

Венкова А.В. Художественный жест и мотив «чужого» в идентификационных моделях современности // Культурологические исследования '08. – СПб: Ас-терион, 2008. – С.62-72.

### Художественный жест и мотив «чужого» в идентификационных моделях современности

Алина ВЕНКОВА

Жест, понятый как форма фиксации опыта, направленного на смещение границ, не является специфически художественным проявлением. Однако современная художественная практика активно использует жестовое поведение как коммуникативную стратегию, обеспечивающую обновление художественного языка.

Экзистенциальный жест оказывается эффективным только при наличии провокативного-травматического компонента опыта в своем составе. Жестовое поведение предполагает определенный *этический сдвиг*, понимаемый как обязательное условие стоящей за ним программы. Несмотря на непременно присутствующий элемент «порыва», «усилия» и спонтанности, жестовое поведение базируется на некоей первоначальной идее, развивающейся постфактум в концепцию или проект. Этический компонент последовательно вытесняет эстетический, при этом этическая подоплека жестового поведения обусловлена его коммуникативной природой.

Жестовое поведение разворачивается в пространстве между двумя гипотетическими позициями – образом «Я» и местом «Другого»<sup>1</sup>. Автор жестовой формы высказывания преследует двоякую цель: решить проблему собственной идентичности и продемонстрировать место «чужого» в экзистенциальном опыте. Жестовое поведение травматично и провокативно в силу изначальной неизвестности позиции «Другого» по отношению к действию, совершаемому в неочевидном поле норм и предписаний, механизм продуцирования которых, в свою очередь, представляется закрытым. «Другость» понимается как потенция, неопределимость, «а-топия»<sup>2</sup>. Автор жеста работает в ситуации двойного риска – неопределенности «Я» и неизвестности «Другого», непрозрачности его топологических свойств и этических установок.

Рецептивный шок, сопровождающий жестовое поведение, происходит в момент взаимной идентификации автора и наблюдающего за ним «Другого». После присвоения имени и атрибутов жест выходит из области непроявленного и застывает как высказывание, имеющее автора, этическую и эстетическую значимость.

Если задаться вопросом о месте жеста в художественной практике, то с высокой долей вероятности можно заключить, что жест может быть атрибутирован как форма художественного высказывания лишь в том случае, если он направлен на переход границ самого разнообразного толка - идентичности, социальной нормы, полоролевой идентификации и, что немаловажно, границы искусства<sup>3</sup>.

Проблема документации – одна из наиболее острых при обсуждении жеста как формы художественного высказывания. Базовые характеристики жеста – ситуативность и направленность на контекст. Обусловленность жеста условиями среды, его уникальность и сиюминутность поддерживают неповторимость мгновений персонального опыта автора, направляемого вовне и обретающего форму только в контакте с «Другим». Специфика жестового поведения состоит также в том, что оно слабо поддается культурному архивированию и алгоритмизации. Каждый раз новое и неожиданное, такое поведение рассчитано на шоковый эффект, подразумевающий ситуативный характер выбираемых стратегий<sup>4</sup>. Помимо

этого, задача смещения границ решается каждый раз исходя из неповторимого контекста, в котором жест укоренен. Канал и медиальный компонент процесса документирования обуславливают место и резонанс того или иного жеста в культуре.

В настоящее время жестовое поведение направлено на пересмотр границ искусства и определение статуса автора в качестве субъекта художественной деятельности. Наиболее активно разрабатывается мотив присутствия «Другого», форм явленности «Чужого» в составе экзистенциального и культурного опыта. В герменевтическом плане речь идет об определении «различных стилей чуждости», выявлении способов явленности «Другого» и освоении имеющихся форм ответа на них, а также о формировании новых стилей «вопрошания об Ином» (Б. Вальденфельс). В силу этого наиболее явной стратегией жестового поведения является *трангрессивная практика*, направленная на переход пространства между «Я» и «Другим» в семантическом поле современной культуры.

Пристальное внимание вызывает экзистенциальный дискомфорт, инициированный идентификационным сдвигом, суть которого состоит в невозможности вычленения уникальных свойств личности из усредненной психовитальной массы глобального пространства культуры. Речь идет уже не столько о стирании идентичности в обществе массового потребления, сколько о распознавании жизненного опыта как «абстрактно человеческого», лишённого персонального экзистенциального маркера. Тема экзистенциальной неразличимости - главная в творчестве Ванессы Биркрофт, на протяжении многих лет проводящей перформансы, прямо направленные на высвечивание позиций «другости» в контексте наличествующего социального опыта. Вывод, к которому приходит В. Биркрофт, так же как и Энтони Гоиколи и Ютака Сан, состоит в том, что «Другой» не существует, для современного мира он есть всего лишь бесконечно продолженный Я, тотально неразличимый живой голос бытия, стертый социальным круговоротом. (Ванесса Биркрофт VB 46. 2001, Энтони Гоиколи Poolpushers, 2001, Ютака Сан Ее 19-я нога, 1993).

Попытка выйти из замкнутого социального круга превращается в суровый жест демонстрации обнаженного нерва индивидуального бытия. Поиск идентичности – это трансформация «бытия для себя» в «бытие для другого». Суть этого процесса состоит в болезненном превращении интимных переживаний в провокационный материал. Демонстрация скрытых сторон приватной жизни позволяет художнику ощутить себя живым, остро чувствующим существом, вырвавшимся из замкнутого круга социальной неразличимости. Британская художница Треси Эмин нащупывает собственную экзистенцию через демонстрацию личных вещей: разобранной кровати, перемещенной из ее спальни в пространство музея (Треси Эмин Инсталляция, 1999), смятой ношенной одежды или через подробное перечисление «Всех, с кем я спала с 1963 по 1995 год» (Треси Эмин. Все, с кем я спала с 1963 по 1995 год, 1995). Сокровенные, интимные стороны жизни воспринимаются как едва ли не единственный гарант реальности физического существования.

Следующим шагом становится постановка под вопрос прочности найденного физического присутствия в мире. Подверженное тлению тело интерпретируется и ощущается как свой «Другой», как чуждое, заключенное в персональном опыте человека (Рон Мюзк. Маска 2, 2001-2002).

Присутствие «Другого» воспринимается как постоянное со-бытие смерти, раскрывающей себя как вечный абсолютный «Чужой», в неидентифицируемой, закрытой форме неизбывного присутствия конца в чувстве мира. Маурицио Каттеллан в работе «Сейчас» словно иллюстрирует тезис Ж. Диди-Юбермана о том, что не мы смотрим на мертвое, но мертвое «смотрит на нас из места, способного



Ванесса Биркрофт. «B 46». 2001



Энтони Гоиколи. «Poolpushers», 2001



Ютака Сан. «Ее 19-я нога». 1993



Треси Эмин. «Инсталляция». 1999



Демиен Херст. «Адам и Ева (изгнанные из рая)». 2000



Маурицио Кателлан. «Сейчас». 2004



Олег Кулик. «Семья будущего». 1997



Такаши Мураками. «Панда». 2003





Пьер и Жиль. «**Святая Мария**, Кайли Миног». 1995



Синди Шерман. «Без названия». 2000



АЕС+Ф. «Исламский проект». 1996



Пьер и Жиль. «Новобрачные». 1992

вернуть наше «видеть» в фундаментальные условия его собственной феноменологии»<sup>5</sup>. (Маурицио Кателлан Сейчас, 2004).

Тема смерти как абсолютного означаемого – центральный нерв творчества Демиена Херста, делающего попытку впустить мертвое в мир живых и зафиксировать это присутствие в культурной памяти посредством этической трансгрессии, перехода творческих усилий в зону культурно табуированного. Ключевые для творческого кредо Херста вещи – «Невозможность смерти в сознании живущих» и «Адам и Ева» показывают основания жизни, укорененные в смерти как «Большом Другом» (Ж. Лакан). Адам и Ева, традиционные ассоциируемые культурой с началом жизни, предстают в его работе как два трупа, от которых рождается «мертвое тело культуры». (Демиен Херст. Адам и Ева (изгнанные из рая), 2000).

Визуальный опыт, основанный на присутствии смерти, обладает качеством «транзитивности» (Ж. Лакан, Ж. Батай). В этой переходности преодолевается граница между субъектом и объектом. Взгляд здесь присущ скорее объекту, чем субъекту, смотрящий оказывается в пассивном положении захваченного, связанного магическим обаянием смерти. Ссмотрящий понимает, что объект смотрит на него из области, недоступной чувственному восприятию. Так смотрят мертвые тела животных в работах Херста, замещающие в культурном сознании современности идею жертвенной смерти, присутствующую в религиозном опыте прошлого. (Демиен Херст. Романс в век сомнений, 2000).

Следующие стратегии представляют собой попытки элиминировать идею конечности бытия в опыте живущих, предлагая формы преодоления присутствия смерти как абсолютного «Другого».

Первая стратегия состоит в отрицании парадигмы человеческой исключительности. Речь идет о критике антропоцентризма, осмысленного как историческая ошибка европейского разума. В качестве «Другого» здесь выступает животное, относящееся к сообществу себе подобных, проинтерпретированному как равноценное человеческому. Множество трансгрессивных жестов направлено на решение проблемы диалога с животным как носителем «другой», нечеловеческой экзистенции. Одна из первых и самая известная попытка такого рода - перформанс Йозефа Бойса «Я люблю Америку и Америка любит меня» (1974, Перформанс в галерее Рене Блока, Нью-Йорк). Художник проводит три дня в галерее наедине с койотом, олицетворяющим в традиции американских индейцев трансгрессирующего бога, кочующего между физическим и духовным миром. Й. Бойс делает все, чтобы обеспечить участникам акции взаимозаменяемость перспектив. Он не желает видеть больше, чем видит койот, поэтому сразу по прибытии в Америку заворачивает себя в фетр и в карете скорой помощи доставляется в галерею, даже краем глаза не увидев землю, на которую опустился. Койоту, в свою очередь, предлагается источник человеческого опыта – пятьдесят копий Wall Street Journal ежедневно. Сам Й. Бойс не делает теоретических выводов из своего перформанса, подчеркивая тем самым важность самого жеста трансгрессии, преодоления границ человеческого опыта как исключительно данного.

Разыгрывание темы животного как Другого продолжается в ряде более современных акций. Животный мир рассматривается как альтернатива человеческому. Исследуются все грани отличия человека от животного: от способности к художественно-эстетической деятельности (В. Комар и А. Меламид «Наша Москва глазами Микки», 1998, Элмгрин и Драгсет Spelling U-T-O-P-I-A. 2003) до приверженности человека культурным табу (О. Кулик Семья будущего, 1997)<sup>6</sup>.

Вторая стратегия, позволяющая элиминировать присутствие смерти как «Другого», заключается в попытке представить жизнь как нетравматичное существование, своеобразный парадиз, другую реальность. «Другость» раскрывается

здесь как усиление чуждости, остранение желания. Переход границ понимается как материализация мечты. Искусство выстраивает комфортные, далекие от реальности пространства, вызывающие экзистенциальный трепет, чувство заброшенности, отрыва. Итогом адаптации к этой новой реальности становится виртуальный сон или процесс мутации физического облика человека. (Тобиас Ребергер. Семь концов света, 2003, Эрнесто Нето. Nho Nho Nave, 1999, Мариико Мори. Волна НЛО, 1999-2002, Мотохико Одани. Rompers, 2003). Жестовое поведение направлено здесь на выстраивание замкнутого чувственного мира, моделирующего утраченную целостность жизненной данности<sup>7</sup>.

Продолжение темы мутации на фоне жестового поведения раскрывается в целом спектре ложных идентификационных процедур, рождающихся из соприкосновения реального и виртуального миров. Последний, как правило, интерпретируется одновременно как обретенный рай, где замирает страдание, и ящик Пандоры, рождающий чудовищ. Странный мир другой реальности быстро превращается во враждебную силу, заряженную чуждым, агрессивным началом. «Другость» раскрывается как своеобразная inferнальная прелесть. (Дуглас Гордон. Слепые, 2004, Такаши Мураками. Панда, 2003, АЕС+Ф. Последняя битва, 2005).

Возможность противостояния травматичному опыту мира видится современному искусству в выстраивании фикциональных нарративов. Созданные в эстетике «классического» симуляционизма серии масок, представляющих личину Другого, призваны скрывать страдание, причиняемое реальным ходом вещей. Заимствованная из постмодернизма, эта стратегия сохраняет свою актуальность, хотя и не кажется такой захватывающе новой, как это было несколько десятилетий назад. (Сидни Шерман. Без названия, 2004, Пьер и Жиль. Святая Мария, Кайли Миног, 1995, Пьер и Жиль. Легенда, Мадонна, 1995).

В фикциональное поле попадают социальные образы, проинтерпретированные как результат работы навязанных обществом «репрессивных потребностей» (Г. Маркузе), составляющих костяк «чужого» опыта в повседневной среде. (Сидни Шерман. Без названия, 2000, Синие носы. Разве я похож на неудачника, 2001). Фикциональной оказывается и гендерная идентичность. «Другость» противоположного пола сглаживается за счет нормализации процедур трансгрессии, обеспечивающих свободное движение между стандартами социополовой идентификации (Пьер и Жиль. Новобрачные 1992, Влад Мамышев-Монро. Идеальная пара, 2004).

Развитие гендерной проблематики в контексте жестового поведения в искусстве последних лет представляет интересный материал для анализа ситуации с так называемым «кризисом репрезентации», обусловленным критикой маскулинной позиции социальной оптики в искусстве<sup>8</sup>. Развитие идеи социального взгляда как мужского порождает протест против любых форм представления художественного содержания, наследующих опыт истории европейского искусства, созданного «свободными белыми мужчинами». Современная художественная практика предлагает новое, независимое от истории репрезентации антимиметическое решение проблемы передачи художественного сообщения без посредства механизмов исторической памяти. Хороший пример представления «другого» взгляда на проблему художественной выразительности, преодолевающей маскулинный детерминизм, представляет искусство таких художниц как Сара Зе (Без названия, Сент-Джеймс, Инсталляция в ИСА, Лондон, 1998, Второе средство выхода из затмения, Инсталляция на Берлинской биеннале, 1998) и Томоко Такахаши (Линейный выход, Инсталляция, галерея Саатчи, Лондон, 1999). Принцип выстраивания произведений схож у обеих художниц, обе занимают пространство, осваивая его без опоры на миметические механизмы западной культуры, а также без стремления вписаться в общепринятые границы искусства или даже проблематизировать та-

ковые. Работа с художественной средой аналогична рукоделию, фантазийному добавлению «узелков» к свободно плетущемуся полотну, с той лишь разницей, что вместо иголок, ниток, бисера и тесьмы используются молотки, гвозди и проволока. В результате создается новый, беспрецедентный вариант бесперспективности, игнорирующий все генетические связи абстрактной выразительности в истории новейшего искусства<sup>9</sup>.

Фикциональная гендерная и социальная идентичности результируют в политическом дискурсе, представляющем «Другого» как часть социальной реальности. Здесь проблематизируется идея «чужого» воздействия на движение «нашей» истории. Деконструкция прошлого выполняет функцию уничтожения «Большого Другого». (В постсоветском поп-арте функцию «Другого» выполняет массовая культура с присущим ей лексиконом, последовательно и успешно разрушающим дискурс власти советской эпохи (Александр Косолапов. Микки и Мими – рабочий и колхозница, 2003–2004). Массовая культура, в свою очередь, становится жертвой непостижимых агрессивно настроенных «сверхчеловеческих» сил<sup>10</sup>. (Даниель Буетти Найк. В поисках любви, 1995–1998, Джейк и Динос Чепмены. Arbeit McFries, 2001).

Своеобразной формой демонстрации политически заряженных форм «другости» становится материализация страхов экспансии иной культуры, ее традиций и нормативов. Чуждость здесь равносильна неизведанности и страху перед лицом иного социального опыта. Художественная практика разыгрывает эти страхи более открыто и наивно, но в то же время наглядно и менее формализовано, чем политика. (АЕС+Ф. Исламский проект 1996, Занг Хуан. Моя Америка, Трудности акклиматизации, 1999).

Разные попытки проблематизировать отношения с «Другим» посредством протестного поведения, испытывающего на прочность границы художественной деятельности, меркнут перед жестом абсолютного отказа, тотального отрицания принятых в искусстве форм выразительности. К таким попыткам относится «Годичный перформанс» Течинг Си, 1981–1982, акция, на протяжении которой автор в течение года жил под открытым небом, не заходя в помещение. Эта новая форма разрезания жизни искусством дает возможность ощутить «отверстую глубину собственной сущности», что, по мнению М. Бланшо, и есть сердцевина искусства<sup>11</sup>.

Автор вступает здесь в прямые взаимоотношения с сакральным, выполняя своеобразную медитацию, позволяющую приблизиться к состояниям, описываемым Ж.-П. Сартром как имманентно присущие искусству – «вспышку, молниеносную ясность, присутствие, озарение»<sup>12</sup>. «Любое великое произведение, - пишет он, - с одной стороны, отнимает нас у самих себя, лишает привычных сил, делая слабыми и как бы уничтоженными, но с другой стороны, оно и само бесцельно с точки зрения того, что оно есть, безвластно и немощно, и не как обратная сторона различных форм возможности, но как то, что указывает на некую область, в которой невозможность сопряжена уже не с лишением, а с утверждением»<sup>13</sup>.

Подобные акции по-новому высвечивают проблему границы, актуальную для авангарда прошедшего столетия. Различие коренится в целях: авангард прошлого стремился к определенности, к переходу от одного известного порядка (социального, мировоззренческого, эстетического) к другому – заново формируемому, но в равной степени определенному. Определенность нового закреплялась в сопровождавших художественную активность манифестах и декларациях. Особенность современного художественного опыта, использующего авангардистский инструментарий, – в стремлении к обнаружению и отработке незафиксированных

аспектов опыта, таких форм практики и переживаний, которые слабо поддаются вербализации и рефлексии.

Жесты, тяготеющие к сакральному опыту и разворачиваемые на границах искусства, преследуют цель обнаружения утраченной рамочности и ставят проблему выявления критериев отнесения того или иного действия к сфере искусства на основании имманентных свойств, а не навязанных институциональных стандартов. Мотив «чужого» выступает здесь в качестве одного из основных экзистенциальных маркеров, позволяющих отслеживать изменения в мировоззрении и социальном опыте, реализуемые современным искусством.

С этой точки зрения жестовое поведение как форма художественного высказывания не только выполняет исторически присущую ему функцию накопления энергетического потенциала, высвечивает актуальное состояние границ искусства, но и помогает художнику обрести утраченную идентичность в условиях тотальной размытости границ и стертости нормативных установок.

### Примечания

<sup>1</sup> Наличие Другого провоцирует автора жеста на активные действия. Это позволяет говорить о прагматической направленности жестового поведения: «Там, где порядок вещей оказывается колеблемым, зияет пропасть между чужой провокацией и собственной продуктивностью» Вальденфельс Б. Мотив чужого. – Мн.: ПроPILEI, 1999. – С. 139.

<sup>2</sup> Там же с. 127.

<sup>3</sup> История жестового поведения в XX веке наглядно демонстрирует условия его эффективности как формы высказывания. Авангардный тип художественного мышления апеллирует к жесту, выходящему за рамки культурно санкционированного. Структура жеста выстраивается по принципу отрицания исторических форм художественного высказывания. Авангардистский жест стремится к выходу в социальный контекст и перестройке алгоритмов социального поведения. Он не работает напрямую с массовым сознанием, но претендует на создание новой матрицы социального и эстетического реагирования, механизм закрепления которой относится к сфере проектирования и не включается в число непосредственных художественных задач. Авангардистский жест прочитывается как *экспансивный, направленный вовне*.

Наиболее яркий и успешный в этом отношении М. Дюшан, чей жест-акция «Фонтан» раздвигает границы мира искусства, изменяет логику отнесения артефактов к художественной сфере. Главное, на чем настаивает М. Дюшан, это избранность и присвоенность объекта, скрепленная подписью художника, чей статус может быть установлен на основе самоназвания и самоатрибуции: «Каковы причины для отказа выставить «Фонтан» Р. Матта? Не имеет значения, сделал ли мистер Матт «Фонтан» собственными руками или нет. Он ВЫБРАЛ его. Он взял обычный предмет из жизни, поместил его таким образом, что его практическое значение испарилось под воздействием новой точки зрения. В результате был создан новый способ мышления об этом предмете» (Duchamp M. The Richard Mutt Case // Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas. Ed. by Charles Harrison & Paul Wood. – Oxford: Oxford University Press, 1993. – P. 248).

Вызов М. Дюшана, поддержанный институциональной теорией искусства, формирует принципы отделения искусства от не-искусства, в соответствии с которыми каждый искусственно созданный артефакт или присвоенный объект, получивший статус кандидата для оценки, выставленный, обсужденный, принятый экспертами и задокументированный в качестве объекта искусства, считается таковым. Положения институциональной теории сохраняют свою актуальность на протяжении всей истории искусства второй половины XX века. Однако в последние годы все активнее ставится под вопрос исключительность подобного подхода к легитимации художественного жеста. Наибольших успехов в скептическом освоении наследия М. Дюшана достиг московский художник Авдей Тер-Оганьян, приступивший к критике институционализма с символического жеста-отрицания в работе «Некоторые вопросы реставрации современного искусства» 1993, представляющей собой разбитый и заново склеенный писсуар, задействованный в «Фонтане» М. Дюшана. Акция направлена на символическое снятие пут истории искусства XX века с их ностальгическим удержанием в художественной памяти. В своем пафосе отрицания легитимности институционального критерия отделения искусства от неискусства Тер-Оганьян заходит достаточно далеко.

Показательной в этом отношении является акция-жест А. Тер-Оганьяна «Юный безбожник» (Москва, 1998), пошатнувшая незыблемость принципов институциональной теории искусства. А.

Тер-Оганьян подверг критике наиболее устойчивые параметры отнесения объекта или действия к миру искусства.

Суть скандальной истории состояла в том, что А. Тер-Оганьян в качестве участника выставки «Арт-Манеж» (Москва, 1998) предпринял акцию, заключающуюся в разрубании репродукций православных икон. Данное действие спровоцировало возбуждение уголовного дела по статье: «разжигание национальной, расовой и религиозной вражды». Представляют интерес материалы дела А. Тер-Оганьяна, адвокат которого после вынесения обвинительного заключения обратился с ходатайством в суд, в котором в качестве основного оправдательного аргумента фигурировало утверждение о соответствии акции Тер-Оганьяна современным требованиям дистрибутивного механизма отнесения объектов и действий к сфере искусства: «Акция Тер-Оганьяна может трактоваться исключительно как **действие художественного характера**, что **совершенно однозначно определено местом** (выставочный зал), **временем** (вернисаж выставки) и **личностью художника**» (Материалы дела цитируются по <http://www.guelman.ru/avdei/hronika.htm>).

В русле положений институциональной теории искусства строят заключения привлеченные по делу Тер-Оганьяна эксперты, к помощи которых прибегло следствие.

1. **Статус автора жеста** в мире искусства и **мнение авторитетного эксперта** – достаточные основания для утверждения художественной ценности того или иного действия. «Я хочу констатировать, что с моей точки зрения Авдей Тер-Оганьян является профессиональным художником. Эту точку зрения разделяют большинство специалистов по современному искусству, как в нашей стране, так и за рубежом. (...) Действия Тер-Оганьяна по разрубанию полиграфических копий икон, совершенные в рамках выставки-ярмарки Арт-Манеж, явились примером искусства Перформанса и имели художественный и только художественный умысел». Там же (И. Бакштейн).

2. **Место действия и статус кандидата для оценки** достаточны для признания той или иной акции фактом искусства. «Эти акции, включая и акции А. С. Тер-Оганьяна, были отмечены критикой, задокументированы, фотографии с них проданы коллекционерам и подарены музеям, опубликованы в каталогах. Таким образом, художественное сообщество безусловно признало их явлением искусства». Там же (А. Ерофеев)

3. Требование **программности** и работа с **границами искусства**. «Эта работа, основанная на шок-эффекте, как раз и рассчитана была на то, что современному культурному человеку (посетителю художественных выставок) непременно и неискоренимо присуще чувство уважения к религиозной традиции и обрядам»; «Реальный же предмет интереса Тер-Оганьяна совершенно иной – его интересует внутренняя специфика феномена искусства в современном обществе, выявление границ художественной сферы от остальных областей общественной и культурной жизни». Там же (В. Мизиано).

Отмеченная В. Мизиано проблематизация границы искусства в социокультурном контексте дает ключ к пониманию движущей силы жестового поведения А. Тер-Оганьяна. Акция направлена на обнаружение утерянной рамки искусства, а поскольку граница между искусством и жизнью оказывается стертой, повторное ее обретение требует выхода за пределы специфически художественной деятельности. А. Тер-Оганьян выбирает этический аргумент, направленный на повторное обретение эстетического смысла художественного жеста (единственный голос, прозвучавший в унисон идее А. Тер-Оганьяна вырваться за пределы институционально очерченного круга мира искусства принадлежит Е. Н. Романовой: «Как искусствовед, занимающийся современным радикальным искусством могу сказать, что акцию Тер-Оганьяна трудно считать художественной, поскольку этическая подоплека доминирует и не позволяет рассматривать ее с точки зрения эстетической»). Там же).

Не случайно голос самого художника, прозвучавшей в единственной произнесенной им в рамках акции фразе, сопровождающей экспозицию, – «Уважаемые ценители современного искусства, здесь вы можете приобрести замечательный исходный материал для богохульства», – не есть голос художника. Он обращается к зрителям со стороны, и приглашает их не к решению художественно-эстетических проблем, а к некому социальному действию, способному отделить специфически художественное от общекультурного. Ценность акции А. Тер-Оганьяна состоит в том, что его жест направлен на границы мира искусства не изнутри последнего, а извне, из окружающего социокультурного контекста. Позиция автора угадывается здесь как «другость», «а-топия», как вызов, заключающийся в вопрошании: «От чьего лица я говорю?», «Кто я для вас?», «Посчитаете ли вы меня художником или дадите мне другое именование?».

Тем самым основные положения институциональной теории искусства ставятся под сомнение. Акция-жест А. Тер-Оганьяна показывает недостаточность и неадекватность институционального критерия отделения искусства от «не-искусства» в современной социокультурной ситуации. Я не художник, говорит Тер-Оганьян, назовите меня иначе, – «разжигателем межнациональной вражды», помогите обрести мое «Я» с позиции «Другого».

Переход от целостного, завершенного авангардистского жеста к постмодернистской нюансировке различий в сериях единичных жестов впервые осуществляется в творческой практике



представителей неоавангарда 70-х годов. Неоавангардный жест соединяет витальную убедительность авангардистских с интеллектуализмом постмодернистских акций. Последние раскрываются как переходное пространство, в котором разворачиваются действия, направленные на перераспределение значений, указывающие на мерцание смыслов в неразличимости пограничных ситуаций.

<sup>4</sup> «Произведение должно *быть*, отмечать собой вспышку, сияние единичного события, которым может затем овладеть понимание, считающее себя обязанным этому событию как собственному началу, но осознающее его вначале как нечто неподвластное себе: как непонятное, поскольку оно возникает в той предлежащей области, на которую можно указать лишь под покровом «нет», - в области, поиск которой остается нашей задачей» Сартр Ж. П. Что такое литература? // Сартр Ж. П. Что такое литература? Слова. – Мн.: Попурри, 1999. – С. 225.

<sup>5</sup> Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. - СПб: Наука, 2001. – С. 147.

<sup>6</sup> Известна попытка О. Кулика ответить Й. Бойсу - перформанс в галерее «Deitch Project», в Нью-Йорке (1997), когда О. Кулик ставит себя на место койота. Художник проводит несколько дней в галерее в качестве собаки. Ест как собака, спит как собака и ведет себя как собака. Разница между положением койота и О. Кулика заключается в том, что койот жил на свободе, в то время как Кулик посажен в клетку. Й. Бойс стремился выстроить партнерские отношения с животным, для общения с Куликом-собакой посетителям предлагается облачиться в специальный защитный костюм, так как человек-собака рассматривается как потенциально агрессивный «Другой». Сам художник интерпретирует эту метаморфозу как регресс культуры, возвращение ее в лоно объявленных З. Фрейдом «неудобств».

В манифесте «Политическое животное обращается к вам» (1996) О. Кулик предлагает по-новому осмыслить и прочувствовать границу между человеческим и звериным как сдерживающий фактор в развитии современной культуры. «Каждый человек готов увидеть в животном свое другое «я» и открыть в себе животное, неантропоморфного Другого» Кулик О., Бредихина Л. Политическое животное обращается к вам // Художественный журнал. – № 34/35 – С. 40). Отказ от антропоцентризма должен служить, по мнению Кулика, обновлению восприятия мира. Тезис, выдающий неоавангардную направленность проекта в целом. «Зоофрения настаивает на рекультивации в человеке свежести и остроты чувственного восприятия мира, на реабилитации в себе животного (природного) начала» ( Там же с. 41). Настаивая на *обмене* с животным началом как с *Чужим*, Кулик поднимает актуальную на сегодня проблему накопления энергетического потенциала искусства и реабилитации чувственности. Животный мир рассматривается как неиспользованный источник энергии, открывающий восприятию новые перспективы.

<sup>7</sup> Как пишет Ж. Батай «Состояние экстаза или восхищения достижимо лишь благодаря драматизации существования вообще» Батай Ж. Внутренний опыт. – СПб: Аксиома, Мифрил, 1997. – С. 29

<sup>8</sup> Наиболее остро данная проблема введена в научный обиход в статье Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф.// Антология гендерной теории. Минск: ПроPILEI, 2000. – С. 280–297.

<sup>9</sup> Браха Лихтенберг-Эттингер предлагает называть такой взгляд «матричным», который представляет собой «бессознательное пространство одновременно проявления и исчезновения «Я» и неизвестного «не Я», которые и не сливаются, и не отвергаются. Матрица основана на женственных/ора-натальных взаимоотношениях. Она выставляет напоказ общее приграничное пространство, / представляющее/ отношения без относительности на границах отсутствия и присутствия, объекта и субъекта, меня и чужого». Цит. По И. Аристархова Ослепляющий взгляд теории репрезентации // Женщина и визуальные знаки. – М.: Идея-Пресс, 2000. – С. 198. Матричное пространство, в отличие от иерархического мужского, отличает женский полифонический опыт диффузной чувственности, позволяющий создавать тотальности нового типа, отказывающиеся как от традиции мимесиса, так и от механизмов его разрушающих.

<sup>10</sup> «Чужое дает о себе знать в форме внепорядкового, которое различными способами выходит на поверхность по краям и в лакунах всевозможных порядков» Вальденфельс Б. Мотив чужого. – Мн.: ПроPILEI, 1999. – С. 124.

<sup>11</sup> Бланшо М. Пространство литературы – М.: Логос, 2002 – С. 235.

<sup>12</sup> Сартр Ж. П. Что такое литература? // Сартр Ж. П. Что такое литература? Слова. – Мн.: Попурри, 1999. – С. 226

<sup>13</sup> Там же С. 226.