

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА



Художник, представитель московской концептуальной школы. Член Московского союза художников.

Живет и работает в Москве.

Постоянный автор альманаха (см. статью в: Человек.RU. 2008. № 4).

МЕЖДУ СУБЪЕКТОМ И ТЕЛОМ. ПЕРФОРМАНС. ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРА

«Быть» в эстетическом смысле – значит быть – там и здесь – и теперь выставленным в пространстве-времени и, представленным к пространству-времени, которое прикасается к тебе до всякого понятия, прежде всякой репрезентации. Это «быть» – неизвестное, потому что оно было прежде нас. Это нечто вроде рождения. И младенчества – там прежде нас. Это неизвестное «там», которое называется телом.

Ж.-Ф. Лиотар

Почти неизвестное нам «тело», «там» современного искусства и его «лунная», женская ипостась (а в данном случае нас интересует именно она) заявило о себе во второй половине шестидесятых, и случилось это почти одновременно в Европе и Америке. Отравленный терпентином ретинный мир художественных практик вдруг внезапно проснулся и восстал. Причин было много: это было и «прокручивание» огромных финансовых средств с последующим их вложением в галерейную и выставочную деятельность, и создание целой индустрии арт-бизнеса, где произведение искусства рассматривалось лишь как объект купли-продажи, а автор художественного произведения становился манипулируемым персонажем желтой прессы. Этот период в европейско-американском искусстве можно назвать «пиршеством визуального», создавшим особый дискурс, внутри которого были разработаны определенные идеологии и стратегии поведения творческой личности, о чем (стоит отметить) российское художественное «подполье» находилось в полном неведении. В результате всех этих процессов «был создан» особый зритель, жаждущий espectacularности и «вещности», ставший сам объектом и невольной жертвой манипулирования идеологов, организаторов и поставщиков вечной как мир «фабрики грез».

Однако в недрах этого ретинного мира возникал новый тип художника и зрителя, пытающийся обрести свою идентичность на иных путях. Этот зритель проявил тогда удивительную готовность быть вовлеченным в дотоле неизвестную область «там», телесных практик, провокаций, спонтанных действий, словом, он, этот зритель,

действительно был «новым» в своем стремлении стать по-настоящему раскрепощенным. Он оказался готовым к тому, чтобы вместе с автором возникшего тогда жанра и получившего название «перформанс» оказаться в том самом, почти не поддающемся словесному определению, месте (и времени) пространства, интервале (следе), области предполагаемых возможностей, некоей зоне абсолютной свободы (и даже сейчас не хочется придавать этим словам оттенок иронии), «там», где этот зритель, отчасти становился «настоящим», «адекватным» и в силу этого совершенно необходимым автору-перформеру. Вместо пассивного созерцания «шедевра», зритель делал выбор: он хотел «быть» в буквальном смысле – *быть во времени, которое прикасается к тебе*.

На протяжении целого десятилетия (1964–1974 г.г.) был освоен парадоксальный опыт телесности. Стоит также отметить, что хронологически это совпало с «цветочной революцией», вначале казавшейся многим художникам временем больших ожиданий и перемен, временем, когда «возможное», казалось, вот-вот станет привычным и повседневным... временем, завершившимся событиями 68-го года.

Поиски новых социальных ролей в открывшемся пространстве воплотились в тяготеющие к интерактивности формы телесных художественных практик. Большинство критиков было застигнуто этим явлением врасплох. Телесные практики казались им чем-то необъяснимым и, на первый взгляд, не имеющим корней в национальных художественных традициях и возникшим как бы «из ничего». Придя в себя от шока, большинство критиков принялось поносить акции, перформансы и телесные практики (body art), и это было частью общей защитной реакции всего корпуса «спектаклярного» искусства и обслуживающей его критики. Во многих странах перформеры и акционисты вели «подпольное» существование, некоторые авторы постоянно переезжали из страны в страну, что отчасти давало возможность враждебной критике определять этот вид искусство как нечто инородное, или созданное на чужой территории, причем российский перформанс и акционизм, (возникший несколько позже) этого также не избежал. Один и тот же перформанс в России объявлялся «западным» в то время как на Западе он определялся как «типично русский». Словом, как в том, так и в другом случае происходило «остранение остраменяемых».

Скорее всего, причин для такого неприятия «ортодоксальной» критикой акционизма, перформанса и телесных практик много, но стоит назвать самую главную. «Официальное» искусство или искусство истеблишмента вместе с обслуживающими его арткритиками, а оно существует в любой стране мира и в любой исторический период, всегда представляет собой некую «нормирующую инстанцию», которая, в силу самой своей природы, не способна создать «тело быстрого реагирования» для новых форм взаимоотношений всех субъектов наличного художественного дискурса. Подобная ригидность является ее фундаментальным свойством. Тогда открытия новых возможностей и разработки новых художественных языков в начале процесса вытесняют его создателей за рамки «официального» в ту неопределенную «сумеречную зону», где не работают механизмы, служащие для поддержания прежних властных (языковых) отношений. В частном случае, не будет преувеличением сказать, что «отношение» зритель-перформер не нуждается в посредничестве властных структур. Перформер создает модель некоего «действия», результатом которого является сам процесс, каковой, если и «валоризуется», то совершенно иным путем, нежели «шедевр», всегда имеющий определенный материальный эквивалент. В случае акции, перформанса, телесных практик «результатом» является определенное состояние зрителя-участника, сопереживающего действие и вовлеченного в него. Результат этот существует лишь *здесь и теперь*. Парадоксально, но в рамках

какой бы культуры в современном искусстве ни существовал перформанс, он определенно не возникает «из ничего». Под ним всегда лежит богатейший пласт многослойного и уходящего корнями в глубокую древность «мистериального» человеческого опыта, который никогда не забывается и в любой момент готов всплыть на поверхность из глубин коллективного бессознательного, и «считать» себя в художественном образе, создаваемом художником-перформером. Однако, эта, на первый взгляд, «легкость считывания» в то же время обладала и определенной «непередаваемостью» на вербальном уровне. В связи с этим следует сказать, что сменившая безразличие официальной критики журналистская шумиха конца 80-х, поднятая (на Западе) вокруг перформанса и телесных практик, не создала никаких диалогических структур между художниками-перформерами и обществом, что повторилось в 90-е годы и в России. Надежды оказались погребенными в малотиражных специализированных изданиях и беспредметных дискуссиях, и даже создание некоторого количества «потемкинских деревень» (в виде всевозможных официально организованных фестивалей перформанса) и художественных институций, организованных новой бюрократией, не смогли внести ничего нового в существующее положение вещей. Очевидно, любая попытка институционализации такого типа художественного творчества вступает в противоречие с духом перформанса как броска в неведомое, то есть в телесное «там», не нуждающееся ни в какой оценке и сравнении и существующее лишь во времени «до всякого обмена». Перформанс предполагает создание другой реальности, претендует быть подлинным пространством свободы, в силу чего активно противится самой идее «производства и потребления». Внутри этой реальности времени-места перформанса складывается особая почва для телесных практик, художественных ритуалов, всевозможных «интервенций», создаются новые языки для описания находящихся в динамике социокультурных процессов. В этом пространстве художник-перформер старался разорвать узы зависимости не только от галерей, кураторов и прочих инстанций, превращающих результат художественного творчества в меновой товар; он также старался противостоять «моде» на художественное творчество, о которой ему непрерывно сообщали иллюстрированные глянцевого издания, рекламирующие выставочную деятельность модных галерей. Этот разрыв между «официальным» искусством происходил тогда не на культурно-историческом уровне (в настоящее время документация большинства активно работавших в то время перформеров нашла свое место в национальных музеях современного искусства), а скорее в зоне языкового конфликта: между обыденным и властным. Язык властных структур имеет определенную тенденцию действовать в рамках «охранительных механизмов». Сам выбор этих механизмов перформером как референта и художественная практика, направленная на критическое осмысление и демонстрацию производства власти этих структур, являлись новаторством и вписывались в социокультурный контекст как язык нового тела, отвечающий запросам своего времени, его новым идеям и визионерским озарениям. Перформанс стал художественным явлением, вызревшим в самом теле культуры и заявившим о своем праве на существование в качестве, хотя и с трудом поддающегося определению, но самостоятельного жанра.

Перформативные и акционистские «высказывания» невозможно представить в иной среде, нежели полная противоречий и отражающая все социокультурные процессы сцена современного искусства. В эпоху глобализации и «культурной колонизации» сам факт «послания» в форме «перформативной речи» представляет собой в каком-то смысле «темный текст», который апеллирует не к чему-то известному и определенному, а к «мифологическому сознанию», иному регистру, в «свернутом виде» присутствующему в современном человеке.

И что же все-таки представляет собой акция (перформанс), то есть в чем состоит ее невыразимая невозможность быть зафиксированной, используемой и поставленной на полку картотеки «достижений»?

Это неизвестное «там» называется телом... Это не я – тот, кто рождается, кому дано родиться. «Я» рождается потом...
Ж.-Ф. Лиотар

Перформативная речь – это «impact», ничего не называющий, не представляющий и не объясняющий. Это всегда лишь касание, предвестник разрыва основания (благоразумно выстроенного и заботливо кодифицированного), про-образ или целый сонм прообразов, выявляющих неведомые темные знаки, наполненных беспокойством и тревогой, «записи» подчас герметичные, непроницаемые меты, следы, рассеянные в пространстве и времени.

Перформативная речь – это «тот, кто (здесь и теперь) рождается, кому дано родиться», кто (став на мгновенье) своеобразным «посланником», говорит нам о том, что мы о себе давно забыли; о нашем рождении, страдании, уходе, о том, что происходило, происходит или должно произойти когда-нибудь. Перформер пользуется своим телом для восстановления мистико-поэтических связей между человеком и универсумом. Среда перформативной речи, ее контекст, будучи отраженной, «перевернутой» культурой (лес, пляж, море – пейзаж, портрет, натюрморт), становится идеальной сценой для инициатических путешествий в поисках идентичности; тем же самым является и человеческое тело.

Перформативное высказывание служит для преодоления культурных матриц (плоскости картины, поверхности скульптуры) и дает возможность ускользания от механизмов власти языка этих матриц, добываясь целостности и аутентичности жеста, его интегральности, при этом завоеывая «все» и не нанося ущерб «ничему». Коллективная травма тела данной культуры изымается и поставляется в пространство «этого младенчества, этого тела, этого бессознательного...»; это «смещение» становится пусковым механизмом инициатического путешествия.

Как это происходит? Одним из приемов акционизма в урбанистической или природной среде является «диалог» рисования с рисунком (нарисованным изображением). Казалось бы, совершенно традиционная, «матричная», ретинная форма высказывания – рисование (процесс рисования) акционистом на плоскостях зданий или на камнях или песке в природной среде является той самой перформативной речью, обращенной к зрителям, среди которых в реальности всегда есть немало таких, кто никогда не находился в пространствах современного искусства. Цель этой речи – провокация взгляда, где происходит своеобразный диалог видения и отражения этого видения (путем рисования); перформер берет на себя роль «чувствующей кисти», его тело отождествляет себя с процессом рисования, а не с его результатом (создание шедевра). Перформативная речь «обладающей чувствами кисти» становится идентификационной проблемой для зрителя; в дальнейшем эта провокация взгляда может вступить на путь провокации институций, в которую «посвященный» зритель оказывается вовлеченным. Это акции и перформансы, в которых происходили псевдоритуальные выдачи всевозможных дипломов, свидетельств, сертификатов, поощрительных призов, что предполагало считывание этих действий как вызов культуре истеблишмента, а нередко и «художественной среде», носило характер ее осмеяния, вплоть до выставления на посмешище совершенно конкретных лиц из арт-сообщества, уверенных в незыблемости своего положения в существующем «табеле о рангах», и в своих особых привилегиях небожителей от искусства.

Перформативная речь создавала особое карнавальное пространство, в высшей степени суггестивное, связанное с конкретным художественным контекстом, его топосом. Перформанс брал на себя полномочия говорить от имени определенной художественной среды, и в этом смысле можно с уверенностью сказать, что социально и политически значимые перформансы 60–70–80-х (против войны во Вьетнаме, применения оружия массового поражения или загрязнения природной среды), «говорили» как от лица больших общностей, так и всевозможных меньшинств (в дальнейшем будет рассмотрена проблема: перформанс в феминистическом дискурсе).

Перформативная речь, иногда, напротив, представляла собой некое «сжатие», своеобразную формулировку, «зародышевую клетку» в универсуме означающих, обращенную к универсальным моментом человеческого бытия. Это тема пустоты и пустотности, высказанная в терминах ужасающей скуки и «обыденного» как образа этой скуки. Одним из способов «прорыва» из обыденного является художественное событие, основополагающим механизмом которого является «отсутствие–присутствие». Это выставка без картин, день рождения без виновника торжества, вплоть до самых радикальных «высказываний», находящихся буквально «между субъектом и телом». В качестве подтверждения можно привести один из крайне провокативных чешских перформансов 70-х, когда художник, пригласив на собственные пародийные «похороны» друзей, после «перформанса» вернулся домой и застрелился, оставив записку «umenie ni existuje» (трудно переводимое выражение, означающее приблизительно: «искусства нет»). Чем минимальнее было перформативное высказывание, погруженное в обыденное, тем больше оно в себе содержало элементов риска, вплоть до реальной смерти автора, где «действительность сплавлялась со своим образом».

Впрочем, те же самые «экзистенциальные задачи» подчас разрешались и противоположным образом, путем «расширения». В бурной и полной противоречий истории перформанса существует немало «сред» и «жестов», самыми характерными особенностями которых будет, напротив, «давящее» присутствие художника (возможное и при его физическом отсутствии).

Еще раз напомним, что в перформансах и акциях зачастую царит дух смеховой культуры. Абсурдизм повторяющихся действий, организованный по принципу «вечного двигателя». Среда часто работает с «мусором», остатками человеческой (в том числе и культурной) деятельности. Экологические проблемы зачастую становятся проблемами экологии культуры. Стоит отметить, что повторяющиеся движения сами по себе наиболее адекватны природе перформанса. Внешне «немотивированное» действие всегда обладает особой структурной четкостью, и поэтому легко считывается. Иногда перформансы происходят в публичных местах; играя понятиями экспроприации-апроприации, авторы работают с массовым сознанием, проблемами стандартизации жизни, стереотипами сознания «массовидного человека», (в российском варианте «гомо советикуса»). Предполагается, что наблюдающая за действиями перформера публика как бы переходит из пространства обыденной жизни в творческое пространство художника. И если вначале зрители ничего не знают о замысле автора, то по ходу действия они с ним консолидируются и образуют единое поле того «здесь и сейчас» тотального события, в котором автор может прибегать к симультанному использованию крика, слова, музыки, ритма, различных предметов (как правило, утрачивающих свою изначальную функцию). Художник может использовать свет, огонь, воду, землю, творчески пресуществляя символическое содержание этих первоэлементов, он совершает некий энигматический «переход по проволоке», обладающий собственной суггестией и способный вовлечь зрителя в

дешифровку знаков. Такого рода перформансы зачастую происходят в режиме «нон-стоп», создавая в высшей степени драматическую и напряженную ситуацию.

Происходит топологическая «революция»: улицы, площади, кафе вместо музеев, галерей, лекционных залов. Дискуссии и дебаты по поводу искусства, найдя себе новую среду обитания, начинают по-новому взаимодействовать с художественной и интеллектуальной средой. Тем самым перформеры получили возможность создать пространство диалога и самими своими действиями изложить теорию и показать практику своего искусства. Таким образом, разрабатывался метод исследования и критики современного искусства средствами самого искусства, где высказывание об искусстве находилось в процессе проживания и динамического развития, исследуя области на границах искусства и жизни.

...когда приходит закон, с моей самостью, моим языком, то уже слишком поздно. Все уже изменилось после первого прикосновения. Эстетика имеет дело с этим первым прикосновением, которое прикасается ко мне, когда меня нет. Это прикосновение – неизбежный недостаток, ибо оно имеет дело с законом...

Ж.-Ф. Лиотар

В перформансах искусство выходило из традиционных рамок закона, при этом сохраняя свою особую двусмысленность, необязательность и случайность. Оно теряло свойство жесткости, определенности и хладнокровного анализа, подчас из него исчезал и сам художник, творец-демиург, и «новорожденный» автор перформанса (просто невозможно не добавить «лежащий на углях») обращался к случайному, нетипичному и неопределенному. Само его тело становилось мыслящим *этим первым прикосновением* и его мыслью. Можно ли показать, как тело мыслит? Это сделать – как? Что нужно, чтобы зафиксировать голос этого тела? Бумага? Холст, асфальт, колея проселочной дороги? Как записать следы на воде, огне, воздухе, оставленные им, этим телом, его прикосновением, неизбежно имеющим дело с законом, в конечном итоге водворившим эти следы в музеи и архивы? И где вообще кончается концептуальная игра (все уже изменилось после первого прикосновения...)? Иногда кажется, что это невозможно понять.

И снова вернемся в конец пятидесятых. Начавшийся тогда рыночный «бум» на произведения искусства способствовал тому, что большое количество талантливых людей начали создавать определенный художественный «продукт», предназначенный для потребителей богатеющего среднего класса. Одновременно с этим происходит осознание интеллектуальными элитами своей чуждости набирающему темп рыночному процессу. Первые перформеры и круг их зрителей с удивлением заметили, что могут свободно обходиться без помпезных вернисажей и хвалебных статей в прессе. Перформансы сами по себе были и «пирами», и теориями, и одами этого нового вида искусства. Перформативная практика балансировала между зрелищем и отсутствием точного жанра этого зрелища, подчас перформанс становился сам по себе социокультурным анализом возникающего и тотчас же опровергающего самого себя текста этого нового «тела», где жест, движение, апроприация найденных объектов, вызывающие костюмы, – все вместе составляло основу в высшей степени акцентированной и напряженной ткани. «Огненные» акции черпали вдохновение в древних ритуалах, иронические слоганы-пантомимы работали с масс-медиа и рекламой, многочисленные марши, шествия, псевдоспортивные мероприятия и инсценированные избирательные компании работали с политическими и идеологическими притязаниями и штампами. В каком-то смысле «действия» перформеров и акционистов находились на линии

водораздела, где искусство еще не состоялось как искусство, но вот-вот таким станет. Художники скорее изображали, играли художников, одновременно находясь в этом процессе «становления» и являясь бытописателями этого процесса. Они создавали своеобразный дискурс, где рассматривались проблемы видения и суждения по поводу ценностных систем, далеко не одинаковых для художников, ищущих новых подходов и языков, и охранительных структур в лице критики и всевозможных традиционных арт-институций «судящих» результаты этих экспериментов. Своими действиями художник-перформер «стирал» ранее существующий «текст», чтобы записать его новыми письменами. В смысле «записи» текст перформанса мог возникнуть в любом месте и одновременно не быть зафиксированным нигде.

Скорее всего, в самом перформативном высказывании заложена определенная тенденция к саморазрушению, то есть отмене Закона в самом себе. Если говорить о среде, о ее визуальном образе, то местом проведения акций и перформансов зачастую служили заброшенные помещения, сквоты, руины, окраины и городские свалки. Сама идея «вернисажа» в подобных местах, равно как и театрализованный «ужасный и кровавый» body-art, в каком-то смысле являются своеобразной терапией, где экзальтация боли, вселенского ужаса разрушения и образа смерти входит в картотеку обычаев и нравов данной культуры (по крайней мере, в ее христианском ареале). Эти создаваемые художниками-перформерами (в реальном времени и в пределах собственной телесности) образы боли и страдания входят в присущую данной культуре картину видения мира и, что крайне важно, имеют соответствующие паттерны в «отцовском» искусстве и при «считывании» срабатывают как «дежа вю», оказывая терапевтическое воздействие как на художника, так и на зрителя.

Одной из тем европейско-американского (да и российского) акционизма являются «болезни художника». В этих действиях перформеры выставляли напоказ и обыгрывали миф о художнике «не от мира сего», поглощенном созданием шедевров. Почти все созданные на эту тему перформансы (а им несть числа) работают и с автором, который умер, и автором-персонажем, и автором-фантомом, идя путем всевозможных мистификаций и провокативных действий; зачастую символические вторжения художников в реальную ситуацию служили для выявления статуса художника в современном обществе. Можно даже сказать, что здесь затрагиваются более глобальные проблемы: статус современного искусства в нашей тяготеющей к глобальному цивилизации, а в более точном смысле, разъедающую его болезнь, которая проявляется во все увеличивающемся отрыве его от общества и ориентации на малые группы и элиты, в силу чего это искусство подчас оказывается если не в пустоте, а «под колпаком», и испытывает со стороны общества недоверие, недоброжелательство, а подчас и открытую неприязнь.

Издаваемая перформерами и акционистами печатная продукция (брошюры, каталоги, буклеты, плакаты, листовки, лозунги) является пародийным вторжением в деятельность СМИ, в область критики и журналистики, а также представляет собой независимые островки культурной децентрализации. Иногда эта «пресса» может совпадать с возникающими протестными движениями (всевозможные левые движения: антиглобализм, экологические, антивоенные марши, марши меньшинств и пр.). Этой продукции присущ особый язык, обладающий четкой артикуляцией, будоражащее воздействие которого направлено на радикализацию общественного сознания. Этот язык представляет собой своего рода «ловушку», основная задача которой добиться того самого «смещения», сдвига внутри уже существующего текста, чтобы зритель смог непосредственно прочувствовать на телесном уровне данную проблему, и таким образом, миновав коды, столь изощренно разработанные современными СМИ, вступить с означенной проблемой в непосредственную

коммуникацию. Особый язык этих «текстов» внутри текстов СМИ, вводит в ритуализованное пространство (например, прообразом пародийных маршей и демонстраций перформеров послужили древние шествия и марши, во время которых их участники несли различные культовые предметы и выкрикивали лозунги).

Какого бы аспекта перформативной деятельности и акционизма мы ни коснулись, нельзя не отметить, что лежащая в его основе и апеллирующая к древним, укорененным в данной культуре, ритуалам, матрица, сама по себе является пусковым механизмом автоматизмов, аффективных реакций, проникающих через структурную решетку вербального, чтобы через «прочувствованное» достичь воображаемого. В этом смысле перформанс является одним из уникальных методов, обеспечивающих полную вовлеченность зрителя в процесс совместного создания новых языков в находящемся в непрерывном становлении и «сносимом» культурном контексте. Вполне возможно, что одной из наиболее привлекательных особенностей перформанса, его возбуждающим, очаровывающим, интригующим и придающим особую динамику жизни культурного сообщества свойством является публичная деконструкция самой «кухни» творчества: демонстрация создания «шедевров», многочисленные эксперименты с визуальностью в ее новом жестовом прочтении. Это человеческое тело, на котором рисуют и пишут, тело, становящееся текстом и помещенное в городскую среду открытых площадей, а в дальнейшем, когда художники-акционисты обратились к кино и видео, и на большие экраны (на плоскостях зданий демонстрировались слайды, кино и видеофильмы). Нередко именно в таких перформансах и акциях, рассчитанных на широкую публику прорабатывались темы свободы творчества и цензуры, столь важные как для художника, так и для любого гражданина. В них происходили всевозможные «субверсии» и «трансгрессии»: связывание тела веревками, затыкание и заклеивание рта, вовлечение в эти акции людей, профессии которых связаны с жизнью обитателей больших городов (пожарных, полицейских, сантехников, почтальонов) и поставление их в ситуацию выбора модели поведения.

Если закон должен не только заявить о себе, но также повиноваться самому себе, то он должен преодолеть сопротивление этого недостатка, этой оскорбляющей потенциальности, конституируемой при рождении.

Я имею в виду то, что происходит от того факта, что некто рождается до того, как рождается закон. Для закона тело – это эксцесс. Но закон должен иметь дело с этим телесным эксцессом. Если закон хочет исполнять (себя), он должен переписать себя на своем теле так, как делает это первое прикосновение.

Ж.-Ф. Лиотар

«Умеренный» body-art перформеров 60–80-х представляет собой тело, репрезентированное в медленных и повторяющихся движениях, в которых само это тело является художественным message: оно выставляется напоказ в принципиально открытом (а подчас и театрализованном) пространстве. Тело это берет на себя функцию некой «длительности», «протяженности» самого времени, его чувственно-телесной стороны, фундаментальной и незыблемой парадигмы человеческого удела. Нередко перформансы и акции, связанные с телесными практиками сопровождаются публичными раздеваниями или переодеваниями, что служит как дистанцированию и выделению конкретного тела от общего, коллективного, так и его «преображению», трансформации. Любое действие акциониста, работающего с телом – это всегда демонстративное использование поверхности этого тела, его кожного покрова,

обладающего определенной чувствительностью, которая может о себе «сказать», стать «посланием». Какую бы задачу не ставил перед собой автор, будь то «разрушение последнего табу», или интеллектуальная провокация, само создание чувственного образа внешнего воздействия, агрессии, насилия, – все это пропускается художником через самого себя, собственный телесный опыт. Соучаствующий же зритель видит непосредственный процесс разрушения-созидания и ощущает его в границах собственной телесности, так как даже в современном виртуализированном мире все еще хочется верить в то, что своими собственными телами мы все-таки пока еще обладаем. Иногда те же задачи по определению границ телесности могут решаться и ненасильственным образом, путем остранения: это перформансы, осуществленные с помощью зеркал, покрытия тела различными субстанциями, создание его отпечатков на ткани, на холсте, бумаге, песке, земле, глине, гипсе и т.д. Это создание всевозможного каталога «следов», «записей» природного в культурном контексте и создание диалога между природно-телесным и культурно-сконструированным, особые телесные псевдоэротические практики, выявляющие (в особенности в перформансах, созданных женщинами) социокультурные матрицы и стереотипы эротического как продукта культуры. Часто в телесных художественных практиках восстанавливается соответствующий нашей цивилизации и ее моделям образ реальности, растворенной в собственном отражении. В некоторых случаях телесные практики становились методом критического анализа, и в таких случаях автор, наоборот, предельно дистанцируется от создаваемого им образа, вплоть до своего полного исчезновения. Само тело в таких перформансах и акциях становилось средоточием многих проблем на границах живого и искусственного; тело могло внезапно стать опасным местом развязывания страстей, своего рода «взглядом медузы» (а в женских перформансах еще и «хохотом медузы»), и проблемой пределов ответственности автора, его способности овладения и управления могучими и подчас разрушительными возможностями этого тела. Социальная и политическая функция художника прежде всего проходит через его телесность, сколь бы такая мысль ни выглядела парадоксальной. Перформанс или акция всегда представляет собой своего рода призыв, обращение, что уже само по себе может быть известной политизацией. Проблемы перформансов и акций, связанных с телесностью, это не только (иногда) трансгрессивный поиск свободы, но и создание особых пространств, совместно открываемых художником и зрителем, поиск «запасного выхода», «незанятой территории», особого «ресурса», полного возможностей для непрекращающегося диалога, разрабатывающего собственный язык, соответствующий задачам этого диалога. В таких «ритуальных» действиях как оставление следов, отпечатков ног и рук, совместных трапезах, маршах и демонстрациях возобновляется и обогащается дискурс тела, столь невозможный и утопичный в урбанистической среде. Однако по сей день существующий и развивающийся, работающий с творческим переосмыслением культурных матриц, создающий новое видение художественного творчества, реализуемое при помощи чувств и открытого чувствам.