

Жорж Диди-Юберман

СОПРИКАСАЯСЬ С ОБРАЗАМИ*

Комментированный перевод статьи одного из крупнейших теоретиков современного искусства, комментируется место этого текста в современной теории, демонстрируются радикальные черты новейшей теории.

A commented translation of the article of one of the leading theoreticians of contemporary art, commenting of the place of this text in place in the modern theory, demonstratig the radical features of the recent theory.

Ключевые слова: современное искусство, эстетическое воздействие, прекрасное, безобразное, переживание

Keywords: contemporary art, aesthetic impact, beautiful, ugly, experience

От переводчика. Существует две концепции риторики в применении к живописи: либо говорят об изобразительных жестах, образах, которые складываются в некоторое связанное повествование, либо о риторичности самого материала, который возвеличивает изображенное, делает его выразительным, запоминающимся и необычным. В первом случае риторика есть застывшая образность, остановленная в момент интереса созерцателя, и более всего это отвечает романтическому опыту глубокого потрясения от самых что ни на есть художественных условностей. Во втором случае риторика есть тот самый medium, который и есть message – материальный состав и создает сообщение, продолжающее поражать зрителя даже несмотря на смену стилей, смену вкусов. Диди-Юберман пишет из той ситуации, в которой вкусы меняются не только из-за изменчивости моды, но и из-за того, что каждый аффект слишком силен, чтобы его можно было вместить. Слишком великий ужас бытия сообщает нам искусство, и познать его можно, только поняв, сколь реальны мы сами, оправдав собственное бытие. Именно такой опыт систематического оправдания, перед лицом уничтожения, и дается в этом тексте. Его вполне можно назвать «дидактическим»: он вводит в тему граници материального опыта в условиях, когда мы видим только шокирующий нас образ.

Соприкасаться с образами? Теми самыми, которые затронули сначала вещь, а потом и зрителя? Которые наотмашь бьют по нашему сознанию вопросом: мы прикасаемся, чтобы потом начать это рассматривать, или так внимательно смотрим, что уже можно сказать прикасаемся? Когда мы смотрим, мы уже не ошупываем, или наоборот, мы ошупываем образы силой зрения? Образы теснят нас, нависают над нами, создают нам помехи, но только поэтому в них и видны вещи. Образы связаны друг с другом, и среди прочего, связаны со стоящими за ними вещами. Строй образов, образы, следующие друг за другом. Тяжеловесные образы; или очень легкие образы, которые играют на поверхности, взрываясь и задевая нас. Ласкающие образы, едва ощутимые или, наоборот, тяжеловесные. Образы, рассчитанные художником, смоделированные светотенью, выплавленные светом, изъеденные патиной времени. Образы, которые захватывают нас и делают с нами что хотят. Образы, которые смущают нас и раздражают. Образы, которые пленяют нас. Образы, которые проникают в нас и не хотят нас отпустить.

Образы, которые приводят в движения нашу кисть.

*

Классическая традиция, как все помнят, состоит во многом из анекдотов – известных и не очень, правдоподобных и невероятных, достоверных и сказочных – о силе художественной иллюзии, столь мощной, что обманчивость видимого приводит тело зрителя в движение. Он смотрит на изображение и вот уже тянет руку к предмету, хочет его схватить, отведать. Но гораздо чаще этот порыв отрицательный: хочется навести порядок, протереть, почистить. Воля только к тому, чтобы убрать помехи зрению! – всё, что выпирает как инородное. О чем Зевксис просил Паррасия? Отдернуть покрывало (которое на самом деле было обманом зрения, нарисованной занавеской), чтобы он, наконец, увидел желанный зрению предмет (Reinach 213). Что сделал Чимабуэ, когда заметил муху, «размещенную» его учеником Джотто на носу живописного персонажа? Он попытался «согнуть ее ладонью... но потом понял ошибку» (Vasari 94).

Риторика обмана зрения (*trompe l'oeil*) сделала эту «нарисованную муху» (*musca depicta*) важной составляющей теории образа, возникшей позднее на основе этой риторики. Нарисованная муха доказывает в ней всю власть художественного подражания и так называемый «прогресс реалистической детали»¹. Но так бывает лишь при условии, что муха помещена где-то на краю полотна, и потому мы уверены, что можем убрать ее хлопком ладони. А если муху нельзя убрать, если эта муха все там же, как ничто живучая, застывшая как клей перед нашим остолбеневшим взором – то от нее другое зловоние, чем от настоящей мухи. Она пахнет реальностью, а не правдоподобием; от нее несет гнилью. Если она к чему-то прикоснулась, значит, это стало разлагаться. Поэтому эмоция ощущения – уже не мимолетная иллюзия; она неотвязно мешает нам, внушая нам тревогу.

Этот страх разлит, например, в «Андалузском псе», где насекомые уже не «черная рябь», но гнусное множество, уже не неподвижность на незаметном краю образа, но рой в самой сердцевине образа, уже не оптическая игра, но ощутимая рана, аромат гноящихся стигматов раздавленной ладони². К тому же этот страх отягощен Батаевской критикой репрезентации: страх прочитывается и визуально работает благодаря эксцентрическому монтажу в журнале «Документы»³. Батай безжалостно воображал или выводил перед всеми ужасающие явления жизни, и как он сам говорил, «в области конкретного – как муху на носу оратора» ("Figure" 196).

Муха Батая – которую сразу возненавидел Андре Бретон⁴ – уже не должна была обманывать взгляд эстета, но захватывать наш взгляд, проникать в него и пожирать его, измученный детский взгляд. Муха Батая не могла не пристать к нам: она прилипла к нам, сделав наше тело добычей образа. В последнем выпуске «Документов» автор «Истории глаза» снабдил свой текст изображением многократно увеличенных лапок мухи, так что на страницах журнала они казались столь же большими, сколь и перелистывающие страницы пальцы. Черепа и скелеты <капуцинов> склеились вместе в Санта Мария делла Кончещионе (Святой Марии Зачатия) в Риме, отозвавшись в знаменитых фотографиях Буаффара, липкой ленты для мух: тела, раздавленные собственным попаданием в капкан. Пространство на ощупь захватывает их, заставляет застыть и калечит их – трупы с вывернутыми членами, слипшиеся вместе, склеившиеся на наших глазах (рис.1).

Батай сразу же навязывает эти образы читателю: читатель поэтому безотлагательно вырабатывает в себе отношение противоположное тому, чем то, которого обычно требуют образы. Чтобы эти образы по-настоящему трогали нас, в них не должно больше быть той мертвящей физиологии, которую обманчиво обещает красота. Чтобы образы поглощали нас, мы должны

¹ Смотреть об этом: A. Pigler, "La mouche peinte : un talisman," Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts, XXIV, 1964, p.47-64. A. Chastel, *Musca depicta*, Milan, F. M. Ricci, 1984.

² L. Buñuel and S. Dalí. *Un chien andalou*. Transcription by Phillip Drummond. Trans. Lorrimer Publishing Ltd. London: Faber and Faber Ltd, 1994. p.4-8. Trans. of "Un chien andalou." *La révolution surréaliste* 12 (1929) p.35-36.

³ Cf Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

⁴ Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972, p.184. «Единственная причина, почему мы так долго говорим о мухах, что Батай любит мух. Мы не таковы, мы любим венцы старых призваний, венцы чистых линий, на золотой клинок которых ни одна муха не сядет, настолько он начищен до блеска».



Рис. 1.
Жак-Андре Буаффар. Клейкая лента и мухи, 1930.
Иллюстрация к статье Жоржа Батая "Дух современности и игра перестановок", Documents, 1930. No.8, p. 488.

смотреть на них, как мы бы смотрели на приближающийся рой мух: видимое жужжание, сопровождающее нашу собственную призванность к саморазложению.

«Игра человека и его собственного гниения продляется самым неудачным стечением обстоятельств, при котором ничто ничему не противостоит, трусит противостоять. Мы никак не смеем быть лицом к лицу с исполинским образом разложения, опасность которого, ощутимая в любом нашем вдохе, есть смысл той жизни, которую мы сами не знаем, почему предпочли жизни другого, чье дыхание может оживить нас. Нам знакома только негативная форма этого образа: мыло, зубная щетка и вся фармацевтическая продукция, которую мы скупаем, чтобы ежедневно убежать от грязи и от смерти. Каждый день мы отдаем себя сознательно в рабство этим крохотным изделиям, как единственным богам современного человека. Такое рабство продолжается во всех местах, куда только ни заглянет наше бытие. Мы идем к продавцу произведений искусства как к фармацевту, потому что ищем проверенные средства для излечения от серьезных заболеваний» ("L'esprit" 490).

*

Батай надеялся, что взгляд может поразить плоть как болезнь, то есть начать в ней процесс разложения. Несостоятельная и безумная надежда (если, конечно, не иметь в виду слишком затянутый процесс физического старения и умирания). Мухи Буаффара находятся на достаточном расстоянии от нашего лица, и они сохраняют дистанцию, пусть даже минимальную, от линзы фотоаппарата. Если здесь есть вонь реального, то это прежде всего просто вонь чистой бумаги и чернил для печати.

Тем удивительнее, что такой художник, как Патрик Байи-Мэтр-Гранд, далекий от этих мрачных угроз, так же работает с цветным зудом, и тоже придвигает реальное насекомое поближе к нашей ладони и нашему взгляду (рис.2). Поэтому он и отправляется в чулан, заглядывает в пыльные углы,



Рис. 2.
Патрик Байи-Мэтр-Гранд. Мухи, 1987.
Позитив засвечивания. С любезного разрешения галереи Мишель Шометт, Париж.

где застает мух и пауков, но при этом не давит их, а бережно усыпляет хлороформом. Вместо липкой ленты он использует стеклянную ловушку: два стеклянных прямоугольника с зазором в несколько миллиметров, где насекомые могут продолжать жить взаперти.

Все здесь продумано до мелочей, и простой принцип реализован с небывалой тонкостью: два стеклянных прямоугольника положены на бромидовую бумагу под неактивным освещением, тогда как вспышки белого света сверху мгновенно запечатлевают позиции насекомых (насекомые обычно оказываются у самого края: не потому, что существует предварительное эстетическое решение, но потому что живые существа пытаются найти выход из своей стеклянной тюрьмы). Вспышка света оказывает начальное воздействие (*impression*) на бромидовую бумагу, и белая тень оказывается негативным следом насекомого на темном фоне. Далее надлежит сделать позитив, соляризовать изображение, чтобы появился знакомый силуэт. Далее изображение фиксируется и выбеливается раствором, который наносится губкой с целью снять – как выражается наш художник, путем шлифовки (*abrasion*) – все пигменты серебра. Наконец, Байи-Мэтр-Гранд тонирует образ солями серы, в парадоксальном стремлении еще больше соляризовать его.

Результат получается двусмысленным: с одной стороны, отдана дань изобразительной традиции хорошо просчитанных расстояний, зрительных деталей и тончайших линий. Стекло оказывается покрыто слоем жира, чтобы оно было хоть как-то похоже на грунтовку холста, и в конечном решении образа картонные края имеют вид старой деревянной рамы. С другой стороны, фотографический монотип заставляет вспомнить об ощущении запечатленного на нем тела. Перспектива оказывается упразднена (чтобы не сказать – сломана) самим визуальным парадоксом этих живых существ: их силуэты – не проекции теней, но несколько другое – непосредственное соприкосновение (прикосновение тени!). Более того, очевидность естественного масштаба ужасает; еще более усиливается визуальный парадокс отсутствием оптического оборудования, вообще каких-либо линз, опосредующих получаемый образ. Образ оказывается создан из живых тел, химического медиума, стеклянного интерфейса, света и подручных химикатов.

*

Соприкосновение образов? Сложных образов. Еще прежде чем затронуть что-то (добыть впечатление) и затронуть кого-то (учредив его взгляд), всегда вступает в дело сложность, опосредование, дополнение. Фотографическая бумага – которую владелец галереи ни в коем случае не дает потрогать – в реальности не дотрагивается до мухи. Вмешательство стекла здесь такое же, как в других случаях вмешательство пленки, фиксатора, химического процесса, материала для отпечатков, механизмов и средств монтажа: это сгиб, удерживающий контакт на расстоянии. Такие образы контакта – не непосредственные образы (вероятнее всего, такого жанра уже не может существовать). Напротив, это образы, которые внушают нам симптом соблюдения оптической дистанции, когда мы чувствуем, когда наше зрение начинает идти на ощупь. Или же принуждают (сурово или слегка) физический контакт отступить на хорошо продуманную дистанцию, так что мы чувствуем, что на ощупь мы начинаем видеть.

Контактируют образы? Легкая дрожь пробегает по спине. Диалектические импульсы руки, которая пытается видеть, и глаза, который пытается ощупать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bataille, Georges. "Figure humaine." Documents 4 (1929), p.196.
2. Bataille, Georges. "L'esprit moderne et le jeu des transpositions." Documents 8 (1929).
3. Breton, André. Manifestoes of Surrealism. Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.
4. Buñuel, Luis and Salvador Dali. Un chien andalou. Transcription by Phillip Drummond. Trans. Lorrimer Publishing Ltd. London: Faber and Faber Ltd, 1994. Trans. of "Un chien andalou." La révolution surréaliste 12 (1929).
5. Chastel, A. Musca depicta. Milan: F. M. Ricci, 1984.
6. Didi-Huberman, Georges. La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris: Macula, 1995.

7. Pigler, A. "La mouche peinte : un talisman." Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts, XXIV, 1964, p.47-64.
8. Reinach, Adolphe. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Millier (1921). Ed. A. Rouveret. Paris: Macula, 1985, p. 213.
9. Vasari, Giorgio. Lives of the most eminent painters, sculptors & architects. Trans. Gaston du C. de Vere. New York: AMS Press, 1976, v.1, p.94.

Источник: <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/3/contactimages.html>

Перевод А. Маркова