

Н. Абалакова

ЯЗЫКИ ТЕЛА

И если надо было бы по оппозиции к сексуальности дать определение эротизму, им стало бы следующее: это тот опыт сексуальности, что сам по себе связывает преодоление предела со смертью Бога.

Мишель Фуко

Тело как способ познания. Автор вместо произведения

...Наверное, (в их глазах) я оказалась тем самым неопределенным местом, в котором соединилось мое тело, произошедшее с ним событие и рассказ о нем, место, в котором мне ничего не оставалось, как всплыть в качестве рассказчика, чтобы в любой момент, вместе с грамматологом и мореходом, взявшись за руки, прыгнуть в волны кипящего моря; место это на моей «биографической линии» существовало задолго до описанных здесь событий. Может быть, четыре тысячи лет тому назад взор мой, обращенный к Альфе Огненного Дракона, остановился и лениво заскользил вниз по развалившимся глинобитным стенам некогда цветущего города; на одной из них на древнем языке было начертано слово «бесчеловечность». Я смотрю перед собой: простирается нечто бесконечное, беспредельное и беспросветное. Посуда, битая посуда. Ее черепки-скрижали не принадлежат ни небу, ни земле, в чем их постоянство. Они, словно мой восхищенный ум после глотка горячего «зеленого чая», становятся столь же бесконечно беспросветными и простираются...

Инициатический «прыжок в пустоту» совершенный в начале 60-х Ивом Кляйном, художником из Ниццы (право уж, не знаю, что он пил накануне, возможно все тот же «зеленый чай») в большинстве фундаментальных трудов по истории современного искусства рассматривается как поворотный пункт в области высказываний по поводу «истины, заключающейся в нас самих, и скрывающейся за масками, которые мы должны сбросить». М. Мерло-Понти утверждал, что «если речь идет о моем теле, или о теле другого, не существует никакого иного способа познать это тело, как только живя им, жизнью этого тела, что означает только одно: принять на себя ответственность за другого, взяв ее на себя, слившись с ним в одно целое». За вычетом определенного налета экзистенциализма, мнение знаменитого феноменолога совпало с телесными практиками «Театра Нищеты» Ежи Гротовского, который также пытался обрести истину в телесных практиках, парадигме тела, не менее загадочного, чем душа иудео-христианской традиции, и, уж коль скоро речь пошла об этом, разве изгнание из рая двух первых творений, Адама и Евы, поставленных в условия материального мира в телесной наготе, не были своего рода «прыжком в пустоту»? Пустотой черепков-скрижалей с отсутствующим текстом (телом). В определенном смысле body-art, так как об этом событии имеется письменное свидетельство. Письмо первых табличек становится читаемым лишь вслед и благодаря их поломке... Тело становится читаемым лишь тогда, когда оно превращается в семиотический инструмент, становится прямой противоположностью проявлениям природного, что особенно ярко проявляется в традиционном, хотя и удаленном от нас исторически и географически, японском театре Кабуки и Но.

В ритуальные сумерки древнейших культов, идеологий и практик уходит и огромное количество предшественников подхода к телу как к способу познания мира, имеющих между собой много общего, как-то: немецкий экспрессионизм, футуризм,

дадаизм, «Театр Жестокости» Антонена Арто, растянувшийся на многие десятилетия life-performance Марселя Дюшана, «среды», хеппинги и перформансы 60-х, прокатившиеся по многим странам Европы и Америки. Не вдаваясь слишком глубоко в историю музеизации этих художественных явлений, можно сказать, что документально body-art был закреплен в 1972 г. в Кассельских Документах, где телесным практикам был отведен целый отдел.

К этому времени «пустота» была заполнена, и body-art выявил все сформировавшиеся его культурные тенденции. Многие проекты body-art представляют собой нечто вроде «антропологического» исследования художников: полное противоречий и подчас взаимоисключающих тенденций воспоминание о собственной эволюции. Другой обширной областью интереса художников, занимавшихся телесными практиками, был психоанализ, где затрагивались проблемы идентификаций, а сами художники рассматривали собственное тело как произведение искусства, ценное само по себе.

Несколько более радикальным был подход художников, который условно можно назвать «ритуальным». Они исследовали границы телесного опыта при помощи нанесения ран, порезов, меток, что внешне носило некоторое сходство с религиозными и социальными практиками разных народов. Экстремальным выражением такого подхода, связанного с травматическим опытом, была серия ампутаций и «самокастрация» акциониста из Вены Рудольфа Шварцкеглера (1940–1969 гг.) Особое значение в практике body-art получил феноменологический подход, определенное течение, которое занималось пространственным аспектом тел, их движениями, взаимодействием друг с другом, с окружающей средой.

Это направление отчасти соединялось с концептуализмом, так как художники рассматривали тело как место означающих. Символический порядок, организующий наше сознание, использовал тело как «транспортное средство», шаттл. Общекультурный порыв этой замечательной эпохи (1960–1970-е) характеризовался тем, что художники, занимающиеся телесными практиками, проявляли большой интерес к самым последним изысканиям в области наук о человеке. Цель этих разнообразных практик заключалась в стремлении покончить с фетишизацией человеческого тела, с экзальтацией его красоты и совершенства. Они стремились сорвать с него покровы, которые веками на него набрасывала литература, живопись и скульптура. Их цель заключалась в том, чтобы дать ответ: чем же в реальности является человеческое тело и каково его реальное положение в мире? Одним из ответов был такой: собственное тело – это инструмент человека, от деятельности которого он зависит. Иными словами практика body-art определяла себя как форма художественной деятельности, объектом которой оказалось это самое тело постольку, поскольку в обыденной деятельности мы пользуемся им как «инструментом». Для зрителя этих художественных практик предполагалось «считывание» этого тела как объекта художественного опыта, тела такого, каким оно и было в действительности: биологией, смоделированной культурой или проявлением культуры в биологии.

Само тело художника представляло публичный интерес еще с эпохи романтизма. Совершенно определенно зрители проявляли не меньший интерес к творческому процессу (совокупность поз и действий художников в процессе создания произведения), чем к самому «шедевру». Painting-action, презентация творческого процесса, продемонстрированная Дж. Поллаком в первой половине 50-х, несомненно, имела отпечаток того, что о ней говорил он сам: «я чувствовал себя частью своей живописи». Можно подумать, что протагонисты body-art решили дойти до практик, предшествующих самой истории искусства, до того, что являлось самым источником искусства.

Тревожный смысл «дьявольской области» Ж. Батая

Поразительным образом Ж. Батай описывает это «то самое, что являлось самым источником искусства» в «Слезях Эроса». Красноречиво даже звучит само название глав: «Первая часть. Начало (Рождение Эроса) 1. Познание смерти. Эротизм, смерть, Дьявол».

На протяжении нескольких глав при помощи особой системы письма, представляющую собой серию концентрических кругов, а точнее спиралевидную конструкцию, «плотность письма» которой увеличивается к центру, он высказывается по поводу увиденного им наскального изображения. Вот, что он пишет: «задолго до христианства древнейшим людям был ведом эротизм. Доисторические свидетельства просто поражают: первые изображения человека, сохранившиеся в пещерной живописи, представляют его с грозно выпирающим фаллосом. По правде говоря, в этих рисунках нет ничего «дьявольского»: это доисторические рисунки, дьявол в то время еще и не...»

Люди, изображавшие себя на рисунках, оставленных на стенах пещер, в состоянии эротического возбуждения отличались от животных не только этим вожделением, соединившимся, – самой принципиальной связью – с существом их бытия. То, что нам известно о них, позволяет утверждать, что они уже знали – чего не ведали животные, – что они умрут...».

В контексте философской мысли Ж. Батая «дьявольское» не относится к тому, что христианство считало «темной», «неодухотворенной» стороной человеческой личности – страсть, вожделение, словом все проявления «животной» природы человека. В его случае «дьявольское» – это «замогильная область» тех, кто «поверил в дьявола». Однако в том же тексте Ж. Батая есть и такая фраза: «дьявольская область, которую христианство, как нам известно, наделило тревожным смыслом, в сущности своей была известна древнейшим людям». Конечно, этим «тревожным смыслом» и был эротизм, связанный с познанием смерти, о чем говорится в третьей главе. В четвертой главе обсессивное (как многие практики body-art) описание этой сцены, к которому добавляются (и одновременно интерпретируются) и другие подробности, вдруг обращается к теме, по словам Ж. Батая, «воплощенной в Библии». В следующей главе, названной «Смерть на дне колодца в пещере Ласко», автор пишет: «Я обнаруживаю или, по крайней мере, уверяю, что обнаруживаю в самой глубине пещеры Ласко тему первородного греха, тему библейской легенды! Смерть, связанную с грехом, связанную с сексуальной экзальтацией, с эротизмом!» При чем из текста Ж. Батая совершенно непонятно, видел ли он сам эту роспись или нет. Ведь надо иметь какой-то особый опыт, чтобы с такой определенностью сказать далее: «я не боюсь (ее) сопоставить – мысленно объединяя их – с легендой Книги Бытия». Почти в конце этого текста стоит даже взятое в скобки и, казалось бы, совсем необязательное примечание: «Нам известно, что еще во времена наших отцов, терпящихся в глубине этого колодца (труднодоступное естественное углубление в пещере Ласко, где находится вышеупомянутое изображение), им – жаждущим достичь этой глубины любой ценой – нужна была веревка, чтобы спуститься по ней в бездну».

Не является ли этот текст указателем (веревкой, путеводной нитью) направления, прямо противоположного тому, что принято считать «ходом истории», а именно, путем, ведущим от произведения искусства, воспринимаемого символически и составленного из произвольного сочетания условных знаков, к некоему «природному» или «соприродному», где в движении по спирали история (искусства) замыкается на себе самой?

Метка на теле. Унижение или экзальтация?

Свидетели крушения символического порядка, заложники состояние post-modern, в котором даже сама смерть умершего Бога – не более чем философский предмет, мы все-таки испытываем некоторое смущение, когда присутствуем на акциях body-art, этих обрядах без Бога и ритуалах без веры, хотя (за исключением некоторых эксцессов экстремистского характера) не видим в этом ни святотатства, ни кощунства. Так тело наше преодолевает саму плотность формы и материи, стремясь встретиться с самим собой; душа же рвется к «царству истины» в виде огненного столпа, а точнее языка пламени. Я так и вижу, словно в трехмерной анимационной компьютерной программе, как этот язык переворачивается, меняет свою форму, сокращается, вытягивается; от него отрываются мельчайшие частицы, подобные солнечным протуберанцам, часть Венца, нематериального пламени, видимого мрака, окружающего невидимый свет; эти частицы огня, семена огня, его знаки, «знаки рассеяния по всем ветрам», как их назвал Деррида.

Похоже, что в наше время, лишенное трансценденции и традиционных формообразующих структур сакрального: праздников, ритуалов, жертвоприношений (в том числе и каннибальских), шествий, служб (а политизированные тотальные спектакли вряд ли могут полностью их заменить), снова появляется потребность приобщиться к ритуалу на самом примитивном уровне телесности. Все эти соображения подводят к обнаружению семиотического измерения в художественных телесных практиках, если семиотику понимать как науку о знаковых системах в природе и обществе, и принять во внимание, что для Ф. де Соссюра семиотикой было достойно называться лишь то, что имеет отношение к ритуалам и языку. К этому стоит добавить, что в старых словарях это слово еще означает «учение о симптомах». Короче, все-таки есть тело, или нет тела?

Однако не следует забывать, что сегодня в телесном дискурсе существует собственная семиотика, исследующая социальный и культурный аспект самых интимных свойств человеческого тела. Связанные с ними практики body-art рассматривают себя преимущественно как семиотические практики, принимая во внимание тот факт, что человеческое тело в высшей степени пластично и текуче в области означающих для биологического выражения культурного жеста. Предтечей большинства исследований в этой области является столь не почитаемый феминистическим сообществом З. Фрейд. Его разработка поз и последовательности развития сюжета в описании Моисея Микеланджело как будто вычислены на компьютере. В этой же связи стоит упомянуть об исследованиях жестового семиозиса, в котором именно этот семиозис станет означающим, а проект человеческого тела означаемым.

Ю.Кристева говорит об «анафорической» природе жеста, т.е. о жесте, отсылающем нас к более скрытому смыслу, который этот жест «перекрывает». Так где же пытается быть зритель, не владеющий текстом (телом), и утративший психе, перед лицом захватывающего спектакля развертывающихся у него на глазах телесных практик?

В своей книге «(Из)вращения любви и ненависти» Р. Салецл описывает деятельность французской художницы Орлан. «Творчество Орлан сводится главным образом к многочисленным операциям пластической хирургии на лице, которые записываются на видео, а затем с ее комментариями выставляются в галереях. Объясняя свое искусство, она в первую очередь говорит о том, что тело ее – это место публичных дискуссий. Ее искусство бросает вызов стандартам красоты, использует различные образы тела, выходящие за рамки норм и предписаний господствующей идеологии. Когда она играет с образами женственности, ее интенция заключается в практике транссексуальности от женщины к женщине, т.е. транссексуальное желание не

следует обычному стремлению обладать определенной идентичностью. Кроме того, Орлан утверждает, что с помощью хирургии можно приблизить внутренний образ к внешнему, так что у нее не возникает потребности идентифицироваться с образом, данным ей природой. С помощью хирургии тело ее превращается в язык («плоть становится словом»). Орлан хочет, чтобы после смерти тело ее мумифицировали и выставили в художественной галерее.

Таким образом, Орлан пытается играть с множественной идентичностью, она превращает свое тело в измеряемое произведение искусства и тем самым достигает своего рода бессмертия. Орлан стремится установить контроль не только за своим естественно данным образом тела, но также манипулировать с новыми технологиями (подобными пластической хирургии), используя их против идеалов господствующей идеологии».

Тело художницы, вводимое «в игру» и превращаемое в язык, сплавляясь с производством художественного продукта (хирургическими операциями), чтобы создать некий художественный образ «самое себя», представляет собой «дематериализованную природу», несмотря на ее плотскую, физическую основу. Это другой тип объекта культуры, это то самое бессознательное культуры, которое, по словам Ж. Лакана, организовано как язык, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Предельно яркая демонстративность метода, то есть «кухни» художественного произведения, позволяет увидеть в нем внутритекстовые механизмы, отслеживающие взаимоотношения между языковыми единицами. Body-art «расчленяет» тело на синтагмы, что особенно охотно используется сегодня авторами, занимающимися видеоартом. Режиссеры раннего кинематографа были просто заморожены этим свойством тела «расчленяться» и подобно алхимикам (но прошедшим добротную школу де Сада) с виртуозной насильственностью претворяли различные части тела в художественные идеи; мало того, они сумели научить своего зрителя видеть и считывать выраженный в этих идеях смысл. Способность тела в практиках body-art стать языком дает место превращению «цитации в ситуацию».

«Проскользнуть собственным телом в уже известное и признанное произведение искусства, поместить в него себя, просочиться в горнило Мифа, натянуть его на себя как перчатку», – так говорит о творчестве Орлан Юбер Безасье, что лишний раз подтверждает, что художники, занимающиеся телесными практиками, работают не с телом, а с дискурсом тела, используя собственные тела как материал и метод этих практик.

Может быть, в практиках body-art проступает сама суть художественного творчества. В идее «разъятия» тела заключается поиск идеального и не существующего образа. Это – «тело воскресения» суфийских практик, кабалистическое «разбиение сосудов», поиски совершенства, которое (возвращаясь к анафоре Ю Кристевой) зашифровано как «скрытое, неизвестное, отсутствующее, идеальное, никогда не созданное». Сама его природа, полная глубинного драматизма и катастрофичности.

Описывая body-art Орлан, Р. Салецл пишет, что «единственное, что остается неизменным, так это ее голос. С помощью своего голоса она старается объяснить свое творчество: в то время как ей разрезают лицо, она читает теоретические тексты и комментирует хирургические процедуры. Голос ее не меняется на фоне поиска значения изменяющегося лица. Голос Орлан – влечение, т.е. реальное, то, что остается в ее перформансах неизменным. За хирургическими операциями на ее лице больно наблюдать. Причем страшно не только смотреть на то, как отделяется от лица кожа, но и слышать монотонный голос Орлан, в ходе операции декламирующей тексты. Если бы она молчала, зрители могли бы притвориться, что перед ними оперируемый

на сцене человек, находящийся в состоянии глубокой анестезии... ее голос – реальное место ужаса. Если закрыть глаза и слушать ее голос, то легче от этого не будет, поскольку голос Орлан – знак конечности и в то же самое время – знак жизни... Орлан пытается своим творчеством показать, как она играет со своей идентичностью, но ее голос все же остается реальным, тем, что в ней превышает ее самое (ее пластичное я)».

В этом навязчивом «заговаривании», или даже скорее «проговаривании» или «выговаривании» вырисовывается знакомое движение по спирали, за счет чего Р. Салецц удаётся создать удивительно яркое описание телесных практик французской художницы, демонстрирующее, что наивысшая степень реальности (отсутствии) достигается при помощи тела как знака (присутствия). За рамками самого этого текста – хотя эта немаловажная часть телесного дискурса Орлан присутствует в комментариях – остается мысль о том, что современные художники body-art обращаются к «сдвинутой», «профанной» форме различных ритуалов инициации. Это своего рода «цитация» из области подобных практик.

Юбер Безасье так определяет эту форму «цитирования»: «Есть в этом разрушении Мифа, глумлении над ним какое-то сладострастие; вырвать “шедевр” из собственного контекста, “взять его штурмом” и внезапно вдохнуть в него жизнь, которая уже давно из него ушла, преобразить его при помощи собственной реальности означает переменить позу или среду, “опрофанировать” ее, и, в конечном итоге, восстановить». Впрочем, в области телесных практик французская культура предоставляет возможность «цитации» не только из области изобразительного искусства. Существует еще литература и философия.

И все-таки какие эмоции испытывает зритель, присутствующий на спектакле «Тело-радикалов»? Вероятно, очень противоречивые. Его, скорее всего, охватывает чувство собственной чуждости всему происходящему, что неизбежно связано с подобной формой «искушения» тела, этого спектакля в себе, когда материал означающего в художественной практике обретает многочисленные означаемые, соединяющиеся друг с другом в художественном образе, а «природное» постепенно исчезает в контексте (сценографии, «среде») и в тексте (теле). При попытке вспомнить самое яркое впечатление о body-art, зрителем которого мне довелось быть, я с удивлением обнаружила, что единственным воспоминанием остался собственный страх, что вот-вот нагрянет полиция или милиция (в зависимости от географического контекста события), и я попадусь к ней в лапы вместе с протагонистами телесного дискурса. Хотя, возможно, что такое яркое переживание (отсутствующей) реальности и есть самое ценное в моем опыте зрителя тело-радикальных спектаклей.

Человеческое тело само по себе является основой любого значения и коммуникации. Реальная открытость художественного произведения (телесной практики) может оказаться попыткой восстановления природного равновесия, но не в контексте идилической философии Руссо, а того подлинного природного и динамического равновесия, столь нужного нам, пребывающим в мире драматических событий, в мире, раздираемом ненавистью и болью, и, однако, единственном, том самом мире, в котором мы живем здесь и теперь.

Тело как послание.

«Прославленное тело» в экстремальных практиках body-art

Ранее неоднократно говорилось о том, что body-art обращается к человеческому телу, прежде всего, благодаря его способности производить знаки. Занимаясь дискурсом тела, невозможно не затронуть проблему эротизма, дающего богатейший

матричный материал для телесных практик. Тело или группа тел может стать своего рода посланием. Его эротика, связанная с желанием, всегда составляла значительную часть культуры. Сколь бы странным ни казалось это утверждение, можно все-таки сказать, что сам факт художественной практики, во время которой воспроизводится коллективный эротический акт, парадоксальным образом интегрируется в культуру как художественный образ и уже предполагает совершенно иное прочтение, выходящее за пределы чувственного опыта. Однако эта «длинная», обладающая протяженностью «синтагма» обязательно должна маркироваться как событие внутри художественного контекста. Это практика, равнозначная говорению и выговариванию, но находящаяся в другом семантическом регистре – не вербальном.

Драматический финал фильма японского режиссера Осимы «Империя чувств» связан с преодолением конвенционального путем трансгрессии (когда я впервые смотрела этот фильм в одном из клубов Парижа, меня не оставляла мысль, что этот просмотр обязательно должен закончиться всеобщим наказанием). «Исчезновение» героев означает обретение ими целостного тела, преодолевшего ограничения/разделения, наложенные полом, и ставшее андрогинным, то есть «прославленным». Возможно, что тот же смысл имела и «самокастрация» венского акциониста Р. Шварцгелера. В экстремальных телесных практиках Орлан, и в особенности в ее желании, чтобы после ее смерти тело было мумифицировано и выставлено в музее, равно как и в последнем фильме С. Кубрика «Широко закрытыми глазами» содержится одна и та же идея обретения целокупного, «прославленного тела».

«Проскальзывание» в форму мифа и падение в его бездонный колодец предполагает в конечном итоге для Орлан символическое бессмертие по способу египетских фараонов или тоталитарных вождей, а для героев фильма С. Кубрика – рождение ребенка, новой жизни, которая самим фактом своего существования и прославлена, и бесконечна, и более того – наилучшее произведение, «искусство преодоления искусства».

Так все-таки есть тело или нет тела? Приходится признаться, что тело обладает крайне незначительной свободой на фоне безнадежного пейзажа художественной культуры. К этому еще хочется добавить, что телесное послание, если его рассматривать как язык, (по крайней мере, для тех, кто себе в этом отдает отчет), и связанные с ним практики могут содержать в себе рискованные и опасные моменты. Более того, большая часть телесных художественных практик предполагает, что художник – это и есть реальный протагонист своих собственных действий.

* * *

Еще один глоток горячего «зеленого чая». Я пытаюсь выбраться из блюдечка с молоком, куда только что упала; в возрасте невинности, когда еще никто ничего не пишет, а многие даже и не говорят, в кошачье блюдечко не падает только увечный или уж совсем дурак. В Большом уничтожающем себя тексте моей биографии, истории черепков-скрижалей с отсутствующим текстом, зад мой однажды встретился с кошачьим блюдцем; я подняла полные слез и сияния глаза вверх и увидела лицо склонившегося надо мной отца, прекрасное, как юный Логос.

За дверью книжного магазина в Латинском квартале, где торгуют не весть чем, раздается грохот. Очевидно, опять толкнули падающего. Это приводит меня в приятное расположение духа.