

## РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ: ОТ «COMBINE PAINTING» К ИНСТАЛЛЯЦИИ

Ярцева Ольга Александровна  
Кандидат искусствоведения, научный  
сотрудник,  
НИИ теории и истории  
изобразительных искусств Российской  
академии художеств.  
Россия, г. Москва  
yartsevaolga@mail.ru

### Аннотация

На протяжении своей карьеры Раушенберг занимался живописью, скульптурой, сценографией, представляя собой тип художника не XX, но XXI века. Его интересовали новые технологии, стремительно меняющийся мир вокруг: политически, социально, ментально. В период становления своего стиля Раушенберг находился в поисках ответа на вопрос о природе искусства, ему был близок экспериментальный подход, вдохновленный опытами европейского искусства начала прошлого столетия. Раушенберг использовал его при создании большого проекта, который получил название «комбинированная живопись» или «комбайны» (1953–1964). Именно он открыл дорогу американскому художнику к мировой известности и признанию.

**Ключевые слова:** поп-арт, искусство XX века, искусство США, инсталляция, медиа-арт.

### Библиографическое описание для цитирования:

Ярцева О. А. Роберт Раушенберг: от «combine painting» к инсталляции // Искусство Евразии. – 2018. – №2(9). – С. 212-220. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/33/>

В начале 1950-х годов Роберт Раушенберг (1925–2008), будущий классик американского поп-арта, впервые громко заявил о себе серией монохромных полотен, выполненных в черном, белом, золотом и алом цвете. Живописный лаконизм этих композиций варьировался разнообразными текстурными эффектами, которые художник достигал с помощью коллажной техники. Уже тогда, формально оставаясь в рамках традиционной живописи, Раушенберг стремился преодолеть священный для авангарда принцип самовыражения (личного высказывания мастера). Вышедшие из-под его кисти произведения, в особенности так называемые «белые картины», можно рассматривать как некие нейтральные поверхности, которые подобно зеркалам могли отражать окружающие явления. Их создал сегодняшний мир, так говорил об этих работах автор. Творческий опыт, полученный им во время написания этих серий, был использован Раушенбергом при создании следующего большого проекта, который получил название

«комбинированная живопись» или «комбайны» (combines) (1953–1964). Именно он открыл дорогу американскому художнику к мировой известности и признанию.



*Рис.1. Роберт Раушенберг. Стертый рисунок де Кунинга. 1953. Музей современного искусства, Сан-Франциско. Источник: <https://claseshistoriadelarte.com/de-kooning-borrado-por-rauschenberg-poema-ecfrasis-por-pedro-miguel-lucia/>*

Раушенберг на протяжении своей карьеры активно занимался живописью, скульптурой, сценографией, представлял собой тип художника не XX, но XXI века. Его живо интересовали новые технологии, стремительно меняющийся мир вокруг: политически, социально, ментально. В течение жизни мастер много путешествовал, дружил с художниками и выдающимися деятелями искусства, в частности, с легендарным американским хореографом и танцовщиком Мерсом Каннингемом и композитором-авангардистом Джоном Кейджем. «Мне очень важно общение, обмен идеями», – часто говорил художник. Этапными произведениями Раушенберга стали провокационные работы известной серии «Белая живопись» начала 1950-х. А также знаменитый «Стертый рисунок» (Erased De Kooning Drawing. Рис. 1) Уиллема де Кунинга (одного из лидеров «абстрактного экспрессионизма» США) 1953 года. Работа, которая может считаться одной из знаковых для той эпохи, связана с интересной историей. В 1953 году Раушенберг посетил де Кунинга в его мастерской в Нью-Йорке. Признанный лидер абстрактного экспрессионизма находился тогда на пике своей популярности. Раушенбергу удалось уговорить его отдать рисунок, чтобы затем он мог стереть его. Ныне этот объект, ставший своеобразной реликвией современного искусства, с призрачными, едва уловимыми следами оригинальной работы, экспонируется наравне с другими. Раушенберг почитал гений де Кунинга, но в данной ситуации он использовал его, чтобы упрочить собственную репутацию, по-видимому, сам де Кунинг это понимал. Когда Раушенберг пришел к нему, де Кунинг был самым знаменитым художником в Нью-Йорке. Коллеги восхищались его оригинальным стилем и творческой свободой; коллекционеры раскупали

его картины по беспрецедентным ценам. «Я вспоминаю потрясение, которое испытали деятели искусства США при известии о том, что картина де Кунинга была продана за 10 000 долларов, – писал американский искусствовед Лео Стейнберг в 2000 году, – больше, чем кто-либо из нас зарабатывал за год». Жест «стирания» оказался в каком-то смысле пророческим: в течение десятилетия набравшие обороты поп-арт и минимализм быстро вытеснили с мировой арт-сцены абстрактный экспрессионизм и его последователей.

«Комбайны», созданные с применением коллажей и ассамбляжей, покрытых экспрессионистической живописью («Монограмма», «Кровать», «Каньон»), появились в середине 1950-х годов. Многие работы считались более чем спорными, а нередко и просто скандальными, особенно при первых серьезных обсуждениях в прессе. В период становления своего стиля Раушенберг находился в поисках ответа на вопрос о природе искусства: экспериментальный подход, вдохновленный опытами европейского искусства начала XX века.

Например, в 1953 году он представил в качестве произведения для экспозиции следующий объект: небольшую коробку, наполненную почвой и семенами травы. Впоследствии Раушенберг регулярно приходил в галерею, чтобы поливать эту «живую» инсталляцию.

В дальнейшем художник продолжал экспериментировать с техниками и жанрами. В этой связи можно отметить графическую серию иллюстраций к «Божественной комедии» Данте (1959-1960) или созданную после поездки в Индию абстрактную медитативную серию «Помехи» (Jammers), вдохновленную традиционно ярким текстилем – неотъемлемой частью местной культуры (середина 1970-х годов). Раушенберг никогда не останавливался на достигнутом, постоянно экспериментировал с новыми техниками, искал новые форматы для воплощения своих творческих амбиций. Так, в конце 1950-х – начале 1960-х, в самый разгар работы над серией «комбайнов»-ассамбляжей, он находит время на эксперименты с новой для себя техникой шелкографии, одновременно занимаясь сценографией спектаклей для труппы «Dance Company» Мерса Каннингема, а также впоследствии открывает для себя искусство фотографии и медиа-арт.

Как следовало из их названия, «комбайны» имели своей основой синтетическую природу. Их своеобразные гибридные формы позволяли Раушенбергу свободно комбинировать в одном произведении живопись, объемные детали и целые предметы, являвшиеся частью повседневного мира вещей. От элементов коллажа и ассамбляжа он двигался по направлению к реди-мейдам. Во время учебы в экспериментальном колледже Блэк Маунтин (Black Mountain), известном своим междисциплинарным подходом к обучению, Раушенберг открыл для себя искусство Марселя Дюшана, стоявшего у истоков европейского дадаизма. Несомненно, испытал на себе влияние его революционных «реди-мейдов», начинающий художник испытал глубокий интерес к объекту как таковому, а также к объекту, помещенному в определенное, искусственно сконструированное пространство. «Комбайны», созданные за почти десять лет, позволили ряду американских искусствоведов, включая Барбру Роуз, считать Раушенберга и его коллегу и друга Джаспера Джонса пионерами нового движения «нео-дада» или «неодадаизм». Приверженцем этого направления Раушенберг стал и под влиянием композиций «Мерп» Курта Швиттерса, на примере которого он пришел к выводу, что искусство и жизнь суть одно и то же. В своих произведениях молодые художники США воплотили ценности, во многом отличные от господствовавшей на арт-сцене 1950-х годов эстетики абстрактного

экспрессионизма. Раушенберг оказался связан с работами Швиттерса с того момента, когда впервые увидел их в 1953 году. Для американского мастера метод Швиттерса стал материалом для исследования и творческих поисков.

Индивидуальный стиль Раушенберга формировался из его ощущения трехмерности «Мерц» с чувством масштаба и грандиозного жеста, которое он почерпнул из искусства абстрактных экспрессионистов. С их творчеством он познакомился после прибытия в Нью-Йорк в 1949 году: к его безусловным «фаворитам» относились видные мастера так называемой нью-йоркской школы живописи Джек Творков, Франц Клайн и, конечно же, Уиллем де Кунинг.

«Это не искусство ради искусства, и не искусство против искусства. Я за искусство, но за искусство, которое не имеет ничего общего с искусством. Искусство обладает всем, чем обладает жизнь, но это не имеет ничего общего с искусством», – сказал Раушенберг в интервью, данном в 1977 году [1].

Процесс создания произведения искусства Раушенберг и его коллеги вывели на новый уровень, отличный от манеры абстрактных экспрессионистов. Джексон Поллок, представитель старшего поколения нью-йоркской школы, считал, что каждая картина как будто живет своей собственной жизнью, и художник является лишь средством раскрыть эту жизнь. Более молодое поколение не поддерживало эту идею, считая ее продолжением утратившей актуальность концепции художника-демиурга. Важными качествами своих работ они называли открытость, интерактивность, демократичность. И стремление обрести новые формы для визуального изображения разнообразных явлений быстро меняющегося мира.

«Комбайны» Раушенберга предполагали взаимодействие со зрителем, представляя собой некие подобию визуальных головоломок. Чучела птиц и куски тканей, бутылки из-под кока-колы и обрывки обоев, старые газеты, обложки журналов и дверные проемы и окна – все это, бывшее зачастую просто ненужным хламом, преобразовывалось в пространстве готового произведения. Таким образом, это пространство расширялось, преграда между внутренней и внешней стороной холста нивелировалась. Объекты по воле мастера вступали во взаимодействие с живописными приемами, которые Раушенберг продолжал использовать. Можно сказать, что привнесенные по воле автора повседневные предметы провоцировали столкновение реального и изображаемого, наделяя сами произведения взрывной энергетикой конфликта. Это подчеркнутое противостояние стало отличительной чертой большинства работ Раушенберга.

Раушенберг тяготел к творческим методам, в которых экспериментально-исследовательская сторона имела во многом решающее значение. Как и момент импровизации. С наибольшей полнотой это проявилось в произведениях Раушенберга, которые не были так знамениты, как его провокационные поп-артистские опусы. В его зрелом творчестве ярко проявилась так называемая «полиморфная эстетика» или «эстетика гетерогенности». Она подразумевала произвольное смешение или соединение различных материалов, предметов, образов, техник и прочего в одном произведении искусства. В итоге этого столкновения совершенно не схожих между собой объектов можно было открыть совершенно новые аспекты их сущности, которые могли проявиться как результат этого процесса. Свои опыты с инкорпорацией объектов в пространства художественных произведений он продолжил и в своей деятельности как оформителя

театральных постановок, созданных композитором-авангардистом Джоном Кейджем при участии Мерса Каннингема.

В этой связи уместно упомянуть о работе Раушенберга «Грязевая Муза» (Mud Muse, 1968–1971), которая отвечала приверженности Кейджа и Каннингема к творческому методу, основанному на принципе случайности. Она состояла из большого алюминиевого резервуара, размером со средний бассейн, наполненного большим количеством жидкой грязи. Нижняя часть бака содержала сложную сеть воздушных насосов, оснащенных звуковыми датчиками. В зависимости от частоты воспроизведения музыки, насосы выпускали различное количество сжатого воздуха, что, в свою очередь, заставляло грязь бурлить и булькать. Таким образом, пузырьки на поверхности резервуара булькали в такт музыке. Раушенберг в данной инсталляции объединил визуальное искусство с технологиями и органическими материалами. Заложенная в ней интенция к «оживлению» органики с помощью музыки указывает на стремление художника пересмотреть привычную концепцию прекрасного.

«В работах Раушенберга образ зависит не от трансформации объекта, а от его интерпретации. Изъятый из привычной среды, по воле мастера, объект становится частью новаторского произведения. И продолжает существовать в совершенно ином контексте. Сохраняя при этом свою принадлежность материальному миру...» – отмечала видный американский аналитик современного искусства Розалинд Краусс [2, р. 40].

«Монограмма» (Monogram, 1955 – 1959. Рис. 2) – один из самых известных примеров «комбайна», который Раушенберг несколько раз переделывал, прежде чем остановиться на окончательном варианте. В итоге Раушенберг создал удивительную вещь, которая стилистически выделялась на фоне других, благодаря своему оригинальному решению. «Монограмма» выглядит нетипично, несмотря на то, что в некоторых произведениях художник также использовал чучела животных. Сам он обозначил, что данную вещь можно рассматривать как «отдельно стоящий» или «автономный комбайн». При взгляде на «Монограмму» в контексте музейного пространства также можно рассматривать ее как некую переходную форму инсталляции. Правда, без акцента на интерьерную составляющую.



Рис. 2. Роберт Раушенберг. Монограмма. 1955–1959. Музей современного искусства, Стокгольм. Источник: <http://masdearte.com/rauschenberg-2017-tate-modern-moma-san-francisco/>



Рис. 3. Роберт Раушенберг. Звучания. 1968. Музей Людвига, Кельн. Источник: <https://www.moma.org/audio/playlist/40/654>



Рис. 4. Роберт Раушенберг. Оракул. 1962–1965. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж.  
Источник: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/robert-rauschenberg-lets-do-it-together>



Рис. 5. Роберт Раушенберг. Эко-эхо. 1993. Частная коллекция.  
Источник:  
[http://www.artfixdaily.com/artwire/category/american\\_art/71](http://www.artfixdaily.com/artwire/category/american_art/71)

Центральное место в этой работе занимает чучело ангорской козы, которое было найдено в мебельном магазине. Раушенберг тщательно почистил густую шерсть, нанес масляную краску. В течение четырех лет он пытался придумать оптимальный способ использования своей находки в будущей работе.

Он делал наброски возможных композиционных решений, множество фотографий, записей – свидетельств концептуального подхода. Наконец, по предложению Джаспера Джонса, Раушенберг установил чучело на горизонтальной плоскости. Как и большинство работ Раушенберга, «Монограмма» предполагает различные интерпретации. Конечно, в названии обыгрывалось странное соединение резиновой шины и чучела: она обхватывала козу, словно спасательный круг, – так причудливо комбинировались и переплетались буквы в знаке-монограмме.

Работая «на стыке между жизнью и искусством», как он сам говорил, Раушенберг всегда старался раздвигать рамки изобразительного искусства. Творческие поиски и эксперименты в междисциплинарных областях привели его к открытию бесчисленных возможностей концептуального искусства. Они позволили ему уйти дальше от создания «комбинированной живописи» в сферу инсталляционных форм, хэппенингов и перформансов, которые стали ведущими в изобразительном искусстве второй половины XX века.

На протяжении всей своей долгой карьеры Раушенберг сотрудничал не только с художниками, композиторами, артистами и другими деятелями мировой культуры, но и с представителями технических профессий. Экспериментаторский дух, присущий искусству мастера, побуждал его покидать пределы студии и осваивать новые технологии. Еще при работе над «комбайнами» Раушенберг использовал технологические объекты и рабочие приборы, например, радиоприемники, вентиляторы, часы и т.д., позволяя также звуку, движению и свету преобразовывать пространство своих произведений.

Благодаря участию в кинетическом проекте швейцарского художника Жана Тэнгли «Оммаж Нью-Йорку» в 1960 году, Раушенберг начал работать с инженером-

исследователем Bell Laboratories Билли Клювером. В сотрудничестве с Клювером Раушенберг реализовал одни из своих самых амбициозных технологических разработок – звуковую инсталляцию «Оракул» (Oracle, 1962–1965. Рис. 3) и свето-звуковую инсталляцию «Звучания» (Soundings, 1968. Рис. 4). Эти монументальные вещи сохранили такой важный аспект, присутствовавший и в «комбайнах», как интерактивность.

В период сотрудничества с Раушенбергом Клювер осуществлял техническую поддержку проектов. Художник хотел добавить звуковое оформление для своих композиций. Инженер использовал пять радиоприемников для создания интерактивной среды. То есть предполагалось участие зрителей, которые должны были свободно передвигаться между объектами. Они могли регулировать громкость и менять частоты с помощью панели управления. Благодаря усилиям сотрудников «Белл Лабс» каждый элемент инсталляций «приобрел собственный голос».

Из воспоминаний Билли Клювера: «Пока мы... утрясали технические проблемы, Раушенберг из объектов, найденных на улице, собрал пять скульптур, составлявших композицию “Оракул”. Скульптуры представляли собой автомобильную дверь, укрепленную на столе из-под пишущей машинки; ванную, вода в которую поступала через трубу от кондиционера, а сбоку на цепи болталась небольшая проволочная корзинка; оконную раму, прикрепленную к еще одной длинной трубе; выхлопную трубу на больших колесах; и большую алюминиевую лестницу, на которой располагался пульт управления, – я заказал лестницу в соответствии с пожеланиями Боба, а он добавил к ней какие-то объекты. На всех этих конструкциях Боб поместил динамики... “Оракул” был впервые показан в галерее Лео Кастелли 15 мая 1965 года. Чтобы снизить давление галерейного пространства, Раушенберг постелил на полу черный резиновый мат. Все пять скульптур были расставлены в основном помещении галереи, и зрители могли свободно бродить между ними» [3, с. 25-26].

Увлечение Раушенберга технологиями достигла своей кульминации в 1960-е годы, но художник периодически обращался к ним в своих инсталляциях 1990-х годов. Среди них можно выделить серию инсталляций «Эко-эхо» (Eco-Echo, 1993. Рис. 5), которые представляли собой самодельные ветряные мельницы, оснащенные гидролокационными установками. Они были созданы после участия художника в знаменитом Саммите Земли (Конференция ООН по устойчивому развитию «Рио +20») в Рио-де-Жанейро в 1992 году. В них он затронул экологические проблемы, касающиеся альтернативных источников энергии.

Несколько произведений начала 1990-х годов, при создании которых были использованы инновационные технологии и материалы, в какой-то мере возвращали зрителям неповторимую атмосферу «комбайнов» 1950-х годов.

## Литература

1. Интервью с французским критиком Андре Парино для каталога выставки «Париж-Нью-Йорк-Париж». Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, 1977. – [Электронный ресурс]. URL: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm> (на французском языке)

2. Krauss R. Rauschenberg and the Materialized Image // October Files. Iss. 4, Robert Rauschenberg. – London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002. – С. 39-57.

3. Klüver B., Martin J. The Story of E.A.T.: Experiments in Art and Technology, 1960-2001. –Токуо, 2003. [Электронный ресурс]. URL: [http://jimini.medialab.sciences-po.fr/eat\\_datascapе/project/3DOI](http://jimini.medialab.sciences-po.fr/eat_datascapе/project/3DOI)

Статья поступила в редакцию 21.05.2018 г.  
Received: May 21, 2018

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016

## ROBERT RAUSHENBERG: FROM «COMBINE PAINTING» TO INSTALLATION

Yartseva Olga

Ph.D. in History of Arts, researcher,  
The Research Institute of Theory and History of  
Fine Arts of the Russian Academy of Arts.  
Russia, Moscow  
yartsevaolga@mail.ru

### Abstract

Throughout his career, Rauschenberg was engaged in painting, sculpture, scenography, he was a type of artist, not XX, but the XXI century. He was interested in new technologies, the rapidly changing world around: politically, socially, mentally. In the period when his style was formed Rauschenberg searched of an answer to the question about the nature of art, he was close to the experimental approach inspired by the experiences of European art of the beginning of the last century. Rauschenberg used it to create a large project, which was called "combined painting" or "combines" (1953 – 1964). It opened the way for an American artist to world fame and recognition.

**Keywords:** Pop Art, 20th Century Art, Visual Art of the United States, Installation, Media Art.

### Bibliographic description for citation:

Yartseva O. A. Robert Raushenberg: from «combine painting» to installation. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, no 2(9), pp. 212-220. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1070646/33/> (In Russian)

### References

1. Interview with French critic Andre Parino for the exhibition catalogue "Paris-new York-Paris". National centre for art and culture Georges Pompidou, 1977. Available at: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm> (accessed 20.03.2018). (In French)
2. Krauss R. Rauschenberg and the Materialized Image. *October Files. Iss. 4, Robert Rauschenberg*. London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002. Pp. 39-57.
3. Klüver B., Martin J. The Story of E.A.T.: Experiments in Art and Technology, 1960-2001. Tokyo, 2003. Available at: [http://jiminy.medialab.sciences-po.fr/eat\\_datascape/project/3DOI](http://jiminy.medialab.sciences-po.fr/eat_datascape/project/3DOI) (accessed 20.03.2018).