

[...предзащита]...

УДК 75.011.2; 75.04
ББК 85.1

М.Н. ХРАМОВА

ЖИВОТНОЕ И ПРОБЛЕМА ТЕЛЕСНОСТИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Рассматривается роль зооморфной тематики в современном искусстве и ее взаимосвязь с проблемой телесности. Утверждается, что современное искусство превратило животное в один из актуальных арт-объектов, а образы животных становятся новым источником креативности, побуждают художников искать свежие формы и поднимать новые темы.

Ключевые слова: телесность, зооморфные образы, арт-объект, креативность, постгуманизм, самоидентификация, «становление-животным», Другой, современные арт-практики.

Сегодня тема телесности удивит немногих, ведь во второй половине XX — начале XXI века ей уделяли внимание многие исследователи, культурологи, философы, а в искусстве проблематика человеческого тела не теряет своей актуальности. Однако стоит отметить, что теперь человек уже не только по-новому понимает себя, собственное тело, но и распространяет принцип телесности на окружающий мир, открывшийся во всей своей материальности как совокупность тел-вещей, что находит свое отражение, в частности, в современной арт-практике. Как отмечал В. Бычков, в искусстве «созерцание уступает место гаптическому, тактильному отношению субъекта с арт-объектом. Касание и ощупывание на всех уровнях господствуют теперь в сфере художественно-эстетического опыта» [1, с. 45]. Таким образом, телесность как осознание человеческого тела и телесности, материальности окружающего мира в современном искусстве становится источником креативности, а телесное бытие человека и мира превращается в один из главных объектов внимания. В этом отношении интересно проанализировать роль зооморфной тематики в нынешнем художественном процессе в ее взаимосвязи с проблемой телесности.

На протяжении всей человеческой истории, от наскальной живописи до зооантропоморфных богов древности, от иллюстраций средневековых bestiaries до расцвета анималистической живописи в XIX веке, образы животных оставались в спектре внимания искусства, а их значимость как объектов изображения определялась символическим подтекстом и той ролью, которую они играли в жизни общества. Особый интерес к зооморфной тематике и попытки ее нового осмысления проявились уже в модернистском искусстве, которое, по мысли Х. Ортега-и-Гассета, ставило целью «дерзко деформировать реальность, разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее» [2, с. 23—24]. Поэтому животное трактовалось как

некий архаический образ, покрытый тайной и наделенный особой энергетической силой, связывалось с обнажением «звериной» сущности человека, с бессознательными проявлениями человеческой жизни, его инстинктами, жестокостью и агрессией.

Однако только современное искусство (то есть искусство второй половины XX века) превратило животное в один из актуальнейших арт-объектов, изменило роль зооморфных образов. Это отразилось в небывалом распространении зооморфной тематики в мире современного творчества — от художественных выставок с участием живых животных и таксидермического искусства до арт-практик на тему межвидовой коммуникации и экологических проблем. В июне 2000 года в *New York Times* появилась статья под заголовком «Животные захватили власть в искусстве...», в ней отмечалось, что в наши дни ни одна художественная выставка не может пройти без участия животных, использования их тела как средства выразительности [3, р. 3].

Активное присутствие животных в современном искусстве можно связать как с изменившейся культурной ситуацией, которая кардинальным образом трансформировала систему взаимоотношений человека и животного мира, так и с особой притягательностью образов животных, уникальной выразительностью форм и той энергией, что в них скрывается. Внимание к зооморфной тематике отчетливо проявляется и в сфере философии, где не только обсуждаются проблемы эксплуатации животных и необходимости формирования экологического сознания, но также в несколько ином ракурсе рассматривается фигура животного в ее взаимосвязи с человеком и человеческим обществом. В исследовательской литературе все чаще звучат разговоры о конце антропоцентризма и становлении постгуманизма или трансгуманизма: человечество сегодня стремится выйти за пределы своего естества, преодолеть собственную природу, что сказывается в мо-

дификациях человеческого тела, технологизации жизни. Антропоцентризм сменяется осознанием цельности бытия, сложности, системности мироздания, где все взаимосвязано и человек занимает свое место в сложной самоорганизующейся системе.

Нейл Бадмингтон, редактор сборника статей под названием «Постгуманизм» (2000) отмечает, что постгуманистические концепции объединяет «отказ принять гуманизм как единственно верное мировоззрение» [4, р. 134]. Поэтому новое понимание места человека в мире преодолевает единообразие трактовок и интерпретаций, создавая ситуацию плюрализма мнений, а также выдвигает на первый план проблемы формирования экологического сознания, регулирующего бытие человека в мире. Человек как бы растворяется в мире, границы его идентичности стираются, и человек может стать тем, чем он захочет. Поэтому мы можем говорить не только об изменяемой человеческой телесности, но и телесности мироздания, телесности животного, осознаваемой и переживаемой человеком, в том числе и в современном искусстве.

При рассмотрении связи зооморфных образов с темой телесности важно иметь в виду, что в современном художественном творчестве эта связь выражается в нескольких аспектах. Во-первых, как осознание животной природы человека, переживание человеческой телесности как животного тела, а значит, тесной связи человека и животного мира. Во-вторых, как использование тела животного (живого зверя, мертвой плоти или искусственно созданного аналога) в разнообразных арт-практиках. Обе эти стратегии репрезентации «животности», телесности человека и зверя могут как сочетаться друг с другом, так и использоваться по отдельности, становясь своеобразным инструментом, посредством которого художник способен выразить свои идеи.

Известный британский исследователь Стив Бейкер пишет, что животные в современном искусстве перестают быть символами, образными представлениями. Они часто теряют те смыслы, которыми наделил их человек, давно отделившийся от природы, и становятся «фактами» реальной жизни, «живыми» произведениями искусства, просто животными, они порождают новые интерпретации, трактовки и позволяют иначе взглянуть на проблему взаимоотношений человека и животного [5, р. 82].

«Становление-животным»

Одним из самых актуальных вопросов, связанных с использованием зооморфных тенденций в современном искусстве, стал вопрос самоидентификации. На протяжении тысячелетий человек соотносил себя с животным, признавал и боролся с животной сущностью в себе. В XX веке, когда стали очевидными агрессивность и деструктивность, присущие людям, постоянно норвящим «ступиться в Нечеловеческое», вопрос о природе человека вновь оказался в центре внимания. Философы-постмодернисты не раз говорили об утрате человеком

тела как пространства. Тело вдруг стало безжизненным, техноподобным, способным к бесконечным трансформациям, поэтому существование человека превратилось в постоянное становление, поиск новой формы.

Ж. Делёз и Ф. Гваттари в своих работах часто используют термин «становление-животным», который трактуют не как сходство, имитацию или отождествление с животным, а как «чистое становление», соотносимое с творчеством (напр.: [6, с. 466—467]).

Именно «становление-животным» превращается в средство уничтожения идентичности, а значит, предданности, оно стирает границу между человеком и животным, человеком и чем-нибудь еще. Эти идеи позаимствовали многие художники-постмодернисты, открыв тем самым новое пространство для «общения» с животными, «становления» ими, для своеобразной игры с собственной идентичностью.

Недаром в современном искусстве так часто встречаются работы, представляющие собой соединение человека и животного, некий гибрид, сочетающий в себе черты обоих существ, как, например, в работах австралийской художницы Патриции Пиччинини («We Are Family»), создающей реалистичные скульптуры фантастических существ, отдаленно напоминающих человека, или в скульптурных инсталляциях Кейт Кларк, которые представляют собой чучела животных с человеческим лицом.

Близость человеческой природы и природы животного часто используется и художниками боди-арта, где тело человека преобразуется в некое подобие зверя. Так, например, в фотоработах Линетт Ньювелл люди представлены вместе с животными, облик которых они повторяют, подтверждая тот факт, что люди не так уж и далеки от животных [7]. Возможно, стремление человека выразить себя, свою сущность в облике животного соотносится с внутренним чувством телесной свободы и раскрепощенности, связанным с представлением о дикой жизни зверей. Подобный зооморфизм проявляется и в креативном преобразовании собственной внешности «фриками» Эриком Спрейком (Человеком-Ящерицей), Томом Леппардом (Человеком-Леопардом), Дэннисом Авнером (Человеком-Тигром). Здесь он является не столько способом их самовыражения, сколько своеобразной технологией саморекламы [8]. Животное в этом случае выступает уже не как объект представления, а сам человек, его тело и поведение, приближенное к животному, становится художественной акцией, обозначением его «другости», постоянно становящейся идентичности. Таким образом, животным стало легче сыграть, чем представить.

Интересно в этом отношении творчество Олега Кулика, которое направлено на а -
 , а а а,
 , а а а а
 а « » -
 . Кулик то целый месяц живет со стадом диких лошадей в Бретани, то ощущает себя собакой в акции «Я кусаю Америку, Америка кусает меня», изображает птиц, коров, читает проповеди рыбам, в проекте «Семья

будущего» он уже не сам перевоплощается в животное, а просто живет с собакой как с женой или с мужем. Благодаря меткому высказыванию супруги Кулика, его творчество называют «зоофренией», которая объясняет наличие в человеке «внутреннего зверя» как знака Другого, иногда вырывающегося наружу. Г. Древис-Силла в статье, посвященной творчеству Олега Кулика, пишет, что художник отвергает структурное разделение между зверем и человеком, желает восстановить свежее и обостренное чувственное восприятие мира и одновременно реабилитировать животное начало, полагая, что человек должен отказаться от восприятия животного как неантропоморфного Другого и «признать его своим альтер-эго» [9, с. 271].

Животное как арт-объект

Начиная с последней трети XX века, в искусстве помимо образов животных все чаще стали использовать и самих животных, то есть вводить в арт-пространство не только человеческое тело (боди-арт, перформансы), но и тело животного. Звери, таким образом, превращаются в вещь, в своеобразный арт-объект, с которым можно производить всевозможные манипуляции. Так, в 1969 году Я. Кунеллис представил своеобразный проект «Sienza Titolo»: двенадцать лошадей были помещены в пространство галереи в Риме, где их привязали у белых стен, тем самым превратив зал в своеобразную «конюшню». В своем проекте автор использовал животных, чаще всего фигурирующих в искусстве, — лошадей, которых представил уже не в качестве художественных образов, а «во плоти», позволяя зрителям взглянуть на реальное животное, задействовать помимо зрения и иные органы чувств [10, р. 10]. Всемирно известен и перформанс Дж. Бойса «Койот: Я люблю Америку, и Америка любит меня», в котором автор провел неделю с живым койотом в одной из галерей Нью-Йорка. В этом проекте Бойс как автор не контролирует ситуацию, и койот выступает соавтором перформанса, олицетворяя собой проявление свободы [5, р. 46].

Современные художники обращают внимание публики и на живых существ, которые до того не вызвали интереса человека, например на насекомых — сверчков, мух и тараканов, которые также, нередко «во плоти», участвуют в арт-проектах. Так, в проекте Эмми Янг «Звонок сверчку» насекомые помещены в стилизованное человеческое пространство — уменьшенную меблированную комнату за стеклянными стенами, а зрители имеют возможность «пообщаться» с ними при помощи телефона и снимаемого встроенной камерой изображения, транслируемого на расположенный в комнате экран телевизора. К. Чэлмер в серии своих фотографий «Американские тараканы» создает своеобразный сентиментальный и одновременно ужасающий «семейный альбом» этих насекомых, постоянно сопровождающих человеческую жизнь, запечатлевая обыденные моменты жизни в стилизованном пространстве человеческих жилых помещений — ванне, спальне и т. п. [11, р. 19—20].

Сегодня объектом творчества становится и само тело животного, которое модифицируется при помощи технологий современной генетики, порождая парадоксальные существа, подобные геномодифицированным бабочкам с несуществующим в природе рисунком крыльев или знаменитой флюоресцирующей крольчихе-альбиносу Альбе, «созданной» в 2000 году Э. Кэцем посредством введения в ДНК еще не рожденного животного гена флюоресценции.

Тело животного превращается и в средство выражения идей художника. Чаще всего подобные объекты используются в дискурсе размышлений о смерти и жестокости. Такое искусство нередко становится этически и эстетически отталкивающим, так как использует мертвое тело животного или его муляж.

Такова знаменитая серия работ Д. Хёрста «Natural History» (1990-е гг.), в которой представлены тела мертвых животных в формальдегиде (акула, овца, корова, зебра и др.). Его же работа «Тысяча лет» (1988) — огромный стеклянный ящик с отрубленной головой коровы и тысячей мух внутри, и композиция «Ворота в королевство рая» (2003), своеобразный орнамент-мозаика из крылышек мертвых бабочек [12]. В одном из своих высказываний Д. Хёрст отметил, что ему нравится идея попытаться понять мир, извлекая из него предметы. «Ты убиваешь предмет, чтобы посмотреть на него», — пишет художник [13]. Он использует, в первую очередь, животную телесность, при помощи которой транслирует идеи бренности плоти, близости смерти, боли или же представляет лишь красоту животного, его эстетические характеристики.

Провокационный проект был создан и датским художником Марко Эваристти, который поместил в пространство галереи десять работающих блендеров с плавающими в них живыми золотыми рыбками, предоставив посетителям возможность решить их судьбу, включив или не включив блендер. Тем самым автор демонстрирует зыбкость красоты, поднимает вопрос этического отношения человека к природе, к самой жизни, ставит человека перед необходимостью нести ответственность. Естественно, что подобные проекты вызывают неодобрение организаций, защищающих животных, и все же подобные проекты достигают своей цели: пугают, поражают зрителя, заставляя задуматься о проблемах жизни и смерти.

Однако для реализации собственных проектов современные художники чаще используют все же не реальных животных, а их муляжи, чучела, которые по силе воздействия на зрителя ничем не отличаются от оригинала.

Так, британский художник Джон Айзекс в его ужасающих скульптурах, представляющих собой кровотокающие куски плоти разрубленных животных («Everyone's Talking About Jesus», 2005), использует только воск, резину, полиуретан, латекс и красители. Однако его творения повергают в шок, заставляют зрителей почувствовать отвращение к самим себе за необоснованную жестокость еще в большей степени, чем работы Хёрста.

Использование муляжей и зооморфных форм в современном искусстве предоставляет широчайшие

возможности для творчества. Воображение художников рождает всевозможные химеры и гибриды, парадоксальным образом сочетающие в себе черты самых невероятных животных. Это становится отражением постмодернистской игры, привязанности ко всему странному, неопределенному, парадоксальному, неправильному, а также возрождает тягу к химерам, свойственную эпохе позднего Средневековья — Возрождения. Примером подобного создания химер можно назвать проект «Misfits» Томаса Грюнфельда, который, используя постмодернистский принцип коллажа, соединяет корову со страусом, фламинго с собакой, жирафа с оленем и т. д. [14].

Но гораздо чаще к произведениям таксидермии нынешние авторы прибегают в контексте экологической проблематики и привлечения внимания к проблеме эксплуатации животных. Так, английская художница Анджела Сингер создает скульптуры животных из уже отслуживших своё чучел. При этом она ставит акцент не на приближении облика своего творения к реальному животному, а наоборот, утверждает факт его смерти, превозносит его и отдает ему последнюю дань. Звери здесь трактованы как жертвы человеческой жестокости, охотничьи трофеи, они либо невообразимо прекрасны, как голова оленя, украшенная полудрагоценными камнями («Deofrith»), либо вызывают ужас и отвращение, как скульптура «Sore», представляющая собой трофейное чучело лани с содранной кожей, покрытое красным воском, который напоминает кровь [15, p. 17].

В целом же зооморфные образы, несмотря на все большее отдаление человека от мира природы или же вопреки ему, в художественной культуре XX столетия занимают довольно значимое место. Сегодня человек старается увидеть самих животных, познать собственную природу и разнообразие окружающего мира, а не смотреть на животных как на символы, пытается абстрагироваться от устойчивых значений и смыслов, хотя они и продолжают влиять на его восприятие. Звери становятся новым источником креативности, побуждают художников искать иные формы и поднимать другие темы. У современного человека они ассоциируются с проявлением инстинктивности, природного начала, животворной энергии, становятся выражением эмоциональных порывов, отражением подсознательных желаний, а также обращают наше внимание на темы экологии, жестокости, убийства и смерти.

Список литературы

1. Бычков В.В. После «КорневиЩа». Прологомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций. Сб.ст. / под общ. ред. Н.Б. Маньковской. — М.: ИФ РАН, 2002.
2. *Ортрега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. — М.: АСТ, 2008.
3. *Boxer S.* Animals Have Taken Over Art, And Art Wonders Why // The New York Times. — 2000. — June 24.
4. Posthumanism: Readers in cultural criticism / ed. by N. Badmington. — London: Palgrave Macmillan, 2000.
5. *Baker S.* The Postmodern Animal. — London: Reaktion Books, 2000.
6. *Делёз Ж.* Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза // пер. с франц. — М.: ПЕР СЭ, 2001.
7. Люди и звери: мы с тобой одной крови. Звериный бодиарт от Линетт Ньювелл [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.kulturologia.ru/blogs/201011/15576/>
8. *Выгузова Е.В.* Зооморфные и антропоморфные тенденции как источник креативности в условиях современной культуры // Креативность в пространстве традиции и инновации: III культурологический конгресс [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.culturalnet.ru/main/person/903.html>
9. *Древс-Силла Г.* Телесные опыты человека-собаки: «Собака Павлова» Олега Кулика // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика / под ред. К. Богданова. — М.: Новое издательство, 2006.
10. *Aloi G.* The Horse as Resilient Signifier — in conversation with Andrea Tarsia // Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture. 2007. Issue 4: Deleuzian [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://antennae.org.uk/index.html>
11. *Aloi G.* Communication between insects and humans? // Antennae. — 2007. — Iss. 3, Vol.1: The Insect Poetics.
12. *Бурмистрова Ю.* «Реквием» Дэмиена Хёрста // Частный корреспондент. 2009. 30 апреля [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/rekviem_demiana_hersta.html
13. Цит. по: *Baker S.* Power of Dead Animal Bodies//The Criminal Animal. 2004. 8 апреля [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.criminalanimal.org/people/writings/steve.html>
14. *Дрюль С.* Филогенез химер: от античности до наших дней / пер. с нем. Г. Снежинской // Biomediale Современное общество и геномная культура [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/>
15. *Aloi G.* Angela Singer: Animals Rights and Wrongs// Antennae. 2008. Iss. 7: Botched Taxidermy.