

Вита Хан-
Магомедова

**Искусство
перформанса
сегодня**

Вита Хан-Магомедова

Искусство перформанса сегодня

«Издательские решения»

Хан-Магомедова В.

Искусство перформанса сегодня / В. Хан-Магомедова —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-552173-6

Перформанс, живое искусство с участием зрителя, может быть забавным, ужасающим. В перформансе Бикрофт 30 темнокожих суданских женщин лежали лицом вниз на белом экране, залитом кровью. Художник Се в перформансе «Клетка» год провёл в камере без телевизора, компьютера, телефона. Чжан Хуань в шокирующем перформансе, с ног до головы покрытый смесью из рыбьего масла и мёда, несколько часов сидел на стуле в общественном туалете (насекомые ползали по телу). Перформанс не знает ни границ, ни запретов.

ISBN 978-5-00-552173-6

© Хан-Магомедова В.
© Издательские решения

Содержание

Искусство перформанса сегодня	6
Вступление	6
О происхождении термина. Что такое перформанс	7
Характеристика перформанса	10
Развитие искусства перформанса	14
Перформансы, акции, хэппенинги	15
Как перформансисты общаются с публикой?	16
Трансформации и формы перформанса в наши дни	18
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Искусство перформанса сегодня

Вита Хан-Магомедова

© Вита Хан-Магомедова, 2021

ISBN 978-5-0055-2173-6

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Искусство перформанса сегодня

Вступление

Искусство перформанса, связанное, как с изобразительными, так и со зрелищными искусствами, существует в четырёх измерениях и позволяет пережить богатый мультисенсорный опыт. Это эфемерный вид деятельности, который в обществе, где все одержимы получением материальных благ, доказывает проблематичность своего существования. Как сохранять в музеях, библиотеках, архивах воспоминания о перформансе, если проблематично само существование подобного вида деятельности в современном обществе? Насколько правомерно говорить об идентичности, подлинности, истинном совпадении, уравнивании «живого» перформанса и сохранившейся от него документации?

Трудно ответить на эти вопросы. Без материальных доказательств в виде фотографий и видео-работ перформанс – нечто, никогда не существовавшее. Помимо записей, от перформанса остаются артефакты, использованные предметы. Неудачные перформансы кажутся скучными, надоедливymi, неинтересными. Но в лучших своих проявлениях перформанс выявляет наши основные инстинкты, физические и психологические потребности в еде, крыше над головой, сексе и связи с людьми и обнаруживает наши страхи, отношение к миру, планы на будущее. Перформансы позволяют задуматься о том, что рождает тревогу, неудобство, но также могут заставить нас смеяться, обращать внимание на абсурдные ситуации в жизни и идиосинкразии человеческого поведения.

О происхождении термина. Что такое перформанс

Значение термина в узком смысле связано с постмодернистскими традициями в западной культуре. Словосочетание «performance art» («искусство перформанса») впервые появилось в 1970-е, хотя художественные формы перформанса сформировались значительно раньше: следует назвать флюксус, хэппенинг... С середины 1960-х до 1970-х искусство перформанса определялось как антитезис театру, как нарушение форм ортодоксального искусства.

Художественное шествие перформанса не ограничивалось американскими и европейскими художественными традициями. Знаменитых практикантов перформанса можно найти в Азии и Латинской Америке, даже в Африке. Художники и теоретики перформанса вдохновлялись различными традициями и историями, которые можно обнаружить в разнообразных местах и в многочисленных проявлениях: от обычаев, верований, ритуалов в племенных сообществах до спортивных, религиозных, культурных, социальных событий, выступлений в современном обществе.

В начале XX века теоретики, представители западной культуры, от русских авангардистов до футуристов и дадаистов, часто обращались к перформансу.

Дада являлся предшественником искусства перформанса у таких мастеров как Ричард Халсенбек и Тристан Тцара. А движение «живопись действия» почти освободило художников, предоставило им свободу демонстрировать себя и использовать холст как «арену, на которой можно действовать». Абстрактный экспрессионизм и живопись действия предшествовали появлению движения флюксус, хэппенинга и возникновению искусства перформанса. Предтечей перформанса является японское художественное направление гутай в 1950-е, которое впитало традиции абстрактного экспрессионизма, живописи действия, элементы поп-арта, дадаизма, коммерческого кича. Особенно в произведениях Ацуко Танака.

Перформанс также подразумевает и способ демонстрация, презентации публике различных элементов искусства (и не только искусства), в необычных, порой даже невероятных формах и модификациях, показанный публике внутри междисциплинарного художественного контекста. Существуют и другие определения перформанса. Иногда перформансом называют «открытые», художественные акты, включающие элементы танца, кино, театра, видео-арта, поэзии, показанные публике. Презентации могут быть запрограммированными или не иметь никакого сценария, могут быть случайными или тщательно срежиссированными, спонтанными или построенными по проекту или с участием зрителей. А автор или исполнители перформанса либо присутствуют во время проведения перформанса, либо их участие в перформансе никак не выявляется.

Перформанс может проходить повсюду, в любом месте и окружающей среде и в любой временной период. Акции, индивидуальные или групповые, осуществлялись в особенном месте и в особенный момент. Основная идея перформанса – позволить художникам и зрителям испытать эфемерный и подлинный опыт, интерпретируя перформанс как неповторимое и уникальное событие.

Американская художница-перформансистка Меган Исли подготовила для Музея искусства Орлеана основанный на воде оригинальный аудио-перформанс «Разговор с водой» (26.01.2020). Ещё в детстве она открыла для себя вечную красоту музыки и природного мира. В своей творческой практике она объединяет музыку и природу и с 2008-го, используя водяную перкуссию, начала исследовать экспериментальный звук, рождающийся в воде. Руководствуясь любопытством, Исли продолжает расширять свой репертуар в перформансах, изучая возможности водяных звуков. Свои открытия она регулярно демонстрирует зрителям, благодаря сотрудничеству с другими художниками/музыкантами, работающими со звуком и иногда дебютирует на персональной выставке. Используя воду как инструмент, Меган

стремится наделить воду «голосом» и надеется, что тот, кто слушает и присутствует на её перформансах, получит более глубокое осознание свойств воды и более глубокое понимание всех форм жизни, связанных с водой.

Перформанс – термин, который обычно относят к концептуальному искусству, передающий значение, основанное на содержании, которое интерпретируется в более драматическом смысле. Перформанс вовсе не является законченным, сосредоточенным на себе художественным актом. Единственная цель перформанса – не удерживать публику, а развлекать зрителей. Перформанс, как правило, предстаёт перед публикой без какого-то плана или сценария, в отличие от театральных постановок. Однако перформанс может включать акцию или разговорные выражения как коммуникацию между художником и публикой. А может даже игнорировать ожидания зрителей. В любом случае перформанс не следует какой-либо заранее написанной инструкции.

Некоторые виды перформанса приближаются по своей структуре к театральным спектаклям. Автор такого перформанса может использовать сценографию или создавать драматическую фиктивную окружающую среду. Но перформансисты не стремятся соблюдать привычные, традиционные правила драматургии для воссоздания фиктивной окружающей среды, которая следует динамичным условностям реального мира. Причём в перформансе намеренно делается акцент на сатирическом или трансцендентном искажении привычных динамик мира, которые используются в театральных постановках.

Художники перформанса часто бросают вызов публике, заставляя размышлять с помощью новых, нетрадиционных способов, разрушая стереотипы традиционных искусств, поощряя зрителей задавать вопрос о том, «что является искусством». В искусство перформанса включают сатирические элементы, даже используются роботы и специальные машины-исполнители, как Survival Research Laboratories Coinvolgere, ритуализированные элементы. Иногда в перформансах заимствуются элементы из зрелищных видов искусств, таких, как танец, музыка и цирк.

Некоторые художники (акционисты и венские неодадаисты) предпочитают использовать термины «live art», «action art», «actions», «intervention», «manovre» для описания их перформативной деятельности. Среди жанров перформанса называют «body art», «fluxus performance», «happening», «action poetry», «intermedia», «environment art». В случае с перформансом тело может рассматриваться как художественное средство. Если говорить об анализе и гетерогенности перформанса как «телесного искусства», то даже можно поиграть с казуистикой: перформанс как поведение, перформанс как экспериментирование, перформанс как политика и, наконец, перформанс как ритуал. Ритуал в наибольшей степени выполняет определяющую роль при обращении к перформансу. Такая позиция, конечно, соответствует исключению тела из консервативных рассуждений о роли и использовании тела в современном искусстве и в перформансе на Западе. Впечатляющий пример – искусство перформанса Германа Нича и Марины Абрамович.

Нич разработал концепцию Театра оргий и мистерий без сцены, без декораций. Его перформансы, театр напоминают ритуалы распятия с использованием экстагической дионисийской живописи, с применением крови, телесных жидкостей, внутренностей животных, ковчегов и крестов. Облачённый в белую блузу художник превращается во врача и священника. Белая блуза пропитывается кровью, потом, красками во время проведения перформансов.

После 1980-х художники всё чаще используют тело как пространство для дискуссий, для изучения новых смыслов, расширения круга тем, обращения к изобретательному, агрессивному сексу (Вали Экспорт, Таня Бругера). Один из самых эффектных феминистских перформансов на тему тела – «Мясное удовольствие» Кароли Шнееманн, в котором разыгрывают действие восемь полуобнажённых танцоров и используются различные предметы: куриное мясо, краски, сосиски.

Environment art – почти синоним хэппенинга, но с менее активной позицией в отношении зрителей. Зритель может войти в пространство environment art без активных действий. Белые скульптурные фигуры Тино Сегала, размещённые в различных местах Нью-Йорка, служат прекрасным примером. Сегал создал «Памятник свободному гею», в котором скульптурные фигуры стояли или сидели на скамейках, а проходившие мимо зрители могли садиться рядом с ними. Здесь возникает интегрированное пространство живого и искусственного. То есть пространства, образованного из реальности и пространства, связанного с памятниками.

Характеристика перформанса

Многие люди отождествляют искусство перформанса с повсеместно опубликованными противоречивыми сведениями о финансировании искусств правительством, о цензуре и стандартах общественной благопристойности. В худшем случае искусство перформанса может казаться бесплатным, скучным или наполненным странностями. В лучшем случае, оно подключается к самым основным человеческим инстинктам: к нашим физическим и физиологическим потребностям в еде, убежище, сексе и человеческих отношениях; к нашим индивидуальным страхам, самосознанию; к нашим отношениям к жизни, будущему, к миру, в котором мы живём. Форма того или иного перформанса позволяет нам задуматься о способах разрешения проблем, рождающих тревогу и дискомфорт, а также иногда сконцентрировать внимание на абсурдности окружающей жизни и идиосинкразии человеческого поведения.

Искусство перформанса отличается от традиционных сценических искусств, отказывается от продуманных повествовательных ориентиров, использования случая или основанных на случайности элементов. Перформансисты предпочитают прямое обращение к публике. «С исторической точки зрения, искусство перформанса было средством, которое бросает вызов, нарушает границы между дисциплинами и гендерами, между частным и общественным, между повседневной жизнью и искусством. И никогда не следует никаким правилам» считает американский историк искусства Роуз Ли Голдберг. Радикальность перформанса проявляется в том, что он противостоит стереотипам, социальным нормам и художественным ценностям прошлого.

Хотя термин перформанс охватывает широкий круг художественных практик, главное новшество заключается в том, что прежде всего перформансисты вовлекают телесный опыт и живую акцию, её радикальные коннотации, воспринимающиеся как художественная ценность прошлого.

Поскольку искусство перформанса – сравнительно новая сфера в истории искусства, его истоки можно обнаружить в экспериментальном искусстве конца XIX начала XX века. В перформансе прослеживаются отзвуки утопических идей авангардистского периода. В ранних перформансах ощущается влияние театральных и музыкальных представлений, изобразительных искусств, поэзии, бурлеска и популярных видов развлечения.

В перформансах обнаруживаются близкие черты с хэппенингами, которые называют предшественниками перформансов. Хэппенинг – представление, разыгрываемое на публике, с элементами изобразительного и театрального искусства, основанное на импровизации и спонтанной реакции участников. Концепция придумавшего название хэппенинга Аллана Капроу базировалась на отказе от традиционных принципов ремесленничества и преемственности в искусстве. Хэппенинги происходили в различных местах, в том числе и на улицах. Ключевые элементы хэппенинга запланированы, но художники иногда прибегали к импровизации, нарушая границы между произведением и зрителем. Хэппенинги трудно описывать, т.к. каждый индивидуален.

В соответствии с теориями американского композитора Джона Кейджа о важности роли случая в художественном творении, хэппенинги описывались как спонтанные, лишённые фабулы выступления. На ранних стадиях хэппенинг развивали, кроме Капроу и Кейджа, Джим Дайн, Клас Ольденбург, Роберт Раушенберг, Вольф Фостель.

Современные художники часто используют в живых перформансах реальные события, чтобы пропагандировать экстремистские воззрения, иногда с помощью провокации или оскорбления буржуазных вкусов или идеалов. В Италии анархистская группа футуристов оскорбляла чувства зрителей, представителей средней буржуазии, используя нецензурную лексику.

После Второй мировой войны перформанс возник как полезный для художников способ исследования философских и психологических проблем человеческого существования. Для послевоенного поколения, которое было свидетелем разрушений, причинённых Холокостом и атомной бомбардировкой Хиросимы и Нагасаки, тело являлось мощным средством для передачи оформленного физического и эмоционального опыта. В то время, как живопись и скульптура опирались на экспрессивную форму и содержание, чтобы передать значение, искусство перформанса принуждало зрителей участвовать в процессе осмысления произведения с помощью восприятия реального человека, который может испытывать холод и голод, ужас и боль, восхищение и замешательство.

Некоторые художники, вдохновлявшиеся произведениями абстрактных экспрессионистов, использовали перформанс, чтобы подчеркнуть роль тела в художественной продукции. Работая перед живой публикой, Кацуо Сирага, представитель японской группы Гутай, делал скульптуру, погружаясь в кучу грязи. Жорж Матьё ставил подобные перформансы в Париже, где он яростно набрасывал краски на холст. Сирага и Матьё начали рассматривать творческий акт таким же знаковым, как и законченное произведение. Смещение внимания с арт-объекта на творческий процесс художника предполагает, что искусство существовало в реальном пространстве и реальном времени.

В Нью-Йорке визуальные художники сочетали свой интерес к искусству действия с идеями авангардистского композитора Джона Кейджа, чтобы размыть границу между искусством и жизнью.

Основываясь на этих позициях, в конце 1950-х возникли новые форматы. Авторы энвайронментов и хэппенингов физически помещали зрителей в привычную среду, часто вынуждая адаптироваться в этой среде, чтобы участвовать в серии оригинально структурированных акций. Художники флюксус, поэты и музыканты бросали вызов зрителям, представляя самые обычные сюжеты – чистка зубов, приготовление салата, восхищение театральной постановкой – как формы искусства. Хорошо известный пример – перформанс Йоко Оно «Bed in», который художница, представительница флюксус, осуществила в 1969-м в Амстердаме вместе с мужем Джоном Ленноном. В типичной манере для многих примеров подобных перформансов Оно и Леннон в этой работе превратили обычную деятельность человека в общественный спектакль, который потребовал личного вовлечения.

Французский художник Поль Маэке в 2010-2020-е сотворяет инсталляции с погружением, как инсталляция-перформанс «Огненный круговорот для излечения публики» для галереи Чизенхейл в Лондоне, (2018), для которой он привлекает потенциал человеческого тела в качестве архива, чтобы исследовать, как формировались история, память и идентичность. В этой инсталляции Маэке манипулирует напряжением между гипервизуальностью и уничтожением. Внедряя и комбинируя инсталляцию, звук, видео и перформанс, он создал длительную по временной протяжённости и впечатляющую работу.

Перформансы обычно проводятся в музеях, художественных галереях и на вечеринках. Они демонстрируются на вернисажах, затем превращаются в видео-арт. В видео-работах, фотографиях можно проследить за их следами. Это документация перформанса, который запланирован для специфического контекста и опирается на многочисленные различные техники, приёмы (голос, жесты, реквизит, технология). Авторы перформансов часто рассказывали зрителям, как они должны вести себя. Существует множество кодов и распорядков для оформления перформансов на сцене современного искусства. В том числе и тех, которые функционировали до 1960-х.

Вхождение перформанса в мейнстрим в последние 40 лет вызвало рождение новых тенденций в его практике и понимании. Ирония заключается в том, что потребность позиционировать перформанс внутри истории искусства заставила музеи и экспертов сконцентрироваться на фотографиях и видео, которые рассматривались только как документы живых событий.

В таком контексте некоторые архивные материалы обретают статус подлинного перформанса. Однако подобная практика часто противоречит целям многих художников.

Эстетическим принципом «Искусство – жизнь, жизнь – искусство» руководствовался в своём творчестве знаменитый немецкий художник, один из основателей флюккуса, Вольф Фостель (1932—1998). В попытках нахождения новых связей между художником и зрителем он провозгласил свой основной девиз – вернуть театр на улицы. Это не только привилегированный пример способа размывания границ между искусством и жизнью, но и гарантия видения художником своего положения внутри истории искусства, понимаемой как истории авангардистского искусства.

В связке театр – искусство зритель стал полностью сотрудничать с художником. Более того, уничтожаются границы между описанием фиктивной сцены и перформансной акцией. Такой перформанс основан на реальном, а не фиктивном. Фостель считается «пионером европейского хэппенинга» и с 1958 по 1988-й он поставил более 50 хэппенингов (своеобразная ранняя форма перформанса. Сегодня мы бы назвали некоторые хэппенинги перформансами), в которых автор отказался от работы в мастерской в пользу улицы. Благодаря вовлечению зрителей в художественный процесс, он заставлял их играть более творческую, более значительную роль в обществе.

В 1958-м появился первый уличный хэппенинг немецкого мастера на маленькой улице в Париже. В 1959-м Вольф одним из первых начал использовать в искусстве телевизионные установки, внедрённые в произведения.

Во многих крупных хэппенингах Фостеля появляется железная дорога, автомобили и поезда, как напоминание о том, какую роль сыграла железная дорога во Вторую мировую войну. Хэппенинг получил широкое распространение в социальной сфере как оружие для «политизации искусства.» В 1963-м художник подготовил хэппенинг, для которого взял напрокат поезд, который разогнался, чтобы уничтожить автомобиль марки мерседес, припаркованный к железнодорожным путям. Этот хэппенинг воспринимался как драматическое зрелище и как критика немецкой потребительской культуры.

Фостель также успешно проявил себя в сфере ассамбляжа и деколлажа. Самый впечатляющий ассамбляж создан в конце карьеры (1996) и представлен во двореке в Музее Фостеля в Малпартида де Касерес (Испания). Эта гигантская работа (16 м) с оригинальным названием «Почему суд между Пилатом и Иисусом продолжался только две минуты?» состоит из фрагментов сломанного советского самолёта, поставленных вертикально. Его фюзеляж заполнен тремя пианино, двумя автомобилями, двумя мониторами компьютеров и гнездами аистов. Ассамбляжи и деколлажи Фостель изобретательно использует в хэппенингах.

Американский художник Джим Дайн (1935), автор картин, гравюр, скульптор, поэт, концептуалист и перформансист, создал словарь сюжетов, словно обращающих к ребёнку: инструменты, птицы и сердца. Эти персонально ностальгические символы, банальные и универсальные, благоприятствуют созданию автобиографических и открытых для интерпретации работ. В своих первых хэппенингах он был провозвестником искусства перформанса. Эти хэппенинги бросают вызов серьёзности и элитарности абстрактного экспрессионизма, делая акцент на арт-объекте в пользу исполнительского, интерактивного процесса. Дайна называют прародителем хэппенинга, работ в жанре интерактивного перформанса в конце 1950-х, которые возникли на экспериментальной сцене Нью-Йорка. Он создал новый тип арт-перформанса, делая акцент на теле и его движении как художественном средстве.

Самый известный перформанс Дайна «Автокатастрофа» (1960) проходил в Ройбен галерее в Нью-Йорке и продолжался приблизительно 15 минут. Для перформанса он полностью покрыл белой краской пространство галереи, в котором расположил найденные предметы, также расписанные белой краской, затем раскрасил своё лицо серебряной краской, облачился в серебряные одежды и мелом на чёрной доске начал непрерывно изображать антропоморфи-

ческие автомобили, как будто пытался общаться с публикой через невербальные образы – ворчания и крики. Среди других участников перформанса – мужчина и женщина, одетые в вечерние одеяния, которые производили болезненный шум. Дайн создал новый тип перформанса, сопровождаемый звуками моторов автомобиля.

Как и во многих произведениях Дайна, в перформансе «Автокатастрофа» прослеживаются автобиографические отсылки (вдохновлялся собственными дорожными происшествиями). Перформанс был заявлен как процесс катарсиса, способ работы через травму подлинных событий, действуя через взаимодействие с публикой, за пределами своего ужаса и беспомощности, Дайн передавал зрителю фрагменты эмоциональных воспоминаний, расширяя его личный опыт до более универсального послания, которое свидетельствует о столкновении и разрушении.

Развитие искусства перформанса

В 1970-м искусство перформанса характеризовалось глобальным термином, а его определение было немного более специфическим, чем в наши дни. «Искусство перформанса» подразумевало, что оно было живым, что это было искусство, вовсе не театр. Искусство перформанса также означало, что это искусство, которое нельзя покупать, продавать и относиться к нему как к товару. Перформансисты рассматривали это движение как средство непосредственного демонстрирования их искусства на общественном форуме, который полностью исключает необходимость обращения к галереям, к агентам, брокерам, аукционам и любому другому аспекту капитализма. Вот такой вид социального комментария о чистоте искусства.

В искусстве перформанса поражает его невероятное многообразие, богатство и изощрённость. В дополнение к визуальным художникам, поэтам, музыкантам, кинорежиссёрам, чьи работы использовались в перформансах с 1970-х до наших дней, перформансисты активно обращались к танцу и пению (но не так, как это происходит в театральных спектаклях). Иногда всё, указанное выше, включается в перформансную «работу». С того времени существует и повсеместно распространяется живой перформанс и никогда не бывает двух одинаковых перформансов.

В 1970-е также наблюдался расцвет «телесного искусства» (ответвление искусства перформанса), которое возникло в 1960-е. В телесном искусстве собственная плоть художника (или плоть других) является своеобразным холстом. Телесное искусство может ранжироваться от нанесения на тела участников акции синей краски, после чего они катались по холсту и корчились, вплоть до самоуничтожения перформансиста в присутствии публики.

Кроме того, в 1970-е ощущалось всё большее проникновение автобиографических элементов в перформансную работу. Такой вид рассказывания историй в наибольшей степени развлекает людей, особенно, когда кто-то выстреливает из ружья. Автобиографические вещи также являются впечатляющей платформой для презентации экспертного мнения о социальных причинах происходящего и политических акциях.

Для искусства перформанса не существует предсказуемых границ. Так, недавно 80 поп-музыкантов подготовили новостной блок для работ перформансного искусства, в котором используют презентацию Microsoft PowerPoint как загадку перформанса. Искусство перформанса всегда исходит из способа сочетания новых технологий и воображения.

Искусство перформанса живое, не имеет правил и руководящих ориентаций. Это искусство, экспериментальное искусство, потому что об этом заявляет художник. Искусство перформанса не для продажи. Однако оно допускает продажу входных билетов и прав на фильмы. Искусство перформанса может сочетать живопись и скульптуру, поэзию, музыку, танец, оперу, живых животных и огонь. Вариаций столько же, сколько существует художников.

Искусство перформанса – художественное движение и перформанс даже может продолжаться год и более (Се Течинг, Марина Абрамович). Искусство перформанса тесно связано с концептуальным искусством. Флюксус и телесное искусство – виды искусства перформанса. Искусство перформанса может быть развлекательным, забавным, шокирующим, ужасающим.

Перформансы, акции, хэппенинги

Для обозначения художественной акции использовались различные термины. Самые популярные – «перформанс» и «художественная акция», в то время, как «телесное искусство» – менее подходящее название. А «хэппенинги» или «энвайронменты» сейчас пребывают в полном забвении. Не всегда можно отличить перформанс от акции или хэппенинг от энвайронмента. В различные времена подобные формы художественного выражения функционировали под разными названиями. Дадаистские и сюрреалистические скандалы, которые вовлекали стрельбу, борьбу и другие виды агрессии, не имели названия, но послужили основой для последующих движений, хэппенингов в конце 1950-1960-х.

Концепцию хэппенинга разработал американский живописец Аллан Капроу. В книге «Ассамбляжи, энвайронменты, хэппенинги» он назвал хэппенингами произведения, у которых было больше пространства, чем у традиционного искусства и которые включали пространство всей планеты. Капроу рассматривает хэппенинги как вид театрализованного представления без сцены, для которых художник писал сценарий и приглашал зрителей. Каждый мог стать полноправным участником хэппенинга. Главная цель хэппенинга – высвобождение энергии, абсурдистской по своей природе. И, поскольку сама жизнь – абсурд и свобода, с подачи Аллана, то и освобождённый поток энергии должен проявиться через этот акт.

В 1959-м Нью-Йорке Капроу поставил перформанс «18 хэппенингов в шести частях». Эта абсурдистская акция-демонстрация размещалась в трёх залах; участники следовали один за другим, выдавливая апельсиновый сок, подметая полы, выкрикивая лозунги или восседали на стульях. Поскольку перформансы происходили в различных залах в одно и то же время, никто из зрителей не мог одновременно присутствовать во всех 18 залах или даже увидеть перформансы вместе.

Искусство энвайронмента – эквивалент перформансу, но менее активный по отношению к зрителю. Зритель мог войти в пространство энвайронмента даже без его реализации. Белые скульптурные фигуры Тино Сегала, сидящие на скамейках в различных местах в Нью-Йорке, служат прекрасным примером. Не всегда легко отличить хэппенинг от энвайронмента.

Слово «хэппенинг» сейчас непопулярно.

Как перформансисты общаются с публикой?

В момент проведения перформанса зрители по-разному взаимодействуют друг с другом: намечаются переговоры, отбор или возникает конфликт. Но всегда у зрителей возникают сильные эмоции, рождается драйв, основанный на том, что они приобретут от контакта с художником. Зрителей интригует возможный интеллектуальный вызов, эстетическая симуляция, морализаторская инструкция, эмоциональный опыт или развлечение. В этом смысле искусство перформанса может предложить большое разнообразие способов выражений и сформировать у зрителей позитивный настрой. Различные способы выражения художников-перформансистов завораживают зрителей (Астрид Хадад, Ник Кейв, Сигалит Ландау, Вито Аккончи).

С 1960-х в перформансах всё большее значение обретает ответ зрителя, источник энергии, вдохновения для перформансиста. Акции, хэппенинги, перформансы рождают у зрителя желание поставить серию вопросов. Между перформансистом и зрителем происходит обмен ролями, который увеличивает способ разоблачений невозможности предвидеть развитие акции. Возникло так называемое «перформансное противоречие». Обмен ролями демонстрирует также то, что перформансное событие содержит политическое измерение. В общем пересматривается изменение статуса зрителя: больше нет эмоционального восприятия перформанса, а приветствуется плодотворный оперативный подход. Доминирующая концепция «открытого произведения» по отношению к зрителю всё больше смещается к подчёркиванию его роли участника-соавтора.

Сегодня публика привыкла выступать в роли активного игрока, в том числе и в Интернете, создавая миры на кончиках пальцев в виртуальных играх. И у зрителя вместе с перформансистом возникают интригующие истории.

Зрителей поражает и способ использования некоторыми художниками голоса в качестве записанного и отфильтрованного измерения безвременья, в которое погружает участников перформансист. А живой голос звучит в песне и речи, которые используются в перформансе. Публика также обретает политическое осознание. Например, получает возможность оценить социальную ситуацию в Йоханнесбурге в перформансе Имри Сандстрёма и во время дискуссии в перформансе Лори Андерсон.

Достигнуть взаимопонимания с публикой – фундаментальная задача перформансиста, у которого возникают свежие идеи, который стремится заставить публику рассмотреть с новых позиций и актуальные проблемы современности. Абрамович, Андерсон, Вито Аккончи, Брюс Науман и другие художники заявляют, что искусство перформанса имеет смысл при соблюдении особого условия: когда перформанс разыгрывается вживую, когда не используется его документация. Публика должна присутствовать при проведении перформанса «вживую» и, возможно, реальная документация материализуется именно в воспоминаниях зрителей о перформансе и в их пережитом опыте.

Эмпирические и литературные исследования показывают, что не существует ни границ, ни правил, ни способов того, как художникам общаться с публикой во время проведения перформанса. Многие художники в своих перформансах нарушают границы морали, нравственности, даже совершают противоправные действия, бросая вызов закону.

Перформанс по своей природе не предполагает точную и легкодоступную формулировку, за исключением того, что перформанс – это живое искусство, которое создают художники в присутствии зрителя, иногда вовлекая их в действие. Благодаря использованию различных форм, техник, видов перформанса, художники находят оригинальные решения. В перформансе они применяют звуковые комбинации, картины, танец, видео и т.п., фокусируясь в некоторых ситуациях на голосе. Используя голос, ориентируясь на электронные инструменты, они могли свободно применять непривычные звуковые формы. В перформансах доминируют

хорошо подобранные голоса, чтобы заставить публику понять произносимые слова и свободно их интерпретировать.

Один из любопытных аспектов взаимоотношения перформансиста и публики – восприятие публики как нечто гомогенное. Публика может состоять из представителей обеспеченного класса средней буржуазии, у которых есть время и деньги, которые могут рассматривать перформанс, продолжающийся в течение многих часов, в его традиционном понимании. У них свои предпочтения в искусстве и стиле. А у представителей рабочего класса совсем другие предпочтения в искусстве. Учитывают ли авторы перформансов все эти нюансы и на какого зрителя они ориентируются: на подготовленного, эрудированного или на зрителя, воспринимающего как «чистый лист»?

В истории искусства перформанса имеются случаи, когда перформансисты навязывают общественности определённые мнения, представления. В некотором смысле это можно понимать как нечто провокативное. Однако такое утверждение бросает вызов идее, что присутствующая на перформансе публика может состоять из различных представителей общества. Искусство перформанса не нуждается в понимании. Оно только представляет. Хотя это довольно спорное утверждение.

Трансформации и формы перформанса в наши дни

В 2000-2020-е перформансисты активно используют новые медиа, веб камеры, цифровое видео. Обозначился интенсивный период экспериментирования художников с компьютером. Цифровые средства внедряются в живые театральные постановки и искусство танца. Новые формы используются в инсталляциях с участием зрителя, на CD, на сайтах. Американский искусствовед Стив Диксон разрабатывает детализированные отчёты ключевых практик и документации перформансов и анализирует теоретический потенциал этой формы нового медиа искусства. Он находит предшественников современных цифровых перформансов в традиционных формах, включая концепцию *Gesamtkunstwerk* (тотального произведения искусства) и практик конструктивизма, дадаизма, сюрреализма.

Язык перформанса обретает новое ускорение. Немецкая художница Анна Имхоф, специалист по перформансам, получила Золотого Льва на Биеннале в Венеции (2018) за необычную работу «Фауст». Британо-немецкий художник Тино Сегал прославился выставками в Фонде Бейелер (Нью-Йорк). Королева перформанса Марина Абрамович – звезда, способная привлечь толпы и создать перформансы, которые выходят за пределы границ мира искусства.

А ярмарки искусства всё более активно вводят перформансы в круговорот художественного рынка. Трудно обозначить стабильный периметр, когда речь идёт о перформансе, основанном на фрагментарности и нестабильности. На чём базируется успех перформанса?

Перформанс можно интерпретировать как своеобразное позиционирование себя, как экспериментирование, как политику, даже как ритуал. Перформанс включается в революционную ситуацию по замене предмета на процесс, придавая огромное значение телу, осуществляя партнёрство между примитивными, ритуальными, самыми «низкими» инстинктами тела и в то же время обнаруживая интерес к гуманитарным наукам, как антропология, психоанализ, исследование гендера. Авторы перформанса обращаются к меньшинствам, подрывной деятельности. Достаточно назвать таких художников как Ивонна Райнер, VALIE EXPORT, Кароли Шнееманн, которая в 1975-м в Нью-Йорке продемонстрировала необычный перформанс. Его зрителями являлись исключительно женщины. А в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 2018-м проходила крупная персональная выставка Шнееманн, после которой на 57 Биеннале в Венеции (2018) её наградили премией Золотой Лев за вклад в искусство.

В 2000-2010-е французский художник Поль Маэке создаёт оригинальные инсталляции с погружением. Так в галерее Чизенхейл в Лондоне в 2018-м демонстрировалась его инсталляция-перформанс «Огненный круг для излечения публики», в которой автор удивительным образом исследовал, как сформировались история, память, идентичность. Некоторые составные элементы этой инсталляции, как, например, занавески или шторы, напоминают театральные декорации и функционируют как реквизит для перформансов и как способ обозначения пространства. В этой инсталляции автор манипулирует напряжённостью между гипервизуальностью и уничтожением. Внедряя такие элементы инсталляции, как звук, видео и перформанс, дерзко манипулируя ими, Маэке создал очень эффектную работу.

Он использовал потенциал человеческого тела как своеобразный архив. Внутри его инсталляции-перформанса участники перформанса осуществили серию повседневных хореографических постановок. Сочетая слово, движение и танец, перформансисты воплощают различных персонажей: призрак, король и оракул. Представленная в трёх частях инсталляция-перформанс переориентирует фрагменты истории искусства и поп-культуры, работая с ранее существующими текстами, изображениями, музыкой и фильмами. Цель инсталляции-перформанса Маэке «Огненный круговорот для излечения публики» весьма запутанная и двусмысленная: попытка рассматривать происходящее, с парадоксальной точки зрения, чтобы поразмышлять о видимом и невидимом, об отсутствии и присутствии маргинализиро-

ванных повествований в главных историях, приглашая посетителей сформировать своё понимание прошлого и будущего.

Перформанс поведенческого типа прежде всего хорошо представлен у итальянцев: Энрико Джоб, Элизио Матъяччи, Элио Марьяни, Джузеппе Пеноне. А в перформансе экспериментального типа используются технологии, отождествляемые с самим перформативным процессом: перформанс открывается навстречу телевидению, мыльной опере, кабаре (в большей степени, чем театру). Впрочем феномен фетишизации искусства не слишком удалён от истоков, от перформансов, как жест Джексона Поллока и Пьеро Мандзони. Оба испытывали потребность сделать видимым процесс визуализации произведения и ритуализации процесса создания произведения.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.