

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ИСКУССТВЕ ПЕРФОРМАНСА

ЛЮДМИЛА КОМАРНИЦКАЯ

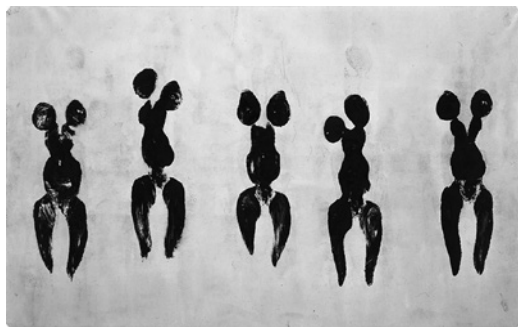
Постановка проблемы. Начиная с конца 1960-х перформанс становится популярной, но противоречивой формой искусства. В момент своего возникновения он был реакцией на обезличенное концептуальное искусство и искусство минимализма, а также на необратимую коммерциализацию искусства. Американские и европейские художники этого периода переходят от создания картины к новой идее, которая заключалась в том, чтобы оставить в искусстве хотя бы свой физический след — отпечаток тела, признаки своего присутствия. Тело становится художественным материалом для творчества и его методом. Смена эстетической парадигмы в визуальном искусстве происходит параллельно с переосмыслением понятия тела в философии — и с возникновением в визуальном искусстве феномена телесности. Взаимосвязь этих явлений остается не до конца исследованной, хотя их влияние друг на друга и взаимопроникновение, безусловно, существуют.

Анализ последних исследований и публикаций. Одним из наиболее развернутых проектов данной темы в философии XX в. стала концепция тела французского экзистенциалиста Мориса Мерло-Понти. Его работа «Феноменология восприятия» задает новые онтологические измерения живого тела, как постоянно присутствующего объекта в регламентиро-

ванной культуре, и субъекта — «тела-видящего», наделенного уникальной гаммой чувств и переживаний [5]. В своем эссе «Про стиль» Сьюзан Зонтаг дает емкое определение искусству как тому, что дает имена эмоциям [1]. Американская исследовательница настаивает на том, что моральное одобрение или осуждение того, о чем говорит художественное произведение, является неуместным — как и сексуальное возбуждение, обусловленное художественным произведением. Эти философские суждения повлияли на развитие перформанса как новой формы искусства.

Целью статьи является исследование эволюции перформанса как формы искусства и влияние философии тела на его развитие.

Изложение основного материала исследования. Показательным примером перехода к новому творческому методу от картины, изображающей тело, к картине, вмещающей тело, является проект французского художника Ива Кляйна «Антропометрии голубого периода» (1960). Он использовал женские тела как «живые кисти», изображая традиционное для искусства обнаженное женское тело в нетрадиционной манере. Натурщицы оставляют телесные следы на холсте под пристальным наблюдением художника, который стремится максимально приблизить зрителя к реальному телу. Пара-



Ив Кляйн. Антропометрици голубого періода. 1960.

доксально, что реалистичное изображение тела выражается в абстрактных пятнах.

Следы и царапины — это автографы, иллюстрирующие присутствие человека в жизни. Во время социальных катастроф, которые постоянно врываются в мирные пейзажи первой половины XX в., перформативное художественное поведение расценивалось как честное по отношению к реальности, не дающей более поводов для безмятежной специализации в искусстве. Тело становится материей для художника, на которой могут быть запечатлены следы реальности; именно тело — подлинный носитель следов реальности. Последствия взаимодействия с миром — болезненные, часто трагические и разрушительные. Активность телесного перформанса в искусстве маркирует резкий переход от одной эстетической парадигмы к другой, от одного творческого метода к другому. Если в 1960-е гг. первенствуют обращенные к зрителю квазирелигиозные действия, словно обращенные к пастве, то в 1970-х актуальные перформансы в период постмодернизма получают название «кризис идентичности». Актуализируется проблема понимания субъектом творчества, себя и окружающей реальности. Проблема самоидентификации находит выражение через симуляцию идиотии: художник — идиот, или «простой человек», не знакомый с уловками развитого сознания. В авангарде направления находится демонстрация творческой шизофрении.

Одной из самых известных работ, показанных в Нью-Йорке и Париже в 1964 г., был перформанс Кароли Шнееман «Радости мяса». Это мультимедийное дикое зрелище, состоящее из залитых кровью и красками, извивающихся среди рыб и куриц мужчин и женщин. Представленные «радости» можно воспринять в качестве рефлексии на главные социально-политические вопросы 1960-х — секс и либерализация женщин. Работа Шнееман может также интерпретироваться в качестве вызова миру искусства, в котором доминируют мужчины. Если в упомянутых «Антрометриях» безупречно одетый Ив Кляйн режиссирует действия обнаженных женщин, то в «Радости мяса» Шнееман заявляет, что роль женщины-постановщика, которая управляет животным поведением мужчин и женщин, обнажающих себя и создающих искусство, так же сложна, как ее роль в обычной жизни. Свой перформанс Шнееман ценила за универсальный, открытый каждому смысл: призыв к тому, чтобы бросить собственное тело в жернова искусства, символизирующего жизнь как растрачивание витальной энергии.

В своих последующих противоречивых работах с социальным, сексуальным и историческим резонансом американская художница использовала свое тело как источник знаний. В перформансе 1968 г. «Голая лекция» художница старается усложнить парадигму «пассивное-активное», наблюдение и вовлеченность. Она проводит публичную лекцию по истории искусства, параллельно с этим переодеваясь, отвечая на вопросы, вызывая на сцену желающих, раздеваясь вместе с ними, растирая друг друга краской и затем покрывая обрывками бумаги, продолжая при этом обсуждать эстетические вопросы. Шнееман поставила таким образом сложные гендерные вопросы: «Может ли художница быть искусствоведом? Может ли искусствовед быть голой женщиной? Имеет ли женщина интеллектуальный авторитет? Может ли она обладать общественным интеллектуальным авторитетом, будучи обнаженной и говорящей? <...>

Какие множественные уровни неудобства, удовольствия, любопытства, эротического впечатления, принятия или отрицания были задействованы в аудитории?».

Сегодня перформанс, хеппенинг носит характер уникального, неповторимого события, где зритель становится свидетелем и соучастником провокативной художественной практики. Можно обозначить, что перформанс — форма современного искусства, в которой произведения составляют действия художника или группы в определенном месте и в определенное время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношение художника и зрителя. Перформанс существует как публичный ритуал, или создается в частном пространстве, и затем коммуницируется в публичном через документацию (фото, видео). Особое место занимают зрители во время перформанса. Они могут исполнять роль от пассивного наблюдателя или вуйериста до активного участника. Чрезвычайный эмоциональный отклик вызывается у зрителя работами, которые преднамеренно являются отталкивающими, затрудненными, шокирующими, смешными или провоцирующими размышления.

Перформанс ставит вопросы о роли художника и самого искусства. В контексте этого художественного направления художник или сам становится произведением искусства, или действует как социальный и политический комментатор. Тело является мощным средством для исследования целого ряда вопросов, включая идентичность, гендер, сексуальность, болезнь, смерть и насилие. Работы можно классифицировать от садомазохистского эксгибиционизма до коллективных празднований, от социального комментария до комедии. Искусство перформанса выступает как побег из повседневной жизни, разоблачение социальных табу, средство самопознания, проявление нарциссизма.

Эволюцию телесного в искусстве можно рассмотреть через историю понятия телесно-

сти в философии. В истории философии имеется четыре основных типологических подхода к проблеме человеческой телесности. Первый подход связан с представлением о первичности тела по отношению к душе, где тело служит фундаментом человеческой психики. Такой подход наиболее полно представлен в трудах З. Фрейда и его последователей. Другие исследователи отстаивают примат души по отношению к телу; при этом тело рассматривается как простоеместилище духа, который «облагораживает» тело, что позволяет человеку отличаться от животных. Элементы такого подхода можно выявить в философских работах М. Шелера [7]. Третий подход к проблеме телесности связан с представлением о дуализме души и тела, который наиболее ярко прослеживается в трудах Спинозы. Наконец, четвертый подход заключается в следующем: ряд ученых утверждают, что ни тело, ни душа не обладают статусом полной суверенности.

Если в истории философии при исследовании человеческой телесности ее рассматривали в соотношении с телом и душой, а телесную жизнь в сочетании с телесной смертью, то сегодня телесность человека следует рассматривать прежде всего сквозь призму биологического и социального, родового и универсального бытия, родового и индивидуального существования, где жизнь предстает как основополагающая человеческая ценность. Человеческая телесность есть единство тела и духа, причем такое диалектическое единство, в котором одно не подавляется другим; телесность выступает интегральной характеристикой экзистенциального опыта человека; комплексом природных, культурных и индивидуальных качеств человеческого тела; полем взаимодействия внутреннего и внешнего жизненных пространств человека, овладевшим в ходе социализации различными языками тела.

Если классическая философия разрывала дух и плоть, то усилия многих влиятельных мыслителей современности, под непосредственным воздействием которых и сложилась постструктура-

листско-постмодернистская доктрина, были направлены на теоретическое «сращивание» тела с духом, на доказательство постулата о неразрывности чувственного и интеллектуального начал.

В результате было переосмыслено и само представление о «внутреннем мире» человека — поскольку с введением понятия «телесности сознания» различие между «внутренним» и «внешним» оказывалось снятым (по крайней мере, в теории).

Сложившееся в классической культуре пренебрежительное отношение к природно-телесному началу начинает радикально меняться в современном философском дискурсе. Основным объектом критики здесь становится идея разума как того начала, посредством которого организуется человеческий опыт в частности и Универсум в целом. Мыслители самых разных направлений, начиная от Фр. Ницше и З. Фрейда и заканчивая М. Фуко и Р. Бартом, заявляют о теоретической и идеологической неправомерности такого подхода, чреватого последствиями тоталитаризма. При этом проблематика тела и телесности начинает противопоставляться *cogito*, как нечто более онтологически глубинное и ценностно-значимое.

Одним из наиболее развернутых проектов данной темы в философии XX в. стала концепция французского экзистенциалиста Мориса Мерло-Понти. Не «мыслю, следовательно существую», а «существую, следовательно мыслю», где глубинным истоком человеческого существования является дорефлексивный опыт тела, задающий посредством восприятия первичные связи человека с миром. Достаточно вспомнить его «феноменологическое тело» как специфический вид «бытия третьего рода», обеспечивающего постоянный диалог человеческого сознания с миром и благодаря этому — чувственно-смысловую целостность субъективности.

Мерло-Понти утверждал, что «очагом смысла» и значений, которыми наделяется мир, является человеческое тело. Для философа источник любого смысла кроется в человеческом одуше-

ленном теле, одухотворяющем миры и образующем вместе с ними «коррелятивное единство».

Само тело, согласно М. Мерло-Понти, предстает при этом как бы в двух проекциях: «тело-видимое» (тело-объект) и «тело-видящее» (тело-субъект). Тело-видимое обречено на регламентированное встраивание себя в жесткую культурную матрицу приемлемых стандартов поведения: к примеру, даже взгляд на себя в зеркало — это всегда оценка себя глазами Другого. Позиция внешнего наблюдателя обрекает тело-видимое на его рассмотрение с точки зрения существующих канонов, на предмет его соответствия норме. Другой здесь значим как субъект оценки, носитель тех знаний о норме, которые объективируют тело-видимое в принятом ранжире классификационных признаков (например, маленький рост, плохая осанка, лишний вес и т. п.). Такая редукция «Я» к единому шаблону находит свое наиболее яркое воплощение в науке, интересующейся всякий раз индивидуальным не как случайным и несущественным, но как всеобщим и необходимым.

«Тело-видящее», напротив, осуществляется лишь в конкретности ситуации, окрашено и всегда уникальной гаммой чувств и впечатлений. При этом интегральная целостность тела-субъекта, реализующаяся на уровне непосредственного ощущения «Я», едва ли поддается рефлексии или объективации. Попытка осознать этот внутренний опыт чревата парадоксом сороконожки, разучившейся ходить. В обычной ситуации мы видим, дышим, слышим, не задумываясь о том, как это происходит, и не подозревая, что в этом первичном перцептивном опыте закладывается образ взаимосвязанной реальности в силу принципиальной целостности и сбалансированности нашего собственного тела.

Мерло-Понти подчеркивал, что организация нашего тела как объекта является решающим моментом в генезисе объективного мира, в конституировании объекта [5]. «Тело — это объект, который меня не покидает... Если объ-

ект — это некая неизменная структура, то он является таковым не вопреки изменению перспектив, но в самом этом изменении, или через него» [5]. Подчеркнув значимость перспектив для осознания собственного тела, он отметил, что «внешние объекты я наблюдаю с помощью тела», а «свое тело я сам не наблюдаю» [5], и тело создает тем самым перцептивное поле, где господствует мое тело. Мерло-Понти вводит понятие телесной схемы как формы осознания положения моего тела в интерсенсорном поле, которая оказывается решающей для определения пространства и всего мира [5]. Проводя различие между телом как половым бытием и как выражением и речью, он сравнивает место тела в мире с местом сердца в организме: «Оно постоянно поддерживает жизнь в видимом нами спектакле, оно его одушевляет и питает изнутри, составляет вместе с миром единую систему» [5].

Выводы. Тело человека является неотъемлемым объектом внимания как философии, так и искусства на протяжении их истории. Труды философов античности заложили фундаментальные теоретико-методологические основания в области тела как самостоятельной проблемы. История философии знает различные концепции решения этой проблемы, каковые создавались в зависимости от решения двух вопросов: во-первых, понимания природы и статуса человека в ней; во-вторых, рассмотрения оппозиций душа — тело, ум — тело. Несмотря на самостоятельный статус этих проблем, в историко-философском познании они всегда оказывались тесно взаимосвязанными и взаимозависимыми.

В современном философском дискурсе телесность понимается как предельно широкая категория, которая акцентирует те фрагменты действительности, которые не укладываются в каноны «чистого разума» (например: текст, смерть, опыт повседневности и др.).

В философско-антропологическом плане можно говорить о выделении специфических феноменов человеческой телесности, конкретизирующие возможный спектр проявлений внутренней активности тела. Современный постмодернизм выдвинув программу деперсонализации субъекта, обратил внимание на сопряженность чувственности и мысли, на телесность сознания, которая не позволяет использовать оппозицию «внешнее-внутреннее» и апеллирует к аффективным сторонам человеческого бытия — прежде всего к сексуальности и негативным аффектам.

В истории искусства прослеживается движение от тела как объекта творчества к телу как к субъекту творчества. В современных телесных практиках, в частности, в искусстве перформанса, профессионализм художника теперь предполагает не восхождение (путем постоянной тренировки ремесла) по платонической лестнице Прекрасного от земного к сакральному, не погружение в гротескную фантазмагорию подавленных страхов и влечений, а отлаживание горизонтальных взаимосвязей между буйным, истерически взвинченным телом художника и столь же неуравновешенным, экзотичным социумом. Тело становится материей для художника. Активность телесного перформанса в искусстве маркирует резкий переход от одной эстетической парадигмы к другой, от одного творческого метода к другому. Тело художника превращается в гипертрофированную «социальную» рану, а также в арену революционного протеста. Иногда такие перформансы напоминают ритуал символического жертвоприношения. Юрий Лотман писал, что принесение жертвы — это футурологический эксперимент, ибо оно всегда связано с обращением к божеству за помощью в осуществлении выбора. Однако выбор в случае перформативных практик переносится во внеличностную свободу.

1. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе [Текст] / Сюзен Зонтаг ; пер. з англ. — К. : Кальварія, 2006. — 317 с.
2. Лоренц К. Агрессия (так называемое «зло») [Электронный ресурс] / К. Лоренц // Пер. с нем. — М. : Прогресс ; Универс, 1994. — 272 с. — Режим доступа : <http://scisne.net/a-52>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.
3. Маркузе Г. Критическая теория общества [Текст] : Избранные работы по философии и социальной критике / Герберт Маркузе ; пер. с англ. А. А. Юдина — М. : АСТ ; Астрель, 2011. — 382 с.
4. Мерло-Понти М. Знаки [Текст] / Морис Мерло-Понти ; пер. с фр. — М. : Искусство, 2001. — 428 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия [Текст] / Морис Мерло-Понти ; пер. с фр. — СПб. : Ювента ; Наука, 1999. — 603 с.
6. Подорога В. Феноменология тела : Введение в философскую антропологию [Текст] / В. Подорога. — М. : Ad Marginem, 1995. — 339 с.
7. Шелер М. Положение человека в Космосе [Текст] / Макс Шелер ; пер. А. Ф. Филиппова // Проблема человека в западной философии : переводы. — М. : Прогресс, 1988. — С. 31–95.
8. Шелер М. О феномене трагического [Текст] / Макс Шелер // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. — Рига : Зинатне, 1988. — С. 298–317.

Комарницька Л. А. Онтологічна проблематика в мистецтві перформансу

Анотація. Данна стаття досліджує перформанс як форму мистецтва, а також причини його виникнення, функції та взаємозв'язок з філософським поняттям «тілесність». В ній аналізуються причини звернення художника до тіла як до матерії творчості. Тіло являється потужним засобом для дослідження цілого ряду питань, включаючи ідентичність, гендер, сексуальність, хвороба, смерть та насильство. Активність тілесного перформансу в мистецтві маркує різкий перехід від однієї естетичної парадигми до іншої, від одного творчого методу до іншого. Організація тіла як об'єкта є вирішальним моментом у генезі об'єктивного світу, у конституювання об'єкта. Сучасна філософія задає нові онтологічні виміри класичної проблематики тіла, теоретично знімаючи протиріччя «зовнішньо-внутрішнє». Тілесність виступає інтегральною характеристикою екзистенційного досвіду людини, охоплюючи біологічні, соціальні, індивідуальні та культурні сфери буття.

Ключові слова: перформанс, тілесність, тіло, онтологія, об'єкт, суб'єкт

Комарницька Л. А. Онтологічна проблематика в мистецтві перформансу

Анотація. Дана стаття досліджує перформанс як форму мистецтва, причини його виникнення, функції та взаємозв'язок з філософськими поняттями «тілесність». В ній аналізуються причини звернення художника до тіла як до матерії творчості. Тіло є потужним засобом для дослідження цілого ряду питань, включаючи: ідентичність, гендер, сексуальність, хвороба, смерть та насильство. Активність тілесного перформансу в мистецтві маркує різкий перехід від однієї естетичної парадигми до іншої, від одного творчого методу до іншого. Організація тіла як об'єкта є вирішальним моментом у генезі об'єктивного світу, у конституювання об'єкта. Сучасна філософія задає нові онтологічні виміри класичної проблематики тіла, теоретично знімаючи протиріччя «зовнішньо-внутрішнє». Тілесність виступає інтегральною характеристикою екзистенційного досвіду людини, охоплюючи біологічні, соціальні, індивідуальні та культурні сфери буття.

Ключові слова: перформанс, тілесність, тіло, онтологія, об'єкт, суб'єкт

Ljudmyla Komarnytska. Ontological issues in performance art

Summary. This article examines the performance as an art form, its functions and relationship with the philosophical notion of corporeality. The reasons of the artist's treatment of the body as a matter of creativity are analysed. The body is a powerful tool for the study of a number of issues, including identity, gender, sexuality, illness, death and violence. The activity of the solid performance in art marks a sharp shift from one aesthetic paradigm to another, from one creative method to another. Organisation of the body as an object is a decisive factor in the genesis of the objective world, in the constitution of the object. Modern philosophy provides a new ontological dimension of the classical problems of the body, in theory removing contradiction «external-internal». Corporeality acts as an integral characteristic of human existential experience, encompassing biological, social, individual and cultural spheres of being.

Keywords: performance, corporeality, body, ontology, object, subject