



Check for updates

Семиотика культуры

УДК 7.06

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2021-3-1-34-39>

## Тело и диалогический опыт автора как автоперформатив искусства

А. В. Венкова<sup>1,2</sup>, А. Ю. Чукуров<sup>✉1</sup>, М. А. Кузнецова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

<sup>2</sup> Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева,  
119072, Россия, г. Москва, Берсеневская наб., д. 18-20-22, стр. 3

### Для цитирования:

Венкова, А. В., Чукуров, А. Ю.,  
Кузнецова, М. А.  
(2021) Тело и диалогический опыт  
автора как автоперформатив  
искусства. *Журнал  
интегративных исследований  
культуры*, т. 3, № 1, с. 34–39.  
<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2021-3-1-34-39>

**Получена** 21 мая 2020; прошла  
рецензирование 1 октября 2020;  
принята 1 октября 2020.

**Права:** © Авторы (2021).

Опубликовано Российским  
государственным педагогическим  
университетом им. А. И. Герцена.  
Открытый доступ на условиях  
лицензии [CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению проблемы телесности и коммуникации в искусстве, а точнее — автокоммуникации. Телесность в искусстве рассмотрена прежде всего на материале художественной практики перформанса, где тело как материал, предмет и средство выразительности играет центральную роль. В фокусе исследования оказывается также и проблема границ, без анализа которой невозможно ни определить специфику коммуникации как таковой, ни выявить роль телесности. Перформанс работает как с физическим телом, так и с телом социальным. И тогда еще одним модусом исследования выступает феномен партиципации, который понимается как тип художественного поведения, участники которого свободно действуют внутри смоделированной ситуации или пространства проекта, применяя синтез художественных, эстетических и социальных практик. Феномен автокоммуникации рассматривается с позиции игры с механизмом конструирования не только физического тела, но и социального. В ходе анализа показано, что вхождение в информационную эпоху хронологически совпадает с нарастанием третьей волны феминизма, создавшей в перформативной коммуникации новую семиотическую систему. Этот факт, в свою очередь, повлиял на формирование определенной манифестационности подобного рода художественных текстов. Очевидно, что в условиях прозрачности границ информационного мира и тотального контроля и самоконтроля (что вполне естественно для все той же ситуации «информационной прозрачности») человек пытается разработать все новые и новые механизмы «ускользания» и выстраивания очевидно зримых границ между собой и средой, что является естественной формой реализации инстинкта выживания. Также вполне естественным становится и во многом протестный характер новых видов искусства, особенно связанных с феноменом телесности. В результате проведенного исследования можно утверждать, что трансляция смысла в коммуникативной модели «Я» — «Я» неизбежно преобразует самого высказывающегося, делает его неравным себе. Аффективные, телесные, психологические моменты восприятия искусства превращаются в ведущие, формируя новую социально ангажированную активность публики, тесно связанную с феноменом партиципации.

**Ключевые слова:** коммуникация, автокоммуникация, перформанс, партиципация, телесность, феминизм, художественный текст.

# Body and auto-communication in contemporary performance and participation art

A. V. Venkova<sup>1,2</sup>, A. Yu. Chukurov<sup>✉1</sup>, M. A. Kusnetsova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

<sup>2</sup> The Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Structure 3, 18-20-22 Bersenevskaya Emb., Moscow 119072, Russia

## For citation:

Venkova, A. V., Chukurov, A. Yu., Kusnetsova, M. A. (2021) Body and auto-communication in contemporary performance and participation art. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 3, no. 1, pp. 34–39. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2021-3-1-34-39>

Received 21 May 2020; reviewed 1 October 2020; accepted 1 October 2020.

Copyright: © The Authors (2021). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

**Abstract.** The article focuses on the social and physical body and communication in art and, more specifically, on the issue of auto-communication. The authors consider the body primarily from the standpoint of the performance art practice, where the body plays a central role as a material, object and means of expression. The article is also focused on the problem of boundaries, since analysis of this problem is a prerequisite for revealing the role of the body and determining the specifics of communication as such. Performance deals with both the physical and the social body, which makes performance auto-communication a vivid example of an intellectual game with the mechanism of constructing not only the physical body, but also the social one. We indicate in the course of our analysis that entering the information era chronologically coincides with the growth of the third-wave feminism which created a new semiotic system in performative communication. This fact, in turn, influenced the manifestation nature of such kind of narratives. It is obvious that the transparency of borders in the information era coupled with total control and self-control (which is quite natural for the same situation of “information transparency”) makes a person try to develop more and more new mechanisms of “escaping” and building clearly visible boundaries between himself and the environment — which is a natural form of the survival instinct realization. The protest nature of new art forms, especially those associated with the phenomenon of corporeality, also becomes quite natural. The authors come to the conclusion that translation of meaning in the communicative model of “I” — “I” inevitably transforms the speaker and makes him unequal to himself. Today the affective, bodily and psychological dimensions of art perception cease to be merely auxiliary and assume a leading role.

**Keywords:** communication, auto-communication, performance, participation, body, feminism, art text.

В данной статье в фокусе внимания находится специфическая особенность художественной практики перформанса — автокоммуникация. Автокоммуникация как один из ключевых приемов создания текста искусства была описана Р. Якобсоном как модель взаимодействия по типу «Я» — «Я». Подобная структура текста, в отличие от коммуникативной ситуации «Я» — «Он» или «Я» — «Они», предполагает наличие в качестве адресата художественного высказывания тех или иных структур опыта самого художника. Художник здесь не обращается напрямую к зрителю, адресуя ему то или иное высказывание, но создает специфические возможности подключения к ситуации наблюдения различных форм общения автора с самим собой или с соучаствующим зрителем. Возникает «микротерритория художника» (Буррио 2016, 15), на которой происходит «бытие-вместе», встреча зрителя и художника, их коллективная выработка смысла (Буррио 2016, 17). Ханса

Ульрих Гумбрехт полагает, что здесь производится «присутствие», а не «высказывание» (Гумбрехт 2006). Присутствие, в отличие от высказывания, представляет собой ситуацию, снимающую традиционную дихотомию субъект-объектных или субъект-субъектных отношений. Аналогично рассуждает французский куратор и художественный критик Николя Буррио. Он видит уход от традиционного общения со зрителем в формировании партиципации как социально ангажированного процесса, когда личность зрителя первична по отношению к художнику и важен не сам готовый художественный продукт, а процесс его создания, который предполагает самые разные способы и методы соучастия. Момент «присутствия» у Буррио — это модель жизнеспособного, постоянно меняющегося социального мира.

Работа с ситуацией как художественным медиумом в современном искусстве изначально была описана Сьюзен Зонтаг применительно

к похожей форме художественной активности — хеппенингу. Хеппенинг отличается от перформанса более радикальной работой с субъектностью высказывания. Хеппенинг — это ситуация в «чистом» виде, в идеале — лишенная автора (художника) и разворачивающаяся сама собой в предлагаемых обстоятельствах (типичными хеппенингами были проекты Алана Капроу, представлявшие собой скорее среды, чем театрализованные или квазитрализованные ритуалы, с которыми искусство перформанса начинает ассоциироваться позже). Перформанс предполагает наличие художника-перформера, отвечающего за создание ситуации, «настройку» зрителя на определенную волну, что позволяет теоретикам настойчиво искать границу между ним и театром (Ричард Шехнер, Ханс-Тис Леман, Эрика Фишер-Лихте).

Иницирующий ситуацию сопричастности и вовлеченности в происходящее перформер, основным своим инструментом полагающий собственное тело, конструирует для зрителя опыт присутствия, важным компонентом которого является отсутствие сцены как условной границы в классическом понимании, когда субъект А играет для субъекта Б на пространстве С, отделяющей «Я» от «Они». Сцена в театре выполняет функцию рамки, ограничивающей субстрат искусства присутствующим внутри нее. Удаление рамки автоматически продуцирует опыт «присутствия», вовлечения и participatory понимания со-участия с происходящим, что предполагает телесное соприкосновение вне пределов знаковых коммуникативных цепочек. Здесь не происходит «воплощения», репрезентации, имеется лишь «предъявление», презентация, присутствие настоящего, которые формируются в пространстве социального. Перформанс организует «разрыв между присутствием и представлением» (Леман 2013, 222). Этот разрыв носит процессуальный характер и ведет к отсутствию законченного произведения, замкнутого в привычную рамку искусства.

Коммуникация в перформансе строится прежде всего как автокоммуникация, когда высказывание равно наличному присутствию перформера и его тела. Опыт зрителя здесь — это скорее моментальный «укол», «интенсивность», физиологическая сопричастность, чем обретенное «понимание» или эстетическое суждение. Наиболее радикальные перформеры, такие как Марина Абрамович или Крис Берден, всегда признавали главной задачей перформанса опыт изменения себя, «самопреображение».

Сегодня, в первой четверти XXI века, различные аспекты феномена телесности оказались в фокусе внимания. Хотелось бы напомнить ставшую уже вполне традиционной морфологию телесности, которая включает тело физическое и тело социальное. Также ряд исследователей (в частности, И. М. Быховская) предлагает добавить к этому перечню еще и тело культурное. Однако, с нашей точки зрения, куда актуальнее включить в морфологию телесности понятие «виртуального тела», ибо мы живем в информационную эпоху и практически каждый сегодня так или иначе создает собственный «аватар» в виртуальном мире — будь то банальные социальные сети или MMORPG.

Возвращаясь к феномену перформанса и напрямую связанной с ним физической телесности, не лишним будет также напомнить, что наше физическое тело существенным образом подвержено влиянию социальной среды и лишено самостоятельности, о чем много лет назад писал еще М. Мосс. Все бодимодификации в самом широком смысле этого слова — от шрамирования в ходе инициаций до эстетической хирургии, протезирования и бодибилдинга — являются неотъемлемой частью господствующей в данный момент и в данном регионе культуры и результатом реализации требований социума. Перед нами типичный пример «феномена огурца»: помещая даже ненадолго свежий огурец в соленую среду, мы естественным образом получаем огурец соленый. Другими словами, наше тело и его модель поведения будут меняться в зависимости от внешнего окружения.

И здесь имеет смысл задаться вопросом: а насколько внешняя среда сегодня благоприятна для нашего физического тела? Возможно, вопрос имеет смысл переформулировать и задать его следующим образом: насколько среда обитания человека способствует сохранению гармонии или как минимум равновесия между телом социальным и физическим? Или — шире — социальным, физическим и виртуальным? И здесь хотелось бы привести цитату из работы норвежского антрополога Йорун Солхейм: «Я убеждена, что наши новые и быстро распространяющиеся “культурные болезни”, такие как анорексия, булимия, фибромиалгия и другие трудно определяемые страдания, в первую очередь надо рассматривать как симптом усугубляющейся проблемы “пограничной линии”. Эта проблема связана с сохранением границ тела и не в последнюю очередь с недостатком целостности, неприкосновенности женского тела» (цит. по: Скэрдруд 2003, 26).

Таким образом, мы говорим сегодня об агрессивности среды обитания, о перманентных вызовах, на которые человек не успевает подобрать адекватные ответы.

Очевидно, что в условиях прозрачности границ информационного мира и тотального контроля и самоконтроля (что вполне естественно для все той же ситуации «информационной прозрачности») человек пытается разработать все новые и новые механизмы «ускользания» и выстраивания очевидно зримых границ между собой и средой, что является естественной формой реализации инстинкта выживания. Также вполне естественным становится и во многом протестный характер новых видов искусства, особенно связанных с феноменом телесности.

Примечательно, что вхождение в информационную эпоху хронологически совпадает с нарастанием третьей волны феминизма, создавшей в перформативной коммуникации новую семиотическую систему. Ничего удивительного, что все художественные эксперименты пронизаны как протестным духом, так и манифестационностью. В этом плане художественные акции не смогли избежать политической и духовной ангажированности. Достаточно вспомнить концептуальное искусство американской художницы Линды Бенглис, которая прославилась еще в 1960–1970-х гг. серией скульптур из латекса. Ее произведения — это феминистский протест против мира мужчин. Фактически феминистский протест вполне укладывается в русло движения «новых левых», направленное на раскачивание патриархального гетеронормативного и биполярного общества со строго распределенными и навсегда закрепленными гендерными ролями.

Вот уже несколько десятилетий перформанс «играет» не только с физическим телом, но и с телом социальным. Так, феномен автокоммуникации перформанса — это яркий пример игры с механизмом конструирования не только тела физического, но и социального. Можно сравнить работы самых ярких представительниц этого вида искусства — Орлан и М. Абрамович. Перформансы первой сосредоточены на трансформации физического тела. Достаточно вспомнить протестно-феминистский цикл «преображение святой Орлан». Серия пластических операций формирует не просто новый облик, но новую идентичность, ведь Орлан буквально «собирает» себя из фрагментов женских образов разных художественных эпох, а значит, перед нами процесс формирования и нового социального тела. А вот работа Марины Абрамович

с бодимодификациями не связана, но при этом направлена на испытание прочности границ социального тела. Где заканчивается мое тело и начинается тело Другого? Именно этот вопрос читается в «Поцелуе», когда Марина и Улай дышат буквально «друг другом» до потери сознания. А в работе «В присутствии художника» мы и вовсе имеем дело с экспериментом по визуальному нарушению социальных границ, ведь без утраты комфорта смотреть в глаза другому можно не более 3 секунд. При этом каждый «сеанс» — визуальный контакт Марины и посетителя — длился куда больше, что является аналогом вторжения в «интимную зону» личности. Еще один перформанс М. Абрамович — «Уста Святого Фомы», создание которого Эрика Фишер-Лихте называет «перформативным поворотом» (Фишер-Лихте 2015, 20), в результате которого появилась новая категория, активно транслирующаяся в научных кругах последние два десятилетия, — «феномен партиципации». Художница полностью разделась, на стене галереи прикрепила фотографию, вокруг которой нарисовала пятиконечную звезду. Затем направилась к столу в центре галереи, где сначала серебряной ложкой съела целую банку меда, затем выпила бутылку красного вина из бокала, который впоследствии раздавила рукой, нанеся себя увечья. После этого, она, стоя спиной к зрителям, лезвием бритвы вырезала у себя на животе пятиконечную звезду, и начала истязать себя плетью. Потом в позе распятия легла на ледяной крест, тепловая пушка дула ей на рану живота, которая еще больше начала кровоточить, а М. Абрамович лежала неподвижно. Все это продолжалось минут тридцать, пока равнодушные зрители не сняли ее с креста, массово покинув зал. Что этим перформансом осуществила М. Абрамович? Во-первых, она сделала не готовых к этому зрителей непосредственными участниками художественного события. Они оказались вовлечены и получили статус не только участника и критика, но еще и создателя заранее продуманного ею проекта. Э. Фишер-Лихте пишет: «Публика вмешалась и положила мучениям художницы и тем самым перформансу конец; в результате зрители перформанса превратились в актеров» (Фишер-Лихте 2015, 20). Эта цитата подтверждает наличие признаков партиципации в перформансе М. Абрамович. Во-вторых, художница акцентировала социальную составляющую в своем высказывании. М. Абрамович удалось сформировать свое новое физическое тело намеренным нанесением себе увечий. В это действие, согласно партиципаторным законам,

она включила и публику, которая, сама того не подозревая, тоже изменила свою телесность. То есть в автокоммуникации перформанса проявляется еще и категориальный аппарат партиципации.

Еще одним показательным примером может являться перформанс-выступление «Горе победит счастье» исландского художника Рагнара Кьяртанссона, осуществленное на Витебском вокзале Санкт-Петербурга в рамках публичной программы Manifesta 10. В картинном зале Витебского вокзала двигались стены, проходы, «проплывали» облака, музыкальное сопровождение создавало особенную реальность. Художник Рагнар Кьяртанссон изображает нордического бога Бальдра, циклически на протяжении семи часов исполняя песню из трех слов: «Горе победит счастье». Музыканты играют сдержанно, спокойно, все это напоминает некую молитву или мантру. Художник попытается концептуально представить непрерывающийся процесс круговорота угасания и возрождения жизни. Но что произошло с пространством вокзала и людьми, находившимися там, во время перформанса Р. Кьяртанссона? По законам партиципации они оказались случайными участниками этого действия. Кто-то проходил мимо и останавливался, кто-то сидел в зале ожидания, тоже слушал и пытался осознать для себя происходящее, кто-то вливался в медитативное пространство мантры. В любом случае, они включились в ситуацию художественного перформанса, который перестроил телесность как самого художника, так и зрителей.

Как говорит в интервью Олег Кулик, известный как «человек-собака»: «Перформанс отличается от театра тем, что не имеет ярко выраженной сцены, выделенного пространства. Я называю себя не художником, но общественным деятелем. Так гораздо интереснее»

(Бавильский 2004, 56). То есть полем художественной коммуникации становится все социокультурное пространство, а художник — «социальный деятель, активист» — формирует вокруг себя коммуникативное пространство, порождающее смыслы и знаки. Здесь снова возникает концептуальная включенность партиципации. Художник «уводит» на второй план свою творческую личность, для него важен зритель и окружающая социальность, что предоставляет возможность формирования нового социального тела. Воображаемая стена между художником и зрителем рушится, теперь у второго есть право активного художественного участия. Публика больше не «материал» для художника. Между ними формируются субъект-субъектные отношения, выстраивающиеся в категориальную ось: «участник — исполнитель — зритель — критик» (Ковалева 2019, 171). Происходит взаимодействие между людьми, когда каждый человек, проявляя активность, дополняет результаты, полученные в процессе взаимообмена, становясь актантом — ««медиаумом» внутри медиа» (Деникин 2018, 76). Тогда с точки зрения перформанса его итогом становится диалог художника с самим собой или с активно действующим партиципантом.

Трансляция смысла в коммуникативной модели «Я» — «Я» неизбежно преобразует самого высказывающегося, делает его неравным себе. Аффективные, телесные, психологические моменты восприятия искусства превращаются из вспомогательных в ведущие, обнажая их партиципаторную составляющую. Запечатление происходит не в интеллекте или социальном опыте, а в эмоциональной и чувственной сфере перформера и зрителя-соучастника. Тело включается в создание смысла, а эмоции рисуют эстетический итог подобной перформативной сопричастности.

## Литература

- Бавильский, Д. (2004) *Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом*. М.: Ад Маргинем, 313 с.
- Буррио, Н. (2016) *Реляционная эстетика. Постпродукция*. М.: Ад Маргинем, 216 с.
- Гумбрехт, Х. У. (2006) *Производство присутствия: чего не может передать значение*. М.: Новое литературное обозрение, 184 с.
- Деникин, А. А. (2018) К определению термина «партиципация» в контексте современных художественных практик. *Наука телевидения*, т. 14, № 1, с. 58–79. <https://www.doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.1-58-79>
- Ковалева, О. А. (2019) Понятие «массы» в философии Элиаса Канетти. В кн.: М. И. Раковская (ред.). *Научно-исследовательская работа обучающихся и молодых ученых: материалы 71-й Всероссийской (с международным участием) научной конференции обучающихся и молодых ученых*. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, с. 171–174.
- Леман, Х.-Т. (2013) *Постдраматический театр*. М.: ABCDesign, 312 с.
- Скэрдеруд, Ф. (2003) *Беспокойство. Путешествие в себя*. Самара: Бахрах-М, 480 с.
- Фишер-Лихте, Э. (2015) *Эстетика перформативности*. М.: Play&Play; Канон+, 375 с.

## References

- Bavil'skij, D. (2004) *Skotomizatsiya. Dialogi s Olegom Kulikom [Scotomization. Dialogues with Oleg Kulik]*. Moscow: Ad Marginem Press, 313 p. (In Russian)
- Bourriaud, N. (2016) *Esthétique relationnelle: Postproduction*. Moscow: Ad Marginem Press, 216 p. (In Russian)
- Denikin, A. A. (2018) К определению термина “partitsipatsiya” v kontekste sovremennykh khudozhestvennykh praktik [Concerning the definition of a term “participation” in the context of contemporary artistic practices]. *Nauka televideniya — The Art and Science of Television*, vol. 14, no. 1, pp. 58–79. <https://www.doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.1-58-79> (In Russian)
- Gumbrecht, H. U. (2006) *Production of presence: What meaning cannot convey*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 184 p. (In Russian)
- Fischer-Lichte, E. (2015) *Estetika performativnosti [The transformative power of performance: A new aesthetics]*. Moscow: Play&Play Publ.; Kanon+ Publ., 375 p. (In Russian)
- Kovaleva, O. A. (2019) Ponyatie “massy” v filosofii Eliasa Kanetti [The concept of “mass” in the philosophy of Elias Canetti]. In: M. I. Rakovskaya (ed.). *Nauchno-issledovatel'skaya rabota obuchayushchikhsya i molodykh uchennykh: materialy 71-j Vserossijskoj (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchnoj konferentsii obuchayushchikhsya i molodykh uchennykh [Research work of students and young scientists: Materials of the 71<sup>st</sup> All-Russian (with international participation) scientific conference of students and young scientists]*. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Publ., pp. 171–174. (In Russian)
- Lehmann, H.-T. (2013) *Postdramaticheskij teatr [Postdramatisches theater]*. Moscow: ABCDesign Publ., 312 p. (In Russian)
- Skårderud, F. (2003) *Bespokoјstvo. Puteshestvie v sebya [Turmoil: A journey into the modern self]*. Samara: Bakhrahk-M Publ., 480 p. (In Russian)

### Сведения об авторах

Алина Владимировна Венкова, e-mail: [venkova@mail.ru](mailto:venkova@mail.ru)

Кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена; ведущий научный сотрудник Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева

Андрей Юрьевич Чукуров, e-mail: [achukurov@yandex.ru](mailto:achukurov@yandex.ru)

Кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Мария Александровна Кузнецова, e-mail: [marija-cuzneczova-96@yandex.ru](mailto:marija-cuzneczova-96@yandex.ru)

Магистрант кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

### Authors

Alina V. Venkova, e-mail: [venkova@mail.ru](mailto:venkova@mail.ru)

Candidate of Culturology, Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia; Leading researcher of the Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage

Andrey Yu. Chukurov, e-mail: [achukurov@yandex.ru](mailto:achukurov@yandex.ru)

Candidate of Culturology, Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

Marija A. Kusnetsova, e-mail: [marija-cuzneczova-96@yandex.ru](mailto:marija-cuzneczova-96@yandex.ru)

Master's student of the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia