

Черепанин В. М.

## ПРАКТИКИ ТІЛЕСНОСТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ: БОДІ-АРТ І ВИПАДОК ОЛЕГА КУЛИКА

*У статті розглядається одна з актуальних тенденцій сучасного акціоністського мистецтва - боді-арт. Передусім акцентується на феномені тілесного перформансу і постаті Олега Кулика, який на пострадянському просторі є чи не єдиним боді-артистом. Деякі прояви боді-арту, пов'язані з муками тіла, досліджуються на прикладі художнього проекту «Тіло-Радикали».*

Звідки виникло акціоністське мистецтво, зокрема боді-арт, коли головним засобом вираження стає тіло самого художника? Яким чином було легалізовано перформанс як такий? Завдяки абстрактному експресіонізму вже хрестоматійним є приклад Поллока (і не тільки, просто він найхарактерніший) та його художні ритуали чи, як це концептуалізував критик Гарольд Розенберг, action painting. Згідно з логікою розвитку відбулося поширення action'у, перформативного аспекту абстрактного експресіонізму на тривимірні інвайронментити перформанси [1]. Епоха оптикоцентризму дала життя живопису, фотографії, кіно і ТБ. Однак точка зору - доступність прямому погляду поступається по всьому полю культури точці переживання, точці дотику, точці випробування. Якщо живопис працює з поглядом, то з тактильністю має справу перформанс.

Аудіовізуальна інформація клішує наше мислення, ми сприймаємо її в модусі нечутливості до нашого тілесного досвіду. Чужий реальний біль сприймається нами в режимі відеофільму, байдужим кліпованим поглядом. Глядачам властива анемія. Не спрацьовують спроби зробити так, щоб художнє послання зберігало чуттєву інтенсивність на всій дистанції - від художнього задуму до глядацького сприйняття. Для цього художник повинен впливати на глядача не так через аудіовізуальний канал, як через тактильні канали, чуттєві органи. Лише тоді можна викликати співчуття, співпереживання, дати можливість відчути біль іншого. Точка зору - ексклюзивна, а точка життя (Lebenspunkt) - інклюзивна. Акціонізм і виникає тоді, коли пластичні речі виявляються непереконовливими. Як пробудити чуттєвість? Як конкурувати із шоу та медіа, коли картина лише дірку в шпалерах прикриває? Якщо художник ранив тільки себе, не зачіпаючи глядача, він вирішує свої особисті проблеми. Перформансист знаходить сюжети і матеріал для

своєї творчості скрізь: у політиці, ідеології, релігії, рекламі. Точка життя, тактильна реакція - суть перформансу. Як зауважує директор інституту культури і технологій Маклюєна Деррік Керхов, «світ як продовження шкіри - це набагато цікавіше, ніж світ як продовження погляду». Перформанс - сучасний різновид реагування «шкірою».

Перформанс залучає людину разом з її ментальним і тілесним багажем. Для цього використовуються жести, звуки, дії, страхи тощо. Всі інформаційні, соціальні, екологічні хвилі, що нагочуються на людину, відображаються на її тілі - їх і виявляє перформанс, дає їм голос. Акціоніст сканує невидимі впливи і перетворює їх на сигнали тіла, що дає змогу зробити жест у «натуральну величину» людського переживання. Таким чином, динамічною реакцією наповнюється в перформансі те, що стало станом, відчуттям і набуло адекватної форми вираження. Дії художника-акціоніста виносять на поверхню те, що було неявним, існувало невиявленим. Сама акція не відображає, не показує, але дає можливість стати тому, що, можливо, людина про себе не знала, що проривається крізь сітку табу і стереотипів. Як казав Йозеф Бойс: «Функція художника не в тому, щоб відкрити істину, а щоб створити її».

Культурна переважаність контексту словом і знаком «полегшується» реакцією тіла. Саме тому, що перформанс здійснюється щоразу заново з мінімумом технічних засобів та вмінь, він принципово миттєвий, актуальний та інтерактивний. Перформанс, використовуючи формулювання Дельоза, вказує на істину події, що охоплюється лише якщо подія вписана також і в плоть. Скандал у тому, що приватність болю виноситься на поверхню повсякденності з її цензурою та загальноприйнятністю. Тіло продовжується з того місця, звідки воно поранено, де отримано тілесний шок та імпульс дії [2]. Тіло - це те, що зачі-

пають, що мучить і болить фантомними чи реальними болями. Тіло як матеріал, інструмент, прийом...

Отже, перформанс кожного разу залучає в ситуацію хаосу, в якому ми повсякденно занурені, але у просторі культури і розуму він не може заявити про себе без втрати образу «нормальної» людини. В соціальній сфері саме художник дозволяє собі сьогодні сократо-діогенівську техніку «покусування» суспільства. Саме художники виконують такі акції, які демонструють маніпуляції з тілом, випробовують межі болю і страху. В 70-х рр. ХХ ст. найвідомішим акціоністом був лос-анджелеський художник Кріс Берден, який піддавав себе болісним випробуванням і тестам на витримку і терпимість (повз по битому склу чи організував акцію «Постріл», коли йому вистрілили в руку). Як свідчить німецька дослідниця перформансу Ута Рітчел на конференції першого міжнародного фестивалю експериментальних мистецтв і перформансу (Петербург, 1996), половина перформансів, показаних на Заході, робилася з більшим чи меншим ризиком для життя. Відомі навіть смертельні випадки.

Батай зазначає, що насильство закладено в самому серці священного, що сама думка про творчість, щоб бути справжньою, повинна водночас бути досвідом жорстокості чи смерті. Це відповідає його концепції початку мистецтва як репрезентації жертвоприношення, символічного втілення мучеництва людського тіла. Народження мистецтва відбувається не через акт самоподвоєння - версії, як} можна було б вивести із міфа про Нарциса. Мистецтво народжується з акту самокатування. Цей взаємозв'язок між мистецтвом і нівеченням тіла артикульовано в есеї Батая «Жертовне нівечення і відрізане вухо Ван Гога». За Батаєм, коли Ван Гог відрізає собі вухо - це не випадковий жест, а вираження первинної функції мистецтва. Самокатування необхідно розуміти як акт видовищний, картинний. Бо твір - ніщо, якщо він не зачіпає архітектуру людського тіла [3].

Звичайно, боді-арт не завжди є таким. Скажімо, ів Кляйн використовував як пензлики жіночі тіла, створюючи свої «антропометрії», Нам Джун Пайк із групи «Флаккус» - свою голову, а власне тіло - як віолончель. Певна кількість акцій у 60-х рр ХХ ст.. (Йоко Оно, Керолі Шніман, Едріан Пайпер) зосереджувалася навколо питань жіночої ідентичності, взаємовідносин жінки з її тілом: випробовувалися психофізичні межі з метою «повернути собі власні тіла». Англійські художники Джилберт і Джордж зробили кар'єру

як живі скульптури. Опенгейм пропонував як твори відбитки, що залишило його тіло на схилі гори. Ці перформанси виконувалися на вулицях чи в галереях перед невеликою кількістю глядачів, тому не були широко відомими. Але сама ідея перформансу згодом почала впливати і на мейнстрімні мистецькі форми [4].

Перформанс - це завжди вираження неартикульованого художнього жесту. Тому й виникає потреба в адекватніших ситуаціях, напівготових формах, адже саме життя діє в режимі перформансу. Для перформансу як комунікативної акції потрібні виразність, зрозумілість, прочитуваність без коментарів: коментар може збагачувати роботу, але не замінювати її. Це тілесна комунікація, адже тіло є найочевиднішим носієм досвіду. При цьому тіло не лише засіб вираження, але і його предмет: воно стає і суб'єктом, і об'єктом вираження. І тілом треба платити за право на вираження, єдиний критерій ширості якого - готовність до наочного тілесного страждання. Істинність вираження оплачується мукою [5].

На пострадянському просторі перформанси виконували функцію повернення мистецтву чуттєвості. Все радянське мистецтво було засушене ідеологемами, тому художник був відрізаний від живого і чуттєвого. І художники-дисиденти, насамперед концептуалісти, діяли за тією самою схемою, відповідаючи на ідеологічні догми ідеологічними догмами. Концептуалістська традиція вихолощувала з мистецтва будь-яку плоть, зводячи все до чистих знаків та коментарів. Відомо, що Олег Кулик - це той, хто зображає собаку. Але головне не в тому, що він - собака, а що це гола людина зі своїми почуттями. Він діє на публіку насамперед рухами тіла, демонструючи те, що цю сферу можна публічно концептуалізувати. З тілом у Кулика пов'язані найсильніші переживання. В дитинстві він перехворів фурункульозом, тому по всьому тілу залишилися рубці: роздягнутися для нього було найсерйознішим випробуванням. Коли на акції «Я кусаю Америку, Америка кусає мене» один із фотографів зняв його спину крупним планом, багато колекціонерів захотіли купити саме цю фотографію: людина зі слідами нелюдського, зі шкірою рептилії, мало не з атавістичними елементами...

Насправді Кулик випробував багато тваринних і зоофільських іпостасей - бик, птах, проповідник риба, любитель коней, але найзатребуванішим і успішнішим виявилось амплуа собаки. Зазначимо, наприклад, акцію, у якій він брав участь. Це акція «Панцирник для вашого шоу» (1996 р.); його тіло обклеювали шматочками дзеркал, підвішували під стелю і крутили

як дискотечну кулю. Потім на нього спрямовували прожектори як буквалізацію метафори про вічну мрію художника перебувати у променях слави і відбивати це світло людям. Масова культура нібито розчавлює сучасне мистецтво, краде в нього ідеї, тому потрібно застосувати попсокий хід - дзеркальну кулю, але переінакшити: попса вихолощує зі своїх акцій все живе, залишаючи тільки оболонку, а він бере попсову оболонку і вставляє туди живу людину - себе. Або інша акція - «Кулик - це все-таки птах» (1995 р.), коли він демонстрував свій страх, стрибаючи з даху.

Так чому все-таки Кулик-собака? На початку 90-х ХХ ст. суспільство перебувало у стадії, коли тваринні рефлексії виявилися для виживання важливішими, ніж увесь культурний багаж. І треба було робити мистецтво адекватним цій ситуації. Кулик побачив тварину - зацьковану, загнану, - як знак «іншого» в нас самих, що вирвався назовні. Саме в нелюдському вигляді він знайшов форму вираження загальної кризи. Перша «собача» акція «Останнє табу, що охороняється самотнім Цербером» (1994 р.) відбулася в Москві: голий Кулик навколішках перед входом до галереї не пускав глядачів і кусав їх. Коли Кулик показував собаку в Швейцарії, такого там не бачили давно. Акціоністський рух «Флакрус» відійшов у небуття ще у 60-ті - галереї і музеїники задавали їх абсолютно (невигідно!). До цього в Цюриху кілька десятиліть не було жодної акції, а згодом лише за рік їх провели близько тридцяти - на різні теми. До Стокгольма на проект «Interpol», присвячений діалогу між Сходом і Заходом, Кулика запросили на знак того, що люди не можуть між собою домовитися. Було також ще дві «собачі» акції - в Берліні («Я люблю Європу, а вона мене ні») та Нью-Йорку («Я кусаю Америку, Америка кусає мене»). На акцію до США його і привезли як собаку, завантаживши в літак у відділ для перевезення тварин. В такому вигляді відвезли в галерею, де він прожив два тижні у спеціальному боксі. Потім знову відвезли до аеропорту. Він ні з ким не спілкувався, Нью-Йорк не бачив, і як людину його там ніхто не бачив. Як тварині йому саме потрібно було не зважати на людей. І вони дивилися на нього не як на людину, не бентежилися. В їхньому погляді був подив, вони ніяк не могли вирішити для себе, людина він чи ні. Дуже часто ми так дивимося на високорозвинених тварин...

Згодом Кулик припинив «собачі» акції, щоб не експлуатувати знайдений образ, відмовився бути паркетним радикалом, адже до Стокгольма його запрошували вже як реді-мейд [6]. Кулик-собака цікавий західній художній сцені тим, що

він - «російська собака» [7]. В експортному варіанті Кулик діє як індикатор колоніальності західної людини, яка вимагає від іншого демонструвати свою іншність нейтрально. Захід готовий отримувати естетичне задоволення від споглядання «собаки», однак за умови, що вона не поведиметься як справжня собака. Треба бути ланцюговим псом, але не кусатися. Звідси така нервова реакція на реальну агресивність Кулика в Цюриху і Стокгольмі: коли його поведінка шокувала західних прихильників, він одразу ж перетворився на «ворога». Акції Кулика порушили усталені конвенції радикальності, згідно з якими радикалізм - це позиціонування в контексті системи. Погоджуючись жити всередині метафори тваринності, художник спонукає глядача зрозуміти її буквально. Пропонуючи неможливе (вихід за межі мови), він спокушає, провокуючи потужний дискурс. Бачачи людину-собаку, глядач увесь час запитує себе, кого він, власне, бачить: саме проєкція глядача робить перевтілення особливо переконливим. Тваринність людини приречена залишатися однією з фігур мови, але з так званим вступом у природу - саме в силу його абсолютної неможливості - пов'язаний акт спокуси. Жахає не перехід певної принципової межі, а сама претензія це зробити. А з пастки буквалізму кожному доводиться вибиратися самостійно [8].

Деякі прояви боді-арту, пов'язані з муками тіла, а також пірсинг чи тату можна зарахувати до спроб виходу із глухих кутів постсучасності. Люди завжди мучили і калічили себе, але практика заподіяння каліцтва почала сприйматися як форма мистецтва лише недавно, коли в соціо-символічній організації відбулися зміни. Документальний фільм «Хворий: життя і смерть Боба Фланагана, супермазохіста» (Кірбі Дік, 1996) розповідає про перформансиста Фланагана, який проводить акції, де розрізає собі шкіру, калічить свої геніталії тощо. Цей фільм - колаж із різних перформансів, знятих його дружиною. Найшокуючі сцени каліцтва власних геніталій: художник цвяхами прибиває свій пеніс до дошки. Коли він витягує цвяхи, кров бризкає на камеру. Цю сцену справді важко дивитися: багато чоловіків або панічно кричать, або спішно покидають зал. Інший художник, Рудольф Шварцкоглер, теж травмував своє тіло: його найвідоміша акція - він відрізав від свого пеніса по шматочку і надсилав собі поштою. Він помер, імітуючи політ птаха, вистрибнувши з вікна. Багато хто відзначав магичний вплив його акцій.

Йдеться не про те, що використання тіла в мистецтві вказує на перверсивність. Більшість художників використовують своє тіло все ж не

як перверти. Часто це проявляється як втеча від уявних подоб, що панують сьогодні. Скажімо, молодь зазвичай пояснює свою пристрасть до пірсингу чи тату бажанням уникнути тиску панівної індустрії моди. ЗМІ бомбардують нас еталопами краси, й один зі шляхів протиставити себе по-насильницьки нав'язуваній ідентифікації - стати екстремальним індивідуалістом, вжити реальних заходів, помітивши тіло так, що змінити це вже неможливо. Шкіра перестає бути бар'єром, за який заборонено проникати: інтимність буквально переноситься всередину тіла, стає внутрішньою, інтеріоризується. Наприклад, для каттерів важливо мати високий рівень ментальної і тілесної довіри, оскільки потрібен симбіоз: порізи робить людина, якій довіряють, а тіло утворює рубці. Видозміну тіла можна розглядати як топографічну карту своєї історії: кожного разу, коли будете дивитись у дзеркало, тіло нагадуватиме вам її. Таким чином, тіло стає останнім оплотом людини, в ньому намагаються віднайти місце реального.

Для групи художників, які об'єдналися в проєкті «Тіло-Радикали» (Body Radicals), куди входять Орлан, Рон Аті, Стеларк, Франко Б. та Енн Спрікл, тіло сьогодні залишилося єдиною областю, над якою індивід все ще зберігає свою владу. Безпосередній, прямий доступ до внутрішнього світу через кров і біль художника нагадує досліди Арто. Все, що відбувається, - буквально, ніякої симуляції. (Бувають сильними і симуляційні проєкти, як от акція Олександра Шабурова «Хто як помре»: Шабуров ліг у труну і витримав там всю похоронну церемонію. Привезли масу вінків та жінку із похоронного бюро, яка вела церемонію. Його дівчина натурально плакала, люди виголошували співчутливі промови, потім влаштували поминки. Симуляція не означає не-тілесність, адже симулювати теж треба тілом.) Хоча твори «тіло-радикалів» можуть не сприйматися мейнстрімом художньої спільноти, художники намагаються отримати визнання в альтернативних виставкових просторах. Вже сама потреба у визнанні доводить, що в нових формах боді-арту ми маємо справу не з перверсією: порізами на тілі боді-артисти кидають виклик ідеї, яка стверджує, що тіло може дати людині основу для ідентичності.

Хоча всі художники цієї групи використовують своє тіло як художній засіб, роблять вони це по-різному: їхнє мистецтво та пояснення суттєво відрізняються. Рон Аті та Франко Б. подають у своїх перформансах ритуали ініціації в карикатурній формі, де вони, головним чином, обігрують свою кров, випорожнення та інші тілесні

виділення. Творчість Орлан зводиться до численних пластичних операцій на обличчі, які записуються на відео, а потім з її коментарями виставляються в галереях. Орлан пояснює, що її тіло - це місце публічних дискусій. її мистецтво кидає виклик стандартам краси, використовує різні образи тіла, що виходять за межі норм і приписів панівної ідеології. Вона також стверджує, що за допомогою хірургії вона наближає внутрішній образ до зовнішнього, тому в неї немає потреби ідентифікуватися з образом, даним їй природою. Завдяки хірургії її тіло перетворюється на мову, плоть стає словом. Орлан хоче, щоб після її смерті тіло муміфікували і виставили в галереї. Таким чином, вона перетворює своє тіло на змінний твір мистецтва, вважаючи свої твори автопортретами, написаними на плоті, створеними новими технологіями. За допомогою голосу Орлан пояснює свою творчість: в той час як їй розрізають обличчя, вона коментує хірургічні процедури. Голос її не змінюється. За операціями на її обличчі боляче спостерігати, причому страшно не лише дивитися на те, як шкіра відділяється від обличчя, але й чути монотонний голос Орлан. Якби вона мовчала, глядачі могли б удати, що оперована людина на сцені перебуває в стані анестезії. Голос Орлан - реальне місце жаху, навіть якщо його слухати, закривши очі [9].

Австралійський художник Стеларк виходить по той бік шкіри за допомогою комп'ютерних технологій. Він наголошує на ролі тіла в пост-індустріальну епоху: з новим витком розвитку технології тіло виходить з ужитку, оскільки біологічно не придатне для технологічного рівня сучасного суспільства. Тому Стеларк розширює концепт тіла і його зв'язок із технологією через робототехніку, системи віртуальної реальності та Інтернет. Він говорить про тіло як про кіборга та зомбі водночас, мовляв, ми завжди були протезними тілами і все більше стаємо автоматизованими. В його перформансах до тіла приєднуються машинні конструкції, ніби виносячи нервову систему назовні, а всередину вводяться імпланти. Для цих механізмів тіло стає вмістилищем. Важлива не ідентичність тіла, а його здатність до поєднання, не його мобільність чи місцезнаходження, а інтерфейс. Стеларк намагається створити метатіло, завдання якого - анестезувати існуюче тіло. Як поверхня, шкіра завжди була початком зовнішнього світу і водночас кордоном самості. Однак сьогодні, проколота і розірвана технологіями, шкіра більше не позначає межу між внутрішнім і зовнішнім. Відома акція Стеларка, в якій він вводиться всередину тіла скульптурку.

Замість конструювання скульптури для публічного простору він зробив її для фізіологічного - черевної порожнини. Технологія вторгається і функціонує всередині тіла, але не для медичних цілей, як протезний імплантат, а завдяки художньому вибору, як естетична прикраса. Тіло стає вмістилищем не для власного «Я», а для скульптури - Чужого, чужорідного рухомого об'єкта. Це вже не просто body art, а body with art. Йдеться не про розщеплену суб'єктивність, а про розщеплену фізичність. Тіло сприймається як порожнина без чітких відмінностей між публічним, приватним та фізіологічним просторами: Стеларк акустично й візуально зондував тіло, фіксуючи ритм кровотечі та м'язові сигнали, а також знімав зсередини свої легені, шлунок і товсту кишку - близько двох метрів внутрішнього простору. Тіло ніби скидає з себе шкіру, стаючи скоріше видовженою назовні, виставленою системою, ніж закритою, закапсульованою в шкіру структурою. «Я» можна розмістити поза шкірою, поєднавши з віртуальним світом. Тіло стає фантомом тіла і пов'язується із безсмертною машинерією [10].

Як стверджують Майкл Хардт і Тоні Негрі, автори «Імперії», сучасні тіла справді перетворюються і набувають нових, постлюдських якостей. Вони називають це антропологічним вихо-

дом, важливим саме тому, що тут з являється позитивний, конструктивний образ мутації, що протистоїть Імперії. Нам потрібно змінити власні тіла і самих себе, оскільки йдеться про політичні можливості тілесного номадизму і трансформації. В сучасному світі вже звичними є естетичні тілесні модифікації та мутації - пірсинг, татування, панк-мода, порізи на тілі, рубцювання, вживлення імплантатів під шкіру, боді-арт, - які виявляються першими ранніми ознаками цієї тілесної трансформації. В цьому сенсі прикметними є перформанси Стеларка «Obsolete Body», тобто йдеться про застарілість, непотрібність, зношеність, атрофованість, вироджуваність тіла. Автори ж зазначають про потребу такого тіла, яке буде непідвладне примусу, але також буде здатне до створення нового способу життя [11]. Тобто йдеться про становлення певного тілесно-політичного винаходу.

Отже, залучаючи весь арсенал чуттєвості, акціоністське мистецтво відшукує нову мову, актуальну форму вираження, що запускає машинну реакцію. Що може боді-арт сказати нам про нас самих, як може прокоментувати теперішню соціально-ідеологічну ситуацію? Принаймні уточнити формулу Маклюєна «Medium is a message», додавши до неї одну фразу: «Body is a medium».

1. Phillips L. Environments and Happenings, Fluxus; Performance, Body Art and Video // The American Century: art & culture. Part II, 1950-2000.- Whitney Museum of American Art, New York, 1999.- P. 94-107, 242-251.
2. Савчук В. Насиліе в цивилизации комфорта (гл. Конверсия цивилизации) // Антропология насилия / Отв. ред. Бочаров и Тишков.- С.-П.: Наука, 2001 - С. 490-494.
3. Краусс Р. Игра окончена // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы.- М.: ХЖ. 2003.- С. 62, 87.
4. Aniason H. Happenings and Environments; Performance // History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture.- Harry N. Abrams, Inc., New York, 1978.- P. 612-613, 663-664.
5. Мизиано В. Фатальные стратегии; «Interpol»: апология поражения // «Другой» и разные.- М.: НЛО, 2004.- С. 43-66, 118-165.
6. Бавильский Д. Скотомизация: диалоги с Олегом Куликом.- М.: Ad Marginem, 2004.
7. Савецкий Р. Любишь меня - люби мою собаку: психоанализ и различия между человеком и животным // (Из)вращения любви и ненависти.- М.: ХЖ, 1999.- С. 111-124.
8. Рыклин М. Pedigree Pal. Путь к английскому догу // Время диагноза.- М.: Логос, 2003.- С. 265-275.
9. Савецкий Р. Порез на теле: от клитородиктомии к боді-арту // Вказ. праця,- С. 147-170.
10. Інтернет-сайт Стеларка: [www. Stelarc.va.com.au](http://www.Stelarc.va.com.au).
11. М. Хардт М., Негри А. Интермеццо: Контр-империя (гл. Новые варвары) // Империя.- М.: Праксис, 2004.- С.203-206.

## V. Cherepanyn

### BODY PRACTICES IN CONTEMPORARY ART: BODY ART AND THE CASE OF OLEH KULYK

*The article explores one of the actual tendencies of contemporary action art - body art. Main emphasizes are put on the phenomenon of body performance and on Oleh Kulyk, who is may be the only body artist on the post-soviet territory. Some aspects of body art, connected with the tortures of body are analyzed by the example of the artistic project «Body Radicals».*