

Тae Ateh (Самигулина Екатерина)

“Органические” потенциалы асемического письма

Художественная система координат не всегда предполагала наличие двух уровней интерпретации – «сакрального» и «профанного», где первый относится к полюсу автора/критика и «образованного» реципиента, а второй – к полюсу реципиента «наивного». Платформа для этого деления сформировалась в процессе разотождествления искусства и жизни ещё на заре человечества, в результате вытеснения искусства в отдельную – эстетическую – сферу, функционирующую по собственным законам и правилам. Коды, используемые в погребальных плачах, ритуальном танце, наскальной живописи, были более универсальны, чем современные семиотические системы, поскольку исключали возможность их частной трактовки и, следовательно, не порождали бесконечной вереницы интерпретаций. Эти коды были частью коллективного тела – общества, где (в некотором идеальном приближении) ещё не существовало феномена Другого¹; более того – культурно они ещё не были выделены из природы и её циклов, и люди пользовались ими столь же органично, как собственным дыханием. Искусство было продолжением тела – жестом – и тоску по этой жестуальности, по телесности мы видим как в историческом авангарде начала 20 в., так и в современном постлитературном явлении – асемическом письме.

Специфика асемического кода состоит в незакреплённом – и, соответственно, не приводимом к некоему конкретному значению характере антизнака, что снимает коренное для искусства противопоставление Автора и реципиента (Другого): и первый, и второй могут использовать асемический код как некий «чёрный ящик», не представляя, что внутри, и, следовательно, ни один не может претендовать на «верную» интерпретацию. Создание и прочтение произведения становятся единым актом; расслоения дискурса на тоталитарно-сакральный авторский и «вторичный», профанный читательский не происходит. Но решает ли этот акт задачу «вхождения искусства в жизнь», их прагматического слияния? Достигнут ли идеал отождествления письма² и жеста? Для этого, нам кажется, асемическим работникам необходимо активизировать некоторые, на сегодняшний день артикулированные неотчётливо, свойства антизнака.

Наиболее приближённые к асемическому письму практики – гиперграфика леттризма и кубофутуризм «Гилеи» – среди прочего уделяли пристальное внимание теории фактуры и фона, применяя свои разработки на традиционных для текста материальных носителях (бумаге, дереве, камне). Ранее нейтральное в литературе пространство листа теперь создавало с графически обогащённой буквой единое полотно; однако нельзя не отметить, что ведущим оставался именно концепт *книги* и, соответственно, слова (а не картины и мазка кисти!). Последующее, чаще всего театрализованное, озвучивание произведения – перевод языка в звучащую речь – придавало ему акционные черты, что соответствовало авангардистской идее синтеза разных видов искусств.

Прагматическую интенцию авангарда (реализующуюся в том числе с помощью этого синтеза) в некотором смысле можно рассматривать как мечту об архаической «слиянности» с миром, как примитивистское представление о взаимозаменяемости языка и действительности, кода и данности. Воплощение слова в жест, и затем – в реальность (если говорить об «институциональном» русском авангарде 1910-1930-х – не в последнюю очередь

¹ Мирча Элиаде указывает эту черту – «отсутствие персонального мышления» – как на одну из основных для традиционных обществ. [Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерия / М. Элиаде // Практикум по философии: в 2-х ч. Ч. 1. / Е.Б. Гайдадымов. – Мн.: ООО «Асар», 2004. – 704 с.]

² Нашу позицию по жанровой природе асемического письма см. здесь: <http://scriptjr.nl/four-questions-about-asemic-writing-11-ekaterina-samigulina/3429#.WDR17LndXgw>

из-за соответствия политической и поэтической идеологии) было достигнуто; но авангардистский проект был прерван, и Текст, вырвавшийся за пределы Культуры на территорию действия, был лишён своего прагматического потенциала. Текст вернулся в сферу искусства и, более того, с торжеством концептуализма и постструктурализма окончательно стал *маркером* этой сферы.

Именно поэтому развитие и обновление асемическим письмом авангардистских приёмов представляется нам не совсем продуктивным. Такие техники, как сочетание антизнаков с абстрактной живописью, нанесение их на архитектурные объекты, работа с коллажами, неся в себе, казалось бы, всё ту же прагматическую интенцию, в силу объективных исторических причин не могут обладать столь революционным потенциалом, как их жанровые предшественники. Преодоление Текста и «выход искусства на улицы», достижение первобытного единения Автора и Другого в акте творения не могут быть достигнуты без изменения характеристик уже не пространства, на которое нанесён знак, но самого знака (антизнака). Необходимо «вырвать» его из аристотелевской парадигмы «мимесиса», из ассоциативного ряда «литература – искусство – вторичное отражение³», придать ему *реальные* свойства, поместить в контекст иных материальных объектов.

Если асемическое письмо способно эксплицировать глубинные пласты общечеловеческого (в том числе доязыкового) сознания, то оно должно нести на себе и иные черты нашего рода – не только ментальные, но и физические: протяжённость во времени, смертность, неразрывность со средой. Эти «органические» потенции, как нам кажется, можно найти в асемической инсталляции, взяв за основу концепцию «найденного объекта» и «случайного зрителя».

Подобный эксперимент мы можем найти у Эндрю ван де Мёрва – это анонимные (для прогуливающегося пляжника) асемические письмена, постепенно размываемые волной или осыпаемые ветром.



Антизнак здесь динамизируется самой природой – именно она придаёт ему акционные свойства, включает в собственную систему координат. При создании таких произведений художник может и «копировать» физические процессы – творить асемические композиции из летучего дыма, горящих предметов, разлагающихся материалов, приглашать саму реальность в соавторы, выходить из галерейного пространства и – по возможности – отказываться от капитализации и тщеславия авторства, размещая в интернете фотографии своих работ с подписью «смотрите, что я нашёл» ☺.

³ По Гегелю

[Фундаментом для этой теории послужили всевозможные руины, находящиеся вдали от магистральных дорог, которыми ходит человечество, и настолько поглощённые растительностью, что они кажутся слитыми с окружающей их природой. Случайному прохожему они предстают во всём своём поэтическом великолепии, не отягощённом присутствием мастера, создавшего *их*, а на самом деле, как оказалось, - создавшего лишь *каркас* для вьющихся лиан и птичьих гнёзд. Покинутость и антиутилитарность, малая выделенность из среды отличают их, оттачивают их облик, как волна – обломок скалы, упавший в море. Но в первую очередь таковыми их делает *время*, ибо все эти (поражающие зрителя) свойства, выраженные визуально (и тактильно), они приобретают лишь после того, как человек оставит их на откуп ветрам, дождям и ящерицам.

Найденным асемическим объектом в данном случае становится объект, сознательно покинутый художником в природной среде – при условии, что тот не запечатлевает его с помощью медиа и не указывает координат его местонахождения – т.е., фактически, подходит к акту создания как медитации либо магическому ритуалу и (в каком-то смысле) перестаёт быть художником, лишаясь зрителя. Объект начинает жить собственной жизнью, постепенно становясь частью ландшафта, сливаясь с «фактурой и фоном», и лишь в момент его внезапного обнаружения (которого может так и не наступить) переспределяется – частично, т.к. автор его анонимен – как «искусственный»].

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

“Organic” potencies of asemic writing

by Tae Ateh

Translated from Russian by Alina Liakhovskaya

The artistic system of coordinates did not always imply a presence of two interpretational levels of “sacred” and “profane”, where the former represents the pole of an “educated recipient” while the latter stands for the pole of “naive” recipient. The foundation for this division appeared in the process of disengagement of art and life in the very infancy of humankind as a result of art’s displacement into a separate aesthetical sphere functioning according to its own laws and rules. The codes used in funerary wailing, ritual dances, rock paintings have a more universal nature than modern semiotic systems, as they eliminated the possibility of their individual treatment and consequently couldn’t generate an endless chain of interpretations. These codes were a part of collective body of society, where (in a certain ideal sense) there was still no existing phenomenon of the Other[1]; moreover, in terms of culture they were not separated from nature and its cycles. The way people used these codes was as much organic as breathing. Art was a kind of body extension, a *gesture*, and we notice this longing for gesturiness and fleshliness not only in the historical avant-garde at the beginning of the 20th century, but also in the contemporary post-literature phenomenon of asemic writing.

The specific nature of the asemic code consists in the unfixed and consequently lacking any particular meaning nature of its anti-sign which resolves the art’s fundamental opposition of the Author and the recipient (the Other), where both use asemic code as a kind of “black box” having no idea, what is inside it and thus unable to claim the “rightness” of interpretation. Creation and interpretation are joined together into a single act, effectively stopping the discourse from division into totalitarian-sacred-author’s and accessory-secular-reader’s layers. But does this act actually address the challenge of the reintegration of art and life and their pragmatic confluence? Does it help to attain the ideal of equating writing[2] and gesture? For this purpose, as we believe, the asemic workers should galvanize some currently unclearly articulated features of the anti-sign.

Practices closest to asemic writing, such as Lettrist hypergraphy and Hylaea’s Cubo-Futurism (Russian Gileya), paid close attention to the theory of texture and background, applying their inventions to the materials traditional for text (paper, wood, stone). The space of a sheet, previously neutral in literature, merged now with a graphically enriched letter creating a single canvas. Still, it couldn’t go without mentioning that the leading concept was still that of a book and therefore of a word (rather than that of a picture or of a brush stroke!). The subsequent, often theatricalized, vocalizing of the text (the language’s transition into speech) actionised it, representing the avant-garde idea of synthesis of different art forms.

The avant-garde’s pragmatic intention (implemented among other things via this synthesis) can be in a certain sense regarded as a desire for the archaic “merging” with a word as a primitivistic notion of the interchangeability of language and reality, and that of code and givenness. The translation of a word into a gesture and therefore into reality had been achieved (when referring to “institutional” Russian avant-garde of 1910-1930-s not least due to the corresponding nature of political and poetical ideology), however, the avant-garde project intermitted, and the Text, now released from the boundaries of Culture and forced into the territory of action, was deprived of its pragmatic potential. Text reentered the sphere of art and, given the triumph of conceptualism and post-structuralism, became eventually the evident *mark* of the sphere.

That is why the development and renewal of avant-gardist approaches by asemic writers appear to be hardly productive from our viewpoint. While such techniques as combining anti-signs with abstract painting, their applying to architectural objects, working with collages, contain, as it may seem, some pragmatic intention, they can't have such revolutionary potential as their genre's predecessors due to all objective historical reasons. Surmounting of the Text and "art's moving onto the streets", the primeval unity of the Author and the Other in the act of creation, cannot be achieved by changing the properties of space, rather only by changing the sign (anti-sign) itself. It's necessary to "steal" it from Aristotle's paradigm of mimesis, from associative field "literature-art-secondary reflection[3]", to *actualize* it, to put it inside the context of other material objects.

When asemic writing can explicate deep layers of pan-human (including prelinguistic) consciousness, it should also carry some other features of our kind, not only mental but also physical: time duration, mortality, inseparability from environment. These "organic" potencies, as it appears to us, can be found in an asemic installation, based on the concepts of "a found object" and "an observer".

A similar experiment can be found in Andrew Van de Merwe's anonymous (for a beach promenade) asemic writings, that are gradually washed away by the water or blown away by the wind.



The anti-sign here is dynamized by the nature itself; the environment attributes to the sign its actionist character, reintroduces it into its own coordinate system. While creating such works, an artist can "imitate" physical processes, he can create compositions using volatile fume, burning objects, degraded materials to invite reality itself to be a co-author, to move out of galleries and, when possible, to negate capitalisation and the vanity of authorship, posting the photos of his own works on the internet with such comments as "look what I've found".

[This theory has its foundation in various ruins, located far away from main highways well-trodden by the men. These ruins are swallowed by the greenery to the point when they seem to be intertwined with the surrounding environment. They burst upon the eye of a passer-by in its full poetic splendour, free from the presence of a master who created them; in reality being a mere carcass for vines and birds' nests. Abandonment and anti-utilitarianism, shallow protrusion from the environment distinguishes them, polish up their image in the same way as the wave polishes a piece of rock fallen into the sea. But it's time first and foremost that makes them look this way, as

all these attributes (that captivate the observer), expressed visually and tactually, are obtained only after the man has left these objects to the tender mercy of wind, rains and lizards.

In this context, the found asemic object turns into an object that has been deliberately left by the artist in the natural environment, given that he does not document it using media and does not specify its whereabouts. This way the artist turns an act of creation into a form of meditation, or into a magic ritual and (in a certain sense), being deprived of his audience, he ceases to be an artist altogether. The object starts to live its own life, gradually becoming a part of landscape, growing into the “background and texture” and only at the moment of its sudden discovery (which may not happen at all) it’s being redefined, though only partly, as its author is anonymous and thus “artificial”.]

[1] Mircea Eliade points out this trait as one of the most common for traditional societies – “the lack of individual thinking”. [Mircea Eliade: Myths, Dreams, and Mysteries: The Encounter Between Contemporary Faiths and Archaic Realities, 1957]

[2] You can get acquainted with our stance on the nature of asemic writing here:
<http://scriptjr.nl/four-questions-about-asemic-writing-11-ekaterina-samigulina/3429#.WDR17LndXgw>

[3] According to Hegel

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ