

АКЦИОНИЗМ В ИСКУССТВЕ: ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ*

Аннотация. Различные формы художественного активизма исследуются в данной статье в контексте проблемы Homo Somaticos. Интерес современного искусства к телу человека как объекту художественного воздействия интерпретируется в качестве реакции на длительное доминирование в метафизически ориентированной западной культуре трансцендентального субъекта. Современное искусство, являющееся источником и провокативной средой новых чувственных ощущений, способствует реабилитации чувственного начала в человеке и тем самым намечает пути обретения им целостности.

Ключевые слова: акционизм, антропология, постмодерн, тело, телесность.

M. Chistyakova

ACTION ART: PHILOSOPHICAL AND ANTHROPOLOGICAL MEANINGS

Abstract. Different forms of fictional activism are considered in the article in the context of the Homo Somaticos problem. The interest of the contemporary art towards human body as an object of fictional influence is being interpreted as a reaction to long-standing dominance of the transcendental subject in the metaphysically oriented Western culture. Contemporary art, being a source and, at the same time, a generating environment, wherefrom new sensual perceptions originate, promotes rehabilitation of the sensual basis in the human being, thereby outlining the means available for the latter, as far as his or her integrity achievement is concerned.

Key words: action art, anthropology, body, corporality, postmodern.

Современное искусство не только демонстрирует множество неизвестных классической эпохе видов искусства (таких, например, как объект, инсталляция, ассамбляж и т.д.) но и инициирует новые формы их восприятия, расширяя, тем самым, как границы искусства, так и возможности реципиента. Наиболее ярким примером такого рода является *акционизм* – искусство художественных акций, главный репрезентативный вид contemporary-art (понятия, в русской литературе синонимичного понятию «современное искусство»). Под акционизмом подразумеваются различные формы художественного активизма, основанные на идее процессуальности, предполагающей *смещение акцента с результата творчества на собственно процесс создания художественного произведения*.

Первые акции такого рода проводились представителями дадаизма и сюрреализма еще в первой четверти XX века, но концептуальной завершенности эта форма искусства достигла к середине столетия: акционизм выходит за пределы мастерских, а творческий процесс трансформируется в театрализованное действие, проходящее в присутствии свидетелей, приглашенных зрителей, принадлежащих, в основном, миру искусства (чаще всего это были художники, критики, галеристы, журналисты). Главным действующим лицом подобных акций все еще является сам художник, создающий произведение на глазах у публики (Дж. Поллок, Ж. Матье, И. Кляйн и др.).

Дальнейшее развитие акционизма осуществляется в направлении увеличе-

* © Чистякова М.Г.

ния зрительской активности, возникают хэппенинги – мини-спектакли, рассчитанные на активное, хотя и спонтанное, непреднамеренное, участие зрителей. Перформанс – еще одна разновидность акционизма, отличается от хэппенинга, пожалуй, только более тщательно прописанным сценарием и меньшей импровизационностью. Ареной для проведения как хэппенинга, так и перформанса теперь уже может стать любая точка пространства – как природная, так и городская среда: сады, парки, улицы, свалки, пустоши, клубы, галереи, музеи, театры и т.д. Снятие границ между изобразительным искусством, театром и жизнью не только создает особую, существующую в прорыве между искусством и жизнью, сферу культуры, но и открывает «современное искусство» самой широкой публике, так как в художественное действие оказываются вовлеченными не только подготовленные зрители, но и случайные свидетели. Так, знаменитый хэппенинг Дж. Кейджа «4.33» (4 минуты 33 секунды, в течение которых исполнитель сидел за клавиатурой рояля, не касаясь ее, под нарастающий недоуменный ропот, раздающийся со стороны публики) превращал каждого из слушателей в участника гигантского оркестра, исполняющего «музыку шумов». Произведение, как легко догадаться, при каждом исполнении «звучало» иначе, да и «набор инструментов» был свободным. На активное взаимодействие с публикой были рассчитаны и провокативные перформансы международного движения «Флуккус».

Неотъемлемой составляющей подобных художественных акций является включение в состав произведения, в качестве исходного материала, тела человека. Это может быть тело самого художника или его моделей – в этом случае речь идет о такой разновидности акционизма, как боди-арт или искусство тела. Так, знаменитые «Антропометрии» И. Кляйна представляют собой отпечатки тел натурщиц, на которые предварительно была нанесена краска глубокого синего цвета (так называемый «Международный синий Кляйна», сделанный на основе пигмента, изобретенного художником). Это может быть и тело зрителя, более того, телесное соучастие зрителя является неременной составляющей современной художественной практики.

Зритель может выступать в качестве соавтора, например, он может по своему усмотрению менять местами различные части инсталляции. Он может играть роль холста, как это происходит в боди-арте, или выступать в качестве элемента произведения (так, знаменитые «Белые холсты» Р. Раушенберга являют собой холсты, выкрашенные в белый цвет, освещенные таким образом, что на их поверхность неминуемо падают тени зрителей, приблизившихся к работе; эти непрерывно скользящие по поверхности холстов тени придают произведению динамизм и делают тело зрителя его неотъемлемой частью).

То внимание к телу, которое на протяжении вот уже более полувека демонстрирует современное искусство – явление, на наш взгляд, далеко не случайное: в его основании лежит целый комплекс причин, далеко выходящих за пределы эстетической сферы. В искусстве 1960-70 гг. оно возникает, на наш взгляд, как следствие реакции культуры на длительное доминирование логоцентристского подхода к миру, присущего западной культурной традиции. Трансцендентальный субъект стоит в основании специфического типа культуры, который Х.У. Гумбрехт [1] обозначает как «культуру значения». Исторически сложившаяся в эпоху Нового времени «культура значения» рассматривается им в качестве контрагента «культуры присутствия».

И если под «присутствием» подразумевается пространственное отношение к миру и его предметам – это непосредственное, телесное присутствие, доступное нашему чувственному восприятию, то «значение» интерпретируется как синоним «смысла». Эти два типа культур действительно порождают различные смыслы,

способы познания и освоения действительности, различным образом решают философские и антропологические проблемы. Несмотря на то, что каждый из этих типов является некой идеальной моделью и в чистом виде не встречается, определенные исторические эпохи оказываются под властью той или иной культуры. Так, современная культура близка «культуре значения», а «культура присутствия» с наибольшей полнотой была представлена в Средние века.

В качестве господствующего фактора человеческого самоопределения в «культуре присутствия» выступает тело (вследствие чего отношения между человеком и миром устанавливаются в пространстве, а бытие человека в мире рассматривается как пространственное и физическое); гармонизация взаимоотношений человека и мира осуществляется через встраивание человека в космический порядок. «Культура присутствия» ориентирована на чувственное восприятие мира. В «культуре значения» господствующим фактором самоопределения человека выступает «дух» (или «сознание»). Человек более не является непосредственной составляющей мира и его частью, – начиная с эпохи Возрождения он находится в положении наблюдателя, рассматривающего мир словно бы со стороны: иначе говоря, он становится эксцентричным по отношению к миру. Эта эксцентричность лежит в основе «субъект-объектной» парадигмы, обусловившей дальнейшее расхождение между человеком и миром.

Одним из ключевых понятий «культуры значения» является «знак»: эта культура имеет знаковую природу. Знак конституирует любое проявление человеческой деятельности: не только знание и мышление, но и повседневную практику и, конечно же, искусство. Но уже в культуре модернизма означаемое и означающее, коды и референты отходят друг от друга. В культуре же постмодерна знак трансформируется в симулякр, что, в конечном итоге, становится причиной возникновения у человека ощущения оторванности от чувственного мира, ибо в рамках постмодерна реальность в принципе оказывается под вопросом. Не случайно одной из наиболее актуальных проблем современности является переживание человеком мира как неподлинности: мир, данный нам в культурном опыте, предстает как неистинный, искаженный напластованием множества интерпретаций и толкований.

Ж. Бодрийяр описывает постмодернизм как культуру симуляции: реальность здесь вытесняется симулякрами – образами, за которыми не стоит уже никакая действительность, которые подменяют реальное знаками реального. Как следствие, реальность не просто разрушается, она трансформируется в гиперреальность: совпадение же реального с моделями симуляции в конечном итоге приводит к состоянию тотальной неопределенности. Мы существуем «в условиях неистины, не-реальности окружающего нас мира. Мы погружены в иллюзорное», – пишет Ж. Бодрийяр [2, 158]. Симулятивность современной культуры является предметом напряженного внимания не только философов и культурологов, но и художников, которые так же, как Дж. Батлер, Ж. Деррида, М. Зеель, С. Зонтаг, Ж.Л. Нанси, Дж. Стайнер, У. Эко и др. размышляют о возможности выхода на уровень непосредственного контакта с вещественным миром (уровень, пролегающий вне интерпретаций, значений и толкований), используя для этого возможности искусства. В культуре постмодерна, таким образом, включение тела в разнообразные художественные акции инспирируется не только нарастающей виртуализацией действительности, но и желанием обретения человеком подлинности.

Чувственная природа произведения искусства позволяет рассматривать его как феномен, вызывающий у реципиента в процессе восприятия эффекты как присутствия, так и значения, ибо итогом эстетического переживания является выявление смыслов произведения. С этой точки зрения нам представляется весь-

ма продуктивным исследованием потенциалов современного искусства, направленных на ликвидацию разрыва между человеком и миром, результатом чего стало бы обретение человеком прямого, непосредственного доступа к миру. В этом контексте весьма симптоматичным является обращение художников к такой последней очевидности, как тело, обращение, превосходящее философские рефлексии на эту тему.

В современной философии концепт телесности становится тем фоном, на котором осуществляется тематизация самого широкого круга вопросов как философского, культурологического, так и антропологического содержания. Сам факт возникновения такого концепта красноречиво говорит о попытке реабилитации чувственного начала в человеке, которое в границах метафизически ориентированной западной культуры рассматривалось лишь в качестве второстепенного по своему значению контрагента духовности. В XX веке оппозиция «духовное–телесное» отчасти утрачивает свою остроту, во многом благодаря представителям «философии жизни» и феноменологии, рассматривающих тело человека как источник смыслов, как начало, сопоставимое по своему значению с духом. В немалой степени способствовал реабилитации этой, прежде угнетенной, части бинарной оппозиции психоанализ и труды представителей философии постмодернизма. Постепенно Номо somaticos становится все более заметной фигурой на арене современной культуры. Известно, что искусство обладает способностью улавливания тех интенций в развитии культуры, которые еще не стали очевидными: с этой точки зрения, столь активное стремление задействовать в искусстве тело во всей его предметности, материальности означает, что неустойчивая по своей форме культура постмодерна действительно стремится к обретению более устойчивых оснований – далеко не случайно в центре внимания современного искусства оказываются не социальные, а, скорее, биологические аспекты телесности.

В ситуации «ускользания» реальности и замены ее набором симулякров, человек интуитивно обращается к тому единственному, что не вызывает у него сомнений – к своему телу. Так, М. Хатум создает фильм «Инородные тела», проецирующийся на пол тесного пространства цилиндрической формы таким образом, что зритель вынужден ходить по изображению внутренних органов художницы, сделанного с использованием миниатюрной оптоволоконной камеры. Тело здесь предстает во всей своей самодостаточности, безотносительной к личности автора. Целью многих художественных акций является обращение внимания реципиента на различные чувственные реакции тела. В крайнем пределе находятся акции, рассчитанные на переживание зрителем своего рода эмоционального шока, наступающего вследствие созерцания тех болезненных воздействий, которым подвергает свое тело художник – исследователи нередко сравнивают их с театром жестокости А. Арто.

Так, еще в 1970-е годы, «Венский акционизм», в лице так называемых «телесных ритуалистов» (Г. Нитша, Р. Шварцкогlera и других художников, опирающихся на идеи Ф. Ницше, З. Фрейда, Ж. Батая), активно задействовал в своих акциях тему боли. Культивируемое им физическое страдание не только вынуждало зрителя обратить внимание на тему жестокости, царящей в мире (в соединении с атрофией чувств современного человека). Прежде всего, сопереживание физическому страданию художника становилось для реципиента источником обретения идентичности себя как человеческого существа, способного сострадать и сопереживать Другому.

Редукция человека к последней несомненности его существования – к физическому телу – обусловлена неудовлетворенностью современной культурой, утратившей критерии оценок, представления об Абсолюте, существующей в со-

стоянии нескончаемого релятивизма. Человек же ищет определенности и подлинности. Множество акций, задействующих тему боли, физического страдания, по всей видимости, рассчитаны на достижение этого момента подлинности: реципиент получал возможность пережить ситуацию, аутентичность которой была для него более несомненной, чем окружающая его действительность.

Противостояние культуре симулякров начинается с идентификации себя как носителя физического тела. Если для Декарта существовать – значило мыслить, то сегодня искусство стремится обратить внимание человека на альтернативную точку зрения: существовать – значит ощущать. В этом отношении такие разновидности акционизма, как хеппенинг и перформанс, позволяют зрителю не просто стать частью произведения (что возможно и в инсталляции), но и пережить в этом качестве ситуации и ощущения, в реальной жизни едва ли возможные.

В антропологическом контексте художественные акции не только становятся источником новых опытов реципиента, но и оказывают серьезное влияние на чувственную сферу человека, которая трансформируется по мере того, как определенные изменения происходят в системе как визуального, так и тактильного восприятия. Если классическое изобразительное искусство культивировало такую форму восприятия произведения, как созерцание, то акционизм отдает предпочтение хаптике, осязанию. В иерархии чувств, созданной западной культурой, на протяжении долгого времени осязание уступало зрению и слуху (как известно, именно со зрением и слухом по большей части была связана западная рационалистическая культура).

Э. Гуссерль реабилитировал осязание и даже оценил его выше визуальности, так как, в отличие от глаза, который не может увидеть самое себя, рука вполне способна ощупать другую руку, коснуться глаза. Она не только постигает мир посредством ощупывания того или иного предмета, но и – в то же самое время – получает собственные чувственные впечатления. Именно тактильность, а не зрение, становится основанием для получения человеком представлений о собственном теле [3, 195]. Визуальное восприятие, традиционно сопрягаемое с интеллектом, таким образом, дополняется чувственным – современное искусство активно формирует и совершенствует то, что в психологии именуется «телесным сознанием». Антропологическое значение этого обстоятельства нам еще предстоит оценить.

Современное искусство, в отличие от классического, не ставит перед собой задачи усовершенствовать человека посредством воздействия на него с позиций истины, добра и красоты. Оно ориентировано на другие цели – не столько воспитательные, сколько *антропологически-конструкторские*. Оно не только создает принципиально новые для человека ситуации и делает его их непосредственным участником (что позволяет ему пережить новые ощущения и обрести новый опыт), но и расширяет чувственную сферу человека, намечает пути обретения им целостности – культурная оппозиция «дух – тело» постепенно сглаживается, в том числе и благодаря художественному акционизму.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. – М., 2006.
2. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. – Екатеринбург, 2006.
3. Гуссерль Э. Картезианские размышления. – СПб., 1998.