

взаимодействия пространства с объемом, так как конструктор организует в форму не только материал, но и пространство, которое входит с ним в контакт. Это условие особенно важно соблюдать при проектировании мебели, которая представляет собой сложные отношения объема и пространства. Форма изделия должна являться не случайным сочетанием объемов или щитов, а развиваться по определенным закономерностям. Чем сложнее изделие, тем большее значение для достижения гармонии приобретает последовательное развитие принципа, который положен в основу его строения.

УДК 7.038.531

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПЕРФОРМАНСА

Толобова Е. О., соиск., Морозов И. В., д-р культурологии, проф.

*Белорусский государственный университет культуры и искусств,
г. Минск, Республика Беларусь*

Реферат. В статье рассмотрен вопрос соотношения презентации арте-акта – факта реальности, живого события и различных способов его репрезентации (фото-, видеоматериалов, описания) – постфактума свершившегося. Делается вывод о репрезентации как о самодостаточном способе существования концептуального перформанса.

Ключевые слова: перформанс, документация перформанса, репрезентация, современное искусство.

Перформанс (одно из проявлений искусства действия) – необъектная форма современного искусства с концентрацией внимания на смыслонесущем арте-акте или процессе, наделенным статусом произведения искусства. Художники середины XX века (П. Мандзони, И. Кляйн, Й. Бойс, Дж. Кейдж и др.), наследуя ориентиры – эксцентричные диверсии в публичное пространство – художников футуристов, дадаистов начала XX века (Ф. Маринетти, Р. Хюльзенбека, А. Крученых, Д. Бурлюка и др.), используя в качестве основного инструментария собственное тело, явили новую эфемерную, бесплотную, но сущность. «Художественный акт без произведения, без цели последующей продажи и музеефикации и есть цель» художников нового типа [1, с. 34]. Между тем в настоящий момент материалы, имеющие отношение к искусству действия, входят в архивные коллекции множества крупных музеев – мест, которые итальянские футуристы некогда саркастически называли кладбищами: «Музеи и кладбища! Их не отличить друг от друга – мрачные скопища никому не известных и неразличимых трупов» [2, с. 161]. Музей современного искусства (MoMA) и Музей американского искусства Уитни в Нью-Йорке, Тейт Модерн в Лондоне, Центр Помпиду в Париже предлагают зрителям в качестве экспонатов рисунки дадаистов и футуристов, «антропометрии» Ива Кляйна, «Идеальную улыбку» Джеймса Ли Байерса и большое количество фото-, видеоматериалов, репрезентирующих «действия» былых сопротивленцев.

Целью статьи является вопрос соотношения презентации арте-акта – факта реальности, живого события и различных способов его репрезентации (фото-, видеоматериалов, описания) – постфактума свершившегося.

Современный художник Тино Сегал – победитель Венецианской биеннале 2013 года, известный «сконструированными ситуациями» – художественной стратегией, расположенной между иммерсионным спектаклем и перформансом, демонстрирует крайнюю позицию антиинституционального характера. «Ситуации», основанные на игровой модели взаимодействия со зрителем по заданным правилам, по настоянию Сегала, не подлежат никакому способу документирования и существуют только в воспоминаниях участников и свидетелей. Что, однако, не мешает быть ему полноправной частью арт-рынка: успешным продавцом своих бесплотных творений, являя тем самым эволюционный парадокс искусства действия – практики, выступающей с программными заявлениями против произведения искусства как предмета купли-продажи.

«Видишь эту нотную запись? Черненькие знаки тут – это ноты. Все белое вокруг – это сама музыка!», – так, прибегая к метафоре, исследователи указывают на невозможность полноценного описания и записи события перформанса [3]. Е. Бобринская обозначает

«безусловный приоритет значимости самого течения действия над его дискретикой и знаковой фиксацией» посредством фотодокументации, свойствами которой являются неполнота, случайность или просто бессмысленность самого существа действия – тех психологических и глубоко личных переживаний, которые обретаются зрителем при непосредственном участии в акции [4]. Подобную «закрытость стороннего прочтения», «нечитаемость акции извне», неинтерпретируемость исследователь считает методологически оправданной.

С одной стороны, перформанс – специфический опыт свободы в обращении к заведомо хрупким, недолговечным формам искусства, не претендующим на многократное обращение. Перформанс исторически возник как оппозиции арт-рынку в виде нематериальной сущности, которую нельзя ни купить, ни продать, и в этой связи отказ от документации, в числе прочих, был способом сохранения институциональной независимости. С другой стороны, для будущей истории, сделанные фото, видео, описания самих участников являются единственным документальным подтверждением свершившихся событий. Кроме того, вряд ли возможно в век развивающихся технологий записи, обработки, передачи, хранения изображения и звука остаться незафиксированным медиумом. «Перформанс невозможно сохранить, записать или задокументировать, более того, он не способен в какой-либо иной форме участвовать в процессе тиражирования изображений. В той степени, в которой перформанс пытается включиться в экономику воспроизводства, он предает и уменьшает обещание собственной онтологии», – настаивает американская исследовательница П. Фелан [цит. по: 5, с. 7-8].

В медиализации перформанса В. Рыбаков узревает амбивалентность: с одной стороны, документация «отнимает возможность соотнесения с самим произведением, обладающим в этой связи, как указывал В. Беньямин, уникальностью, или «аурой», со второй, доступность произведений в виртуальном пространстве выполняет просветительскую функцию [6, с. 160.]. Однако, еще в 1960-е существовал другой взгляд на документацию перформанса, утверждавший примат реального события, но признававший за документацией прагматичную роль архивирования для дальнейшей истории. Майкл Кирби – хроникер Аллана Капроу, считавший «важнейшим условием успешной документации перформанса – как фотографической, так и словесной – <...> установку на объективное описание события, безоценочное и не интерпретирующее» [5, с. 8].

Важен для нашего исследования вывод Р. Краусс о том, «что фотография, начиная с 1960-х годов, перестает быть фотографией в качестве отдельного жанра искусства и становится медиумом “искусства вообще”», свидетельствующий о несостоятельности противопоставления презентации арте-акта в качестве реального события и его репрезентации в качестве документа [5, с. 10]. Потому соотношение арте-акта как реальности и арте-акта как документации следует рассматривать как два самостоятельных типа репрезентации, динамично влияющих друг на друга. Документация как материальный слепок произошедшего события может выступать в качестве самостоятельной формы репрезентации в искусстве и собирает все компоненты перформанса (время, место, действия художника) в единую целостность.

Сближение художественного и научного в перформансах Стерлака, перформансы Таус Махачевой, задуманные автором для видеofиксации, виртуальный перформанс Марины Абрамович в Art Basel в Гонконге в 2019 – утвердительная позиция самих художников в пользу документации арте-актов как самодостаточного способа презентации и репрезентации искусства действия. Кроме того, репрезентация перформанса может осуществляться ментально, на основании вербального описания, когда зритель дистанцирован от события и контактирует с арте-актом опосредованно. В подтверждение приведем примеры концептуальных перформансов современного белорусского художника Семена Мотолянца.

«Ради экономии», галерея «Борей», Санкт-Петербург, 2012

В ходе перформанса, сделанного специально для видеокамеры, перформер забрался во одну штанину собственных штанов и сидел на полу галереи. «Объяснения или трактовка», – комментирует сам художник, – «здесь не требуются. За исключением феномена странной парадоксальной экономии, которая приводит к некоторой парализации действий» [7]. Цикл реперформансов «Художник в собственном соку», Санкт-Петербург, Хельсинки, Москва, 2016, 2017, 2018, 2021. Автор на протяжении шести дней находился в наполненной водой бочке, вступая в диалог с посетителями галереи буквально наплаву. «Тема спасения и поддержки жизненных сил в условиях изоляции, именно внутренней изоляции, связана с

утратой надежд на интеграцию с глобальным искусством. Бочка как способ консервации, со своей микроатмосферой это выстраивание конструкций ощущения от новых параметров существования государства. Художник по-своему ощущает тот момент, когда его география сужается за счет политических движений страны, где он работает. И если есть элитное обособление – башня из слоновой кости, то вынужденной формой совсем неэлитной изоляции – является бочка, с находящимся там художником в собственном соку» [8].

«Версия происходящего», галерея «Борей», Санкт-Петербург, 2019

Художник, презентуя себя висющим на стене, объявляет себя же частью галерейного пространства – «Я есмь», экспонатом, «носителем своего искусства. Единственным и универсальным» [9, с. 299]. Считываемые, запечатлеваемые в режиме «стоп-кадр» действия Мотолянца соответствуют высказыванию, бытующему в кругу художников московского концептуализма: «о хорошем произведении можно рассказать по телефону», когда невербальное переводится в вербальное и воспринимается заново на основе возникшего образа. Воображаемо – это визуальные хокку, ироничные миниатюры, соединенные в цельный статичный знаковый объект. Фрагмент интервью Семена Мотолянца позволяет раскрыть его художественный метод: «Допустим, вы никогда не видели живую перформанс Бойса, но одного снимка, одного чёткого и ёмкого высказывания, выраженного фотографией, будет достаточно для того, чтобы вы испытали ощущение присутствия при том действии много лет назад. И вот эта мысль о том, что случившийся перформанс должен быть представлен одним снимком, подталкивает к определённым действиям. Знание и понимание того, как мой перформанс будет выглядеть в конце, влияет на то, как я выстраиваю его структуру» [10].

Приведенные примеры, в которых реальные события реконструируются ментально, свидетельствуют о репрезентации как о самодостаточном способе существования концептуального перформанса, поэтому непосредственное присутствие при живом событии не имеет приоритета по сравнению с переживаниями перформанса через документацию.

Список использованных источников

1. Савчук, В. В. Режим актуальности / В. В. Савчук. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2001. – 280 с.
2. Андреев, Л. Г. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Л. Г. Андреев. – Москва : Прогресс, 1986. – 640 с.
3. Рыжакова, С. И. Performance studies: концепция и исследовательские подходы / С. И. Рыжакова, И. Е. Сироткина // Обсерватория культуры. – 2016. – № 13. – С. 726– 735.
4. Бобринская, Е. А. Восстановленный интервал / Е. А. Бобринская // Искусство. – 1989. – № 10. – С. 21– 25.
5. Исраилова, М. Б. Проблема документации в российском перформансе (1970–2010-е) : дис... магистра искусства и гуманитарных наук : 50.04.03 Искусства и гуманитарные науки / М. Б. Исраилова. – СПб., 2016. – 67 л.
6. Рыбаков, В. В. Перформанс как способ проблематизации присутствия / В. В. Рыбаков // Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. – № 11. – С. 159–163.
7. Семен Мотолянец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://motolyanets.ru/raboty/perfomans/radi-jekonomii-2012/>. – Дата доступа: 20.03.2022.
8. Семен Мотолянец [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://motolyanets.ru/raboty/perfomans/hudozhnik-v-sobstvennom-soku-2/>. – Дата доступа: 20.03.2022.
9. Турчин, В. С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем / В. С. Турчин. – Москва : Прогресс-традиция, 2003. – 644 с.
10. Чего ждать от художника, который сидит в бочке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/intervju/22529-cego_zdat_ot_hudoznika_kotoryi_sidit_v_bocke/. – Дата доступа: 20.03.2022.