (3) решетки спецификации – то, что задает классификацию и типизацию объектов, а также условия, при которых он может видоизменяться. Если мы перенесем эту теоретическую сетку на исследуемый объект, то сначала поверхностью его возникновения окажутся философия и медицина (психиатрия), чуть позже – художественный авангард, – и в этих же сферах обнаружатся инстанции разграничения: с формированием понятия «ар брют» в качестве таковых будут выступать музеи, исследователи, теоретики как психиатрии, так и новейшего искусства. Решетками спецификации становятся понятия патологии и нормы, сознательного и бессознательного (последняя пара понятий объединяет искусство душевнобольных с наивом и примитивом как объектами, удаленными от европейского рационализма и тоже включаемыми теперь в культурное поле). Если следовать теории Фуко, дискурс искусства аутсайдеров характеризуется не наличием привилегированного объекта, а тем, что оно

конструируется при участии специфических для искусства инстанций. И это делает его (здесь невольная тавтология) маргинальным.

Традиционно авторитетными для XVIII и XIX веков «говорящими субъектами», носителями властного дискурса были коллекционеры и критики. Здесь же на самом первом этапе в процесс его формирования включаются врачи, специализирующиеся на лечении душевных болезней. Авторитетность психиатрии, фрейдистской теории и концептов бессознательного порождена «усталостью» европейской цивилизации от примата рационального и кризисом рационалистической парадигмы, что было описано во многих философских текстах (наиболее влиятельным из которых стал труд Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»).

Внутри же поля искусства творчество аутсайдеров попадает в пространство авангарда, и эта «инстанция разграничения» тоже важна. Обычно направления искусства XIX века замкнуты в пределах чисто художественных практик; кроме авангарда, который за эти пределы выходит, манифестируя нарушение привычных границ и отказ от канонов классической эстетики. Авангард – в числе прочего – обращается к визуальным кодам и языкам технологического порядка (фотография, машинная эстетика и прочее); рисунки душевнобольных также оказываются в зоне его внимания. И отдельные художники (Анри Матисс, Пабло Пикассо, Сальвадор Дали), и целые движения (дадаизм, сюрреализм, фо-

визм) ассимилируют и тем самым легитимируют аутсайдерские импульсы (искусство душевнобольных, наивное и примитивное искусство). Но важно отметить, что изменения шли не от «маргиналов» к профессионалам, а скорее наоборот. И «прочтение» этих периферийных «рассказов» было обусловлено кризисом предметной классической парадигмы искусства, стремлением отказаться от культурного европоцентризма.

Еще одной важной инстанцией разграничения для дискурса, хотя, может быть, и не самой явной, становится философия. Именно она первой фиксирует кризис рационализма и «закат Европы», именно ей в значительной мере предстоит изменить корпус мировоззренческих установок европейско-американской цивилизации. Философия становится тем пространством, где конструируется и конституируется новая модернистская культура, внутри которой искусство аутсайдеров (и творчество душевнобольных включительно) явится релевантным феноменом.

Ключевая фигура в этом процессе – Фридрих Ницше. Болезнь европейской культуры он видел в преобладании рационалистического над дионисийским. Гармония, порядок, спокойный артистизм – все то, что связано с рациональным классическим каноном, подвергается критике, и, следуя Ницше, от этого отказываются уже художники-модернисты «первого призыва». Тогда как дионисийское, характеризующееся им через опьянение, забвение, хаос, экстатическое рас-

творение идентичности в массе, проявляется в дальнейшем интересе к примитивным культурам и творчеству маргиналов, будь то искусство городских наивов или душевнобольных, которое, как уже упоминалось, начинает включаться в поле искусства в начале XX века.

За Фридрихом Ницше и Освальдом Шпенглером с их «громкими» для культуры в целом трудами (тут кроме «Рождения трагедии из духа музыки» Ницше следует упомянуть, конечно, и «Закат Европы» Шпенглера) следуют философы-экзистенциалисты, чья рефлексия сосредоточена на отдельной личности и ее отношениях с миром: Мартин Хайдеггер, Карл Ясперс, Альбер Камю, Жан-Поль Сартр и другие. Экзистенциализм постулирует невозможность познать подлинное бытие человека (экзистенцию) посредством объективных «научных» методов – что встраивается в общее разочарование концептами «рационального». Философы этого направления наследуют психиатрам и в признании связи гениальности и помешательства (о понимании человека как существа, способного принести жизнь в жертву своему предназначению, речь пойдет ниже).

Анализируя более конкретно философию экзистенциализма и ее влияние на формирование дискурса аутсайдеров, мы обращаемся к трудам Мартина Хайдеггера. «Подлинное существование» (Dasein) у Хайдеггера – это осознание человеком своей исторической конечности и конечности своей свободы. Такое осознание достижимо только «перед лицом

смерти», в так называемых пограничных ситуациях: человек вырывается за пределы неподлинного существования, ощутив «экзистенциальный страх». Не является ли помешательство тем самым состоянием «на краю»? Продолжение развития анализа поведения в критических состояниях мы видим в трудах экзистенциалистов следующего поколения – Альбера Камю и Жана-Поля Сартра.

Так, Сартр логично выстраивает пространственно-временной континуум особенной ценности индивидуума. Он, согласно Сартру, «тотализирует» материальные обстоятельства и отношения с другими людьми и сам творит историю – в той же мере, в какой она – его. Объективные экономические и социальные структуры выступают в целом как отчужденная надстройка над внутренними индивидуальными элементами «проекта». Сартр настаивает на том, что диалектика исходит именно от индивидуума, и такая легитимация в числе прочего делает возможным дальнейшее формирование дискурса искусства аутсайдеров.

В философии экзистенциализма мы обнаруживаем и тексты с прямыми отсылками к искусству, созданному людьми с душевными расстройствами. Так, в 1925 году появляется книга Карла Ясперса «Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина». Сама дата ее выхода приходится на период, когда плотность текстов, формирующих дискурс искусства душевнобольных, очень высока. Исследуя

границы патологии и творчества, Ясперс в качестве одного из объектов исследования выбирает Винсента Ван Гога: собственно, возникший пик интереса к личности этого художника (равно как и других «странных» художников), тоже является поверхностью возникновения дискурса аутсайдеров. Именно Ван Гог с его сложностью биографической истории и патологиями становится фигурой нового канона творческой личности. «Странность» художника на грани и за гранью психической нормы выглядит теперь некоторой положительной (если не обязательной) характеристикой.

Поверхности возникновения аутсайдерского дискурса появляются и в пространстве искусства. Процессы, подготовленные общим мировоззренческим сдвигом конца XIX века (и отчасти описанные философами), обладают здесь достаточной радикальностью, и их предыстория начинается очень рано. Уже в 1860–1870-х мы видим расшатывание и нивелирование академического канона, корпус которого основан на сумме правил. Начинаются поиски новых языков (в рамках общих поисков новых смысловых оснований европейской цивилизации) – в импрессионизме, постимпрессионизме, стиле модерн и т. д. Особенно значимым для формирования поверхностей возникновения искусства аутсайдеров оказывается символизм с его культом визионерства, верой в инореальность, созданием картин-видений иных миров. Такого рода картины – спонтанные изображения увиденного в измененном состоянии сознания, в состоянии религиозного,

медитативного созерцания или транса, характерны для символизма; собственно, само визионерство и концепт медиумальности – с вызовом духов и необычайной популярностью медиумов – были широко распространены на рубеже XIX – XX веков.

В качестве яркого и симптоматичного примера визионерского искусства мы рассмотрим творчество шведской художницы Хильмы аф Клинт. Она входила в группу-содружество «Пять» (De Fem), состоявшую из женщин-единомышленниц, которые разделяли ее веру в контакты с так называемыми духовными учителями. С 1896 по 1906 год женщины встречаются каждую пятницу, читают и изучают Новый Завет, проводят медитации и спиритические сеансы, а после аккуратно записывают получаемые «послания». В конце 1906 года по указаниям своих «духовных руководителей» Хильма создает первую серию абстрактных работ. Такие визионерские опыты, но уже с опорой на несколько другую основу, будут потом продолжены в искусстве сюрреализма.

Еще одной тенденцией, формирующей поверхность возникновения искусства аутсайдеров, становится интерес к примитивным цивилизациям и кодам неевропейских культур. Этот интерес был во многом «разогрет» историзмом XIX века, который стимулировал открытие прошлого, со временем переросшее в увлечение уже не столько прошлым, сколько «иным», будь то культуры Востока или первобытных племен. Особенно важна в этом «перестроива-

нии» фигура Гогена: его таитянский период (отчасти ставший возможным благодаря колониальной политике французской империи) сделался точкой отсчета для последующих версий ориентализма. Можно сказать, что его творчество, будучи плодом рефлексии европейца по поводу поиска новых, неассимилированных культур, легитимировало «дикость» в контексте европейского искусства.

В XX веке поворот к «искусству дикаря» развернется далее, расширяя круг важных для художников источников. Так, Пабло Пикассо в разные периоды обращается к разным «маргиналиям», от детского рисунка до африканской скульптуры. В 1907 году Пикассо попадает на выставку в Музее этнографии Трокадеро, которая, как он позже признается, откроет ему истинный смысл живописи.

Маски были непохожи на другие предметы скульптуры. Совсем непохожи. Это были магические вещи... Негритянские маски были заступниками, посредниками... Они противодействовали неизвестным, угрожающим призракам... Я понял это... Я тоже верю в то, что нам ничего неизвестно, что всё вокруг нам враждебно. Всё! [...] «Авиньонские девицы», наверное, появились у меня в тот самый день – и дело не в их форме, а в том, что это моя первая картина-экзорцизм, о да...¹

Помимо дани примитиву здесь звучит отсылка к идее ви-

¹ Цит. по: *Malraux A. Picasso's Mask*. N. Y.: Da Capo Press, 1994. P. 10–11.

зионерства, которая, как было отмечено, важна для формирования дискурса аутсайдерского искусства на раннем его этапе.

Как уже говорилось, все эти процессы возникали под воздействием разных обстоятельств. Если рассматривать французских художников, то здесь играли роль и колониальная история Франции, и активное развитие науки, в первую очередь антропологии: достаточно вспомнить многочисленные колониальные выставки, которые стали началом Национального музея искусства Африки и Океании; мощную антропологическую школу, труды которой – Карла Леви-Стросса и Люсьена Леви-Брюля – и сегодня не потеряли актуальности. Более того, забегая вперед, можно говорить о непосредственном влиянии антропологии на возникновение ар брютa. В частности, в течение некоторого времени между Леви-Строссом и Дюбюффе велась переписка.

В эпоху авангарда продолжается тенденция погружения в маргиналии. В текстах художников декларируется отказ от правил и школ европейского искусства и воспевается «искусство дикаря». Любопытно, что манифесты авангарда провозглашают и то самое иррациональное поведение, которое еще недавно было девиантным и табуированным. Так, например, идеолог футуризма Филиппо Томмазо Маринетти уже в первом манифесте футуризма призывает к разрушению старой цивилизации.

Уже в 1910-е годы в круг маргинальных источников вклю-

чается искусство душевнобольных: этим окончательно завершается этап формирования поверхностей возникновения аутсайдерского дискурса. Так, например, Макс Эрнст, в 1910 году будучи студентом философского факультета, более всего из университетского курса интересуется психиатрией: начинает посещать психиатрические курсы, знакомится с теорией Фрейда, становится посетителем психиатрических лечебниц. Впоследствии он опубликует книгу о поведенческих особенностях душевнобольных и станет одной из ключевых фигур сюрреализма: сыграет значительную роль в развитии центрального для этого движения понятия автоматического письма и введет в художественную практику ряд новых техник – коллаж, фроттаж, граттаж и осцилляцию. И в то же самое время в Германии на выставке объединения «Синий всадник» по инициативе Василия Кандинского экспонируется четыре работы душевнобольных авторов; в связи с этим Пауль Клее говорит о необходимости признания маргинального опыта, будь то творчество душевнобольных, детей или «примитивов» (его ревью на выставку «Синего всадника» опубликовано в январе 1912 года в журнале *Die Alpen*), – и сам всем этим вдохновляется.

Одной из наиболее значительных вех в формировании дискурса аутсайдерского искусства становится сюрреализм, его теория и практика, включающая алогизм, абсурд, автоматическое письмо, отказ от рационального и обращение к бессознательному. В 1919 году Андре Бретон начинает опы-

ты автоматического письма «по мотивам» выставки «новых тенденций» немецкого искусства в Кёльне, где наряду с работами авангардистов (и самого Бретона) были представлены работы душевнобольных, самоучек, рисунки детей и артефакты примитивного искусства.

Собственно, концепты дадаизма и сюрреализма и ориентированы на ассимиляцию опыта душевнобольного человека. И это присутствует в указанных текстах не только как призыв отказаться от примата логики в пользу торжества абсурда, но и в прямой апелляции к «искусству сумасшедших». Текст «Магнитные поля» 1919 года на тот момент еще будущих сюрреалистов Филиппа Супо и Андре Бретона строится на идее отказа от логики. А позже, в опубликованном в 1924 году «Манифесте сюрреализма», Андре Бретон принимает под защиту «искусство сумасшедших».

Остается безумие, «безумие, которое заключают в сумасшедший дом», как было удачно сказано. Тот или иной род безумия... В самом деле, всякий знает, что сумасшедшие подвергаются изоляции лишь за небольшое число поступков, осуждаемых с точки зрения закона, и что, не совершая они этих поступков, на их свободу (на то, что принято называть их свободой) никто бы не посягнул. Я готов признать, что в какой-то мере сумасшедшие являются жертвами собственного воображения в том смысле, что именно оно побуждает их нарушать некоторые правила поведения, вне которых род человеческий чувствует себя под угрозой

и за знание чего вынужден платить каждый человек².

Но одновременно, помимо теоретических текстов и манифестов, в самой практике искусства «выворачиваются» смыслы процесса создания произведения: в связи с этим можно вспомнить реди-мейды Марселя Дюшана, перформансы Хуго Балля, автоматическое письмо сюрреалистов и т. д. Все это является в своем роде гимном алогическим практик и структур мышления, которые самими художниками культивировались, – но они же были естественной частью творчества душевнобольных.

Наряду с расширением культурного контекста существенными представляются также и трансформации, которые происходят непосредственно в сфере изучения психики. Конечно же, публикация нескольких фундаментальных трудов Зигмунда Фрейда – «Толкование сновидений», «Неудовлетворенность культурой» и т. д. – фактически открыла новую грань прочтения безумного человека: не как объекта, который нуждается в коррекции культурой, а как субъекта, каждая страта личности которого имеет значение и не может подвергаться давлению или вытеснению. Впрочем, для понимания процессов включения в культуру и искусство новых феноменов важно отметить, что собственно артикуляция тем искусства и помешательства, гения и безумца началась за несколько десятилетий до Фрейда, но именно усвое-

² Бретон А. Манифест сюрреализма. 1924. http://contemporary-artists.ru/Surrealist_Manifestos.html.

ние и интерпретация его теорий как психиатрами, так и художниками или историками искусства обозначили здесь новый рубеж. В частности, его объяснение гениальности Леонардо да Винчи и Микеланджело не результатом божественного вмешательства, а сублимацией сексуального вытеснения в значительной мере определило популярный в дальнейшем подход к творчеству не только «старых мастеров», но и современных авторов.

В 1911 году появляется термин «шизофрения», введенный швейцарским психиатром Эйгеном Блейлером; определения «безумие», «помешательство» исчезают из психиатрического лексикона. В 1910–1920-е годы психиатрическое сообщество начинает собирать рисунки душевнобольных и формировать специальные условия для их творчества. Так, в 1913 году на Международном медицинском конгрессе в Бетлемской королевской больнице (Лондон) сэр Джордж Саван организует публичную выставку «психотического искусства». В 1921 году такая же выставка состоялась во Франкфурте. Все эти процессы заложили основу для изучения творчества душевнобольных, и именно психиатры стали авторами первых исследований.

Итак, повторим: признание ценности искусства аутсайдеров обусловлено кризисом рационалистической парадигмы, стремлением реанимировать потерявшую витальность европейскую культуру дионисийским началом. Вместо традиционных инстанций – критиков, музеев, искусствоведов, кол-

лекционеров – дискурс аутсайдерского искусства формируют психиатры, философы и левые художники. Эти художники теперь начинают вдохновляться странными и прежде невозможными феноменами, тем самым ассимилируя их и придавая им новые характеристики. Наивное и примитивное искусство, творчество душевнобольных и детей оказывают влияние на поле европейской культуры, которое теперь меняется и готово включать в себя маргиналии.

Глава 1

Визионерское искусство: абстракции Хильмы аф Клинт

Творчество шведской художницы, медиума и мистика Хильмы аф Клинт (1862–1944) изучалось в течение последних тридцати лет рядом зарубежных исследователей: Аке Фантом, Ирис Мюллер-Вестерманн и другие³. Исследовательскому интересу способствовали и выставки, организованные в крупнейших европейских и американских музеях. Однако работы Хильмы аф Клинт не рассматривались в контексте аутсайдерского или визионерского искусства, несмотря на то что именно этот контекст представляется наиболее для них подходящим.

Случай творческой деятельности Хильмы аф Клинт является производным специфического дискурса культуры начала XX века. Первые ее абстрактные произведения датируются 1906 годом, что на годы опережает ранние абстракции Василия Кандинского, Пита Мондриана и Франтише-

³ *Fant Åke. Okkultismus und Abstraktion, die Malerin Hilma af Klint.* Wien: Albertina, 1992; *Fant Åke. Secret Pictures by Hilma af Klint.* Helsinki-Helsingfors: The Nordic Arts Centre. 1988–1989; *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction: Exhibition catalogue* / Ed. I. Müller-Westermann, J. Widoff. Sweden: Moderna Museum, 2013; *Hilma af Klint – Painting the Unseen* / Ed. D. Birnbaum, E. Enderby. London: Serpentine Galleries, Koenig Books, 2016.

ка Купки⁴. Здесь важно отметить совершенно самостоятельное развитие художницы: она получила образование в стокгольмской Академии художеств (очень традиционалистской на тот период) и не имела контактов с авангардными кругами⁵. В числе феноменов, сформировавших ее мировоззрение, исследователи выделяют теософское учение Елены Блаватской, «Тайную доктрину» которой художница изучала, философию Христиана Розенкрейца и труды современных антропософов⁶. Сведения об увлечении теософскими и оккультными текстами и практиками получены исследователями из дневника, который Хильма аф Кlint писала более пятидесяти лет: с 1880 года до своей смерти в 1944 году.

В целом ее наследие составляет более 1200 рисунков и картин, сопровождаемых сотней текстов, и 125 записных книжек, содержащих более 26 000 страниц записей⁷. Особенно продуктивными были периоды 1906–1909 и 1912(13)–1915 годов: за это время создано 1038 работ⁸. Ничего при жизни Хильмы обнародовано не было. Работы хранились в подвале Антропософского центра в Стокгольме, и только в конце 1960-х годов родственники художницы попыта-

⁴ Hilma af Klint – Painting the Unseen. P. 23.

⁵ *Fant Åke*. Secret Pictures by Hilma af Klint.

⁶ *O'Rourke J.* Hilma af Klint and the Theosophical Roots of Abstraction in Western Art // Insight (Journal of the Theosophical Society in England). 2006. № 47 (3). www.theosophyforum.org.uk/art/more/Hilma.doc.

⁷ Hilma af Klint – Painting the Unseen. P. 13.

⁸ Hilma af Klint – Painting the Unseen.

лись передать их в Музей современного искусства в Стокгольме, однако директор музея Понтус Хультен (кстати, эксперт по творчеству Малевича) от дара отказался. А еще через почти двадцать лет эти работы увидел историк искусства профессор Оке Фант⁹ – и посоветовал своему другу Морису Тухману, готовившему тогда в Лос-Анджелесе выставку «Духовность в искусстве. Абстрактная живопись 1890–1985» (1986), включить в состав экспозиции несколько вещей¹⁰. Их показ стал сенсацией.

Хильма аф Клинт родилась в протестантской семье из высших слоев шведского общества, ее отец был высокопоставленным морским офицером. Уже в возрасте 10–11 лет она обнаруживает способности медиума. А в 1882 году поступает в Королевскую академию свободных искусств в Стокгольме, где будет учиться до 1887-го¹¹. При том, что Швеция была из первых стран, давших возможность художественного образования женщинам, осуществление этого права было скорее исключением, чем правилом, и свидетельствовало о таланте Хильмы. Впрочем, ранние ее работы – это реалистическая живопись, характерная для 1880-х годов, а акварели, датированные 1890-ми – традиционные ботанические штудии.

Для интерпретации творчества Хильмы аф Клинт в кон-

⁹ Fant Åke. Secret Pictures by Hilma af Klint.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Hilma af Klint – Painting the Unseen.

тексте аутсайдерского искусства необычайно важно понимание биографических обстоятельств. В 1880 году умерла ее младшая сестра Хермина, и это стало поворотной точкой в ее духовном преображении, в том, что отныне именно духовная сторона жизни приобретает для Хильмы наивысшее значение¹². Примерно в это же время она становится членом Теософского общества и увлекается трудами британских теософов, в частности книгой Чарлза Уэбстера Ледбитера и Анни Безант «Thought-Forms: How Ideas, Emotions and Events Manifest As Visible Auras» («Мыслеформы: Как идеи, эмоции и события проявляются как видимые ауры»)¹³. В дальнейшем эти идеи найдут отражение в ее творчестве.

В 1896 году Хильма организует маленькое сообщество, называемое «Пятничной группой» или «De Fem» («Пять»). Пять женщин – сама Хильма, Анна Кассель, Корнелия Седеберг, Сигрид Хедман и Матильда М. (фамилия утрачена) – встречались каждую пятницу в течение по крайней мере двадцати лет¹⁴. Целью группы была связь с потусторонним, мистическим миром: участницы «De Fem» устраивали спиритические сеансы, общались с духами (которых именовали «Великими Учителями») и духи открывали им сверхреаль-

¹² Ibid. P. 14.

¹³ Besant A., Leadbeater C. W. Thought-Forms: How Ideas, Emotions and Events Manifest As Visible Auras. 1901. http://www.anandgholap.net/Thought_Forms-AB_CWL.htm.

¹⁴ Hilma af Klint – Painting the Unseen. P. 11.

ность. Итогом сеансов становились рисунки и записи этих сообщений. Хильма фиксировала их в состоянии транса посредством автоматического письма¹⁵.

Пояснения к таким изображениям можно найти в дневниках художницы. Она описывает процесс их создания как своего рода мистический опыт:

Картины писались прямо сквозь меня, без каких-либо подготовительных рисунков и с огромной силой. Я не знала, что на этих картинах изображено, но, несмотря на это, я работала быстро и уверенно, не меняя ни одного мазка¹⁶.

Эта характеристика процесса создания визуального образа как медиумального состояния, транса определенно связывает живопись Хильмы аф Клинт с визионерским или аутсайдерским искусством. Важно, впрочем, отметить, что различные формы автоматического рисования как части оккультных практик существовали и ранее. В частности, в исследованиях влияния оккультизма на поле литературы и искусства модернизма приводится пример автоматического рисунка, датированного 1868 годом¹⁷.

Самый первый абстрактный рисунок Хильмы аф Клинт

¹⁵ Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction: Exhibition catalogue; Hilma af Klint – Painting the Unseen.

¹⁶ Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction: Exhibition catalogue. P. 38.

¹⁷ Bauduin T. M., Johnsson H. The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema. London: Palgrave Macmillan. 2018. С. 3.

сделан в ноябре 1906 года¹⁸. А в целом наиболее значимым визуальным итогом сеансов стала серия «The Paintings for the Temple» («Картины для Храма»), в которую входят подсерии «Primordial Chaos» («Изначальный Хаос», 1906–1907), «The Ten Largest» («Десять Крупнейших», 1907), «Evolution» («Эволюция», 1908), «The Swan» («Лебедь», 1914–1915), «The Dove» («Голубь», 1915)¹⁹

¹⁸ Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction: Exhibition catalogue; Hilma af Klint – Painting the Unseen.

¹⁹ Hilma af Klint – Painting the Unseen.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.