А.А. ДУДИНА
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

A.A. DUDINA
Postgraduate student of the department of Book-art of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

К ВОПРОСУ ОБ ЭКСПОНИРОВАНИИ «КЕРАМИЧЕСКОГО ПЕРФОРМАСА» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРАКТИК ПОКАЗА И РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСКУССТВА ПЕРФОРМАНСА

IN REGARDS TO CERAMIC PERFORMANCE EXHIBIT IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY DISPLAY AND REPRESENTATION PRACTICES OF THE ART OF PERFORMANCE

Статья посвящена особенностям показа и репрезентации перформансов с использованием керамики и глины. Рассматриваются особенности документации данного вида перформанса и примеры экспонирования.

The article is devoted to the features of display and representation of performance art using ceramics and clay. The features of the documentation of this type of performance art and examples of exposure are considered.

Ключевые слова: искусство перформанса, керамика, глина, экспонирование, современное искусство, арт-объект.
Keywords: performance art, ceramic, clay, exhibiting, contemporary art, art object.

Эксперименты художников по поискам новых форм и методов выражения, возникновение новых течений и арт-практик, характерные для искусства современного периода, потребовали пересмотра отноше-

ния как к самому произведению искусства, так и к способам его показа. В полной мере это касается проблемы экспонирования такой формы современного искусства, как перформанс и его разновидности — «керамического перформанса», а также родственного с ним перформанса с необожженной глиной.

Ввиду того, что «керамический перформанс» не получил достаточного освещения в российской и зарубежной художественной критике, историографии и музееведении и до настоящего времени не выделен в отдельную группу, представляется, что рассматривать вопросы его экспонирования необходимо, опираясь на современные практики экспонирования искусства перформанса в целом

Изначально постановка проблемы была связана с тем, что перформанс не оставляет после себя вещного результата. Однако сама идея документации вызвала много критики: по мнению ряда перформансистов и исследований, она противоречила самой сущности классического перформанса — эфемерного события, формирующегося за счет уникального соединения времени, места, тела художника и взаимодействия со зрителем.

Сторонники документации подчеркивали необходимость запечатления в виде фото- и видеосвидетельств факта существования события ввиду отсутствия его материального результата (М.Кирби), в то время как противники, указывали что документация либо является бесполезной ввиду того, что не может воссоздать то эмоциональное потрясение, которое возникает в ходе живой связи художника со зрителем (Э.Фишер-Лихте), либо воспроизводит саму себя, а не событие эфемерного по своей сути перформанса, конечно, если речь не идет о перформансе, созданном исключительно для документации (Ф.Ауслендер), либо противоречит его антиинстуциональности (П.Фелан). Однако в итоге практика документации перформансов получила распространение. В настоящее время фото- и видеодокументация перформанса, наряду с использовавшимися во время него вещными объектами, является одними из основных способов его экспонирования в современных выставочных пространствах.

Следует отметить, что искусство действия до недавнего времени существовало вне официальных выставочных институций. Это касалось и протоперформанса авангарда и перформансов более позднего периода. Перформеры использовали квартиры, студии, осваивали

альтернативные территории — магазины, склады, бары, открытое пространство. Лишь в последние десятилетия ситуация кардинально меняется, и искусство перформанса становится объектом показа в галереях, музеях и центрах современного искусства, художественных и естественнонаучных музеях, на фестивалях и биеннале.

Многие ведущие музеи мира (среди которых, в частности, Музей современного искусства и Музей американского искусства Уитни в Нью-Йорке, галерея «Тейт Модерн» в Лондоне, Центр Помпиду в Париже, Музей Мори в Токио, Музей Людвига в Кельне, музей Гуггенхайма и его филиал в Бильбао, Музей изящных искусств в Бостоне и др.) не только предоставили выставочные пространства для презентации (показа перформанса), но и включили этот вид искусства в свои коллекции, а в ряде случаев также создали отделы перформанса.

Как справедливо отмечает О.А.Киташова, «самым очевидным и простым способом выставить перформансы и акции становится архивный, зачастую совмещающийся с принципом воссоздания среды, когда помимо фото- и видеодокументации используются также аутентичные или заменяющие их копированные предметы, использовавшиеся художником в том или ином перформансе, и создается соответствующий событию антураж» [1].

Однако этим выставочные стратегии и применяемые музейными институциями способы не ограничиваются.

Так, например, нью-йоркский Музей современного искусства (МоМа) в 2008 году приобрел право на воспроизведение одного из самых известных «хореографических построений» художника Тино Сегала «Поцелуй» (2003 г.) — хореографическая вариация интимных объятий, навеянная работами Константина Бранкуси, Густава Климта, Джеффа Кунса, Эдварда Мунка и Огюста Родена, исполняемая двумя артистами в меняющихся балетных позах. Сегал является принципиальным противником любой физической документации своих работ, поэтому единственными возможными вариантами их показа становятся непосредственно живая постановка (презентация) Сегала либо, как в избранном МоМа варианте, — приобретение права на воспроизведение для дальнейшей репрезентации. Примечательно, что перед приобретением права на «Поцелуй» 11 сотрудников музея в присутствии нотариуса несколько часов обсуждали постановку, чтобы лучше запомнить, т.к. письменные записи, видео или фото делать было запрещено.

В 2009 году галерея «Тейт Модерн» приобрела перформанс кубинского художника Тани Бругеры «Шепот Татлина № 5» (2008 г.). В каталоге музейного фонда работа обозначена как «Перформанс. Два человека. Две лошади». В реальности музей приобрел право на воспроизведение живого выступления во время проводимых им выставок с помощью приглашенных актеров и арендованных животных (рис. 1). Дизайн и архитектура выставочного пространства, драматургия перформанса воспроизводятся по авторскому описанию Бругеры, фото- и видеодокументации.



Рис. 1. Таня Бругера. «Шепот Татлина № 5», 2012 г.

Важнейшими институциями в «системе показа» перформанса являются периодические арт-проекты — фестивали и биеннале, в том числе Иокогамская триеннале, Венецианская биеннале, Art Parcours в Базеле, Documenta, Manifesta, а также биеннале Performa, основанная в 2005 году в Нью-Йорке — первая в истории международная биеннале, посвященная перформансу.

Среди распространенных практик демонстрации живого искусства перформанса в выставочной среде стали реперформансы, основу которым в 2005 году положила известный сербский художник Марина Абрамович, осуществив в музее Гуггенхайма в Нью-Йорке проект «SevenEasy Pieces». В течение недели она ежедневно воссоздавала по одному из наиболее впечатливших ее перформансов 1960–1970-х годов разных авторов, в числе которых Брюс Науман, Йозеф Бойс, Вали Экспорт, Вито Акончи, Джина Пане (мотивируя это недостатком или неполнотой их имеющихся документаций). В 2010 г. она развивает этот эксперимент проектом «The Artist is Present», реализованным в Музее современного искусства в Нью-Йорке и годом позже повторенном в Москве, в Центре современной культуры «Гараж». Однако данный опыт необходимо атрибутировать как делегированный перформанс, поскольку работы Абрамович повторяли приглашенные и подготовленные исполнители.

В последние годы более широкое распространение получают передвижные (в т.ч. международные) выставки перформанса. Так,



Рис. 2. Выставка «Performance Now», 2013 г.



Рис. 3. Выставка «Перформанс в России. Картография истории», 2014 г.

в Московском Еврейском музее и центре толерантности в 2013 году был представлен проект Performance Now, организованный совместно с Independent Curators International (Нью-Йорк) и Performa и представляющий собой передвижную выставку-исследование эволюции жанра перформанса с 2000-х годов в контексте мировой современной культуры. Экспозиция, построенная по эстетическому методу с элементами ансамблевого, состояла из различных медиа: видео, объекты, рисунки и фотографии (рис. 2). Вниманию публики было представлено более 20 работ таких художников, как К.Фонтен, С.Сьерра, Я.Бартана, М.Абрамович, У.Кентридж и других. В основу архитектуры выставки был положен эффект театрализованного представления. Вместо стен пространство сформировано высокими занавесами, образующими просторные площади, закрытые кинотеатры и бытовые сцены перед телевизором.

Примером комплексного междисциплинарного подхода, сочетающего различные жанры и методов экспонирования, включение игровой составляющей, создание архитектурно-дизайнерской среды стал масштабный проект Музея современного искусства «Гараж» «Перформанс в России: картография истории» (2014 г.), посвященный истории отечественного перформанса — от ранних футуристических экспериментов до радикальных акций современности. Экспозиция, в которую вошли около 200 перформансов, строилась по хронологическому принципу (рис. 3). Каждый исторический период был представлен в пространстве музея собственным архитектурным дизайном. С помощью современных интерактивных технологий зрителю была предоставлена возможность самостоятельного выбора маршрута осмотра экспозиции.

В рамках выставки демонстрировалась видеопрограмма «Созерцание времени», представляющая и перформансы, и способы их документации как равноценные составляющие.

Необходимо отметить, что, помимо институций, ориентированных на экспонирование современного и актуального искусства, свои площади для показа искусства перформанса предоставляют традиционные музеи. В частности, среди отечественных музеев можно отметить Третьяковскую галерею, Музей архитектуры им. Щусева (флигель «Руина»), Дарвиновский музей, Политехнический музей, Русский музей, Ярославский художественный музей (в двух последних из перечисленных организованы Лаборатории перформанса) и др.

Перформансы с керамикой и глиняного материала характеризуются соединением в своем пространстве (реальном или продленном с помощью документации) тела художника, времени, места и зрителя, а также использованием художниками керамики (как реди-мейд, так и изготовленной специально) и различной необожженной глины (пластичной массы, шликера).

Как и классические перформансы, они делятся на «живые выступления»; перформансы ради документации; перформансы, сочетающие документацию с живым исполнением; авторские реперформансы и делегированные реперформансы.

«Система показа» данной группы перформансов включает в себя экспозиционные пространства галерей, биеннале и фестивали, сценические площадки (театры), резиденции, которые одновременно служат творческими лабораториями и экспозиционными площадками, а также открытые ландшафтные и городские пространства. Следует подчеркнуть, что, в отличие от перформанса в целом, выставочных пространств или площадок, специализирующихся исключительно на экспонировании керамического перформанса, в настоящее время не существует, нет данных и о проведении коллективных выставок керамического перформанса (исключая фестивали огненной скульптуры). Основной тип экспозиции — временные, передвижные.

Ниже приводятся примеры экспонирования указанных типов керамического перформанса, дающие представление об особенностях показа данных практик в различных выставочных пространствах.

Уже упомянутая ранее кубинский мастер радикального перформанса Таня Бругера в 2017 году по приглашению Фонда Барнса в



Рис. 4. Таня Бругера. «Перемещение» (реперформанс), 2017 г.



Рис. 5. Джеред Тэйс. «Маскировка», 2013 г.

рамках тематической выставки «Человек в толпе: Современное искусство фланерства» проводит в Филадельфии трехчасовой уличный реперформанс своего политического перформанса-акции «Перемещение», впервые осуществленного в 1998 году во время торжеств по случаю дня рождения Фиделя Кастро, когда художник прошла по улицам Гаваны в костюме из глины, грязи и гвоздей, воспроизводящем облик конголезского фетиша Нкиси Нконде, привлекая внимание к неисполненным обещаниям правительства Кастро. Данный экспозиционный опыт иллюстрирует современную концепцию расширения экспозиционного музейного пространства за пределы традиционных рамок, выхода его в городскую среду и обретения большей социальной значимости (рис. 4).

Как пример экспонирования керамического перформанса в пространстве галереи можно привести «живой» реперформанс Concealment («Маскировка») (2009 г. — по настоящее время) художника Джереда Тэйса с использованием арт-объектов (керамика, металл, текстиль, тактильные манипуляции, музыкальное сопровождение), представленный в Mass Gallery (Остин, Техас, США) в рамках публичного проекта Close Encounters Пространство экспозиции, изначально приближенное к концепции «белого куба», было сформировано с помощью предварительно изготовленных Тэйсом вертикальных керамических объектов, декорированных пигментами в серо-охристой гамме, высотой от 1,5 до 2 м, визуально напоминающих коралловые рифы или термитники. Перформер, одетый в костюм из разнофактурных керамических пластин в сочетании с тканя-



Рис. 6. Дженифер Дачук. «Щипать», 2017 г.

ми и вязаными фрагментами, касаясь объектов, извлекает из них разные звуки (рис. 5). Тема творческих исследований Тэйса — феномен уязвимости и то, как живые организмы, используя возможности своего подсознания, адаптируются к изменениям окружающей среды.

В 2017 году в галерее Michael and Noemi Neidorff Art Gallery (Университет Тринити, Сан-Антонио, США) был представлен экспонат из коллекции музея Blue Star Contemporary — видео- и фотодокументация перформанса Pluck («Щипать») американского художника Дженифер Дачук, созданная в резиденции Künstlerhaus Bethanien в 2014 году. Видеодокументация представляет собой запись двухчастного перформанса хронометражом 1,5 часа, в первой части перформер, сидя перед зеркалом, волосок за волоском, полностью выщипывает себе брови, приговаривая: «Любит — не любит». Избавляясь от бровей, художник «стирает» свою личность. Это позволяет перейти к следующей части действа — обретению новой личности. Предварительно художник изготовила три овальные тарелки с традиционной для фарфора из Цзиндэчжэнь (Китай) кобальтовой цветочной надглазурной росписью по белому фону и в пару к каждой — фарфоровые брови с аналогичным рисунком. Брови приклеивались к лицу Дачук, что связывало ее личность с частью культурной принадлежности. Данный тип перформанса представляет собой национально-гендерный перформанс с использованием арт-объектов, созданных ради дальнейшего экспонирования. Фотодокументация представляет собой триптих из трех цифровых фотографий (рис. 6).

Одним из часто встречающихся видов экспонирования фото- и видеодокументации перформанса является ее включение в состав экспозиций персональных выставок художника — как самостоятельный

предмет экспонирования или в составе инсталляции. Так, в 2014 году в Музее искусств имени Хорхе Переса в Майями китайский художник Ай Вэйвей представил инсталляцию «Раскрашенные вазы» (2009 г.), в составе которой экспонировался известный черно-белый фото-триптих «Разбивая вазу династии Хань» (1995 г.). Триптих атрибутирован как «Фотография. Концептуализм». Данная атрибуция, как представляется, нуждается в уточнении, поскольку фото представляют собой фотофиксацию раннего перформанса Ай Вэйвэя, исполненного исключительно для документации (рис. 7).





Рис. 7. Ай Вэйвэй. «Раскрашенные вазы», 2009 г.
Рис. 8. Йонатан Сетяван. «Космический лабиринт: бесшумный путь», 2013 г.

В последние годы керамические перформансы часто экспонируются в рамках самых престижных биеннале. Так, на 55-й Венецианской биеннале (2013 г.) в индонезийском павильоне, объединенном тематикой супруги бога Шивы Шахти, был представлен перформанс «Космический лабиринт: бесшумный путь» Йонатана Сетявана, в ходе которого художник выстроил в форме семи витков классического лабиринта 1200 25-сантиметровых терракотовых колоколов (рис. 8).

В 2013 году Museum of Contemporary Native Art (Нью-Йорк) организовал в концепции «белого куба» персональную выставку «Стереотип: заблуждения о коренных американцах» Канупы Ханска Лугера, индейца по происхождению, в рамкой которой был представлен живой керамический перформанс «Разрушение стереотипов» (2013 г.) с использованием ранее созданных арт-объектов. В ходе выступления художник уничтожил восемь керамических объектов-стереосистем в фор-





Рис. 9, 9 а) Канупа Ханска Лунгер. «Разрушение стереотипов»

ме приемников-ретрансляторов. Ханска Лугер пытается противостоять культурной унификации, акцентируясь на необходимости этнического самосознания (рис. 9). В ходе перформанса велась видеодокументация, которая после его завершения вместе с осколками «стереосистем» вошла в состав экспозиции продолжавшейся выставки.

Наравне со «сценой», в ряде случаев выстраивающейся для экспонирования искусства действия в выставочных пространствах, для показа перформанса, в т.ч. керамического, используются театральные и концертные сцены. В 2017 г. в рамках 56-го многопрофильного Фестиваля Израиля в Иерусалиме, посвященного идентификации личности и ее трансформации и включающего различные исполнительские практики, на сцене комплекса «Театрон Иерушалаим» был показан перформанс французского художника Оливье де Сагазана «Трансфигурация» («Перерождение»), впервые созданный в 1999 году с использованием пластичной глины, а также пигментов, дерева, перьев птиц, пакли. Перформер, войдя в «транс» с помощью повторяющихся маятниковых движений перед сценой, начинает накладывать на лицо слои глины, разрушает свою субъектность, вызывая к жизни череду инверсий. Из глины, палочек, пакли и краски он создает маску и тут же уничтожает ее, чтобы приступить к изготовлению новой идентичности, которую также наделяет особой пластикой и чувственностью. В процессе глубинного процесса познания собственного «я» раз за разом мучительно рождается новая сущность (рис. 10). Данный керамический перформанс ввиду его всякий раз по-новому проявляющейся глубокой драматичности и сюжетной сложности представляется возможным отнести к театрализованому живому перформансу, избегнув приставки «ре».



Рис. 10. Оливье де Сагазан. «Перерождение», 2017 г.



Рис. 11. Экспонат выставки «Вы это помните или вас там не было?», 2013 г.

Интересным способом экспонирования «документации» керамического перформанса стал проект, организованный Филипом Ли и Келли Тренч, художниками, работающими с обнаженным телом и шликером. Перформансисты предложили в качестве эксперимента художникам, писателям и музыкантам, присутствовавшим на их перформансах Blindfold Slip (конец 2010 — начало 2011 гг.), описать его суть посредством материализованных произведений, то есть создать собственную работу вместо документации. Таким образом они хотели изучить идею, что одним из способов передачи эмоции переживания и памяти о нем может стать создание другого произведения искусств. Результат эксперимента был представлен в 2013 году на выставке в лондонской галерее WEST «Вы это помните, или вас там не было?», которая объединила мультидисциплинарные работы-репрезентации 16 художников (рис. 11). При формировании пространства экспозиции, в которой были представлены графика, живопись, скульптуры, стихи, видео и книги, применен эстетический метод.

Одним из видов керамического перформанса являются перформансы, в ходе которых создаются арт-объекты. Анализ феномена появления арт-объекта как результата перформативного действия, проведенный в контексте существующих теорий документации перформанса, а также учитывающий образно-знаковую систему керамики, позволяет сделать вывод, что артефакты, запечатлевшие в границах керамической формы энергетику и телесное прикосновение перформера, являются одним из способов документации перформанса. В последующем такие объекты демонстрируются в выставочных пространствах — отдельно





Рис. 12, 12 а) Эрих Врум. «Атака на дома», 2012 г.

или в составе инсталляций, часто сопровождающихся фотографиями или видеозаписью перформанса.

В качестве примера можно привести экспонирование перформансов австрийского скульптора и мастера видео-арта Эрвина Вурма и созданных в их рамках «перформативных скульптур» (этим термином Вурм обозначает работы, созданные путем деконструкции их изначальных объемов вследствие применения к ним физического насилия). В проекте «Атака на дома» (2012 г., Galerie Thaddaeus Ropac, Париж), развитом в «Витгенштейнианской грамматике физкультуры» (2013 г., там же), макеты зданий от 1 м до 1,5 м длинной, сформованные из мягких массивов глины, подвергаются воздействию со стороны художника или других участников перформанса с одновременной фиксацией происходящего на видео. В последующем художник наделяет искаженную форму новым воплощением в металле (часто напыление золотого или серебряного цвета), акриле и пр. В дальнейшем данные арт-объекты с видеодокументацией экспонировались, в частности, в составе большой персональной выставки Вурма в Музее современного искусства Далласа (2013 г.), CAC в Малаге (2013 г.) и стали основой для выставки «перформативных скульптур» «Самурай и Зорро» в Galerie Thaddaeus Ropac (Зальцбург, 2013 г.) (рис. 12).

Представляется, что керамическим перформансом с созданием арт-объекта и одновременно способом его презентации является огненная уличная скульптура, служащая печью для собственного обжига. Эти перформативные практики востребованы как составляющие керамических фестивалей и симпозиумов («Северное пламя. Мандроги», Всероссийский симпозиум по керамике «Опыт. Молодость. Эксперимент»,

«Огненная скульптура «Арт-жыжаль», фестивали керамики в Омске, Новосибирске, Крыму и пр.).

Эфемерность перформативных практик обусловила необходимость документации непредметного искусства для фиксации его сути и самого факта бытования. В настоящее время фото-, аудио-, видеофиксации являются одними из основных способов экспонирования искусства перформанса. Для керамического перформанса характерен еще один специфический способ документации — арт-объект, созданный в ходе его проведения. Этот артефакт в дальнейшем становится предметом экспонирования — как самостоятельным, так и в сочетании в экспозиции с другими видами документации.

В «систему показа» керамического перформанса сегодня входят музеи и центры современного искусства, галереи, театры, биеннале, фестивалей, творческих лабораторий, городские и ландшафтные пространства. Пластико-тектонические свойства керамики, ее способность организовывать пространство, синтетичность находят применение в формировании экспозиционной сценографии керамического перформанса, а семиотические коды керамики, ее особая знаковость активно используются установления особой коммуникации со зрителем во время его экспонирования.

Примечания:

1. *Киташова О.А.* Репрезентация радикальных художественных практик // Артикульт. 2014. 16 (4). С. 88–95.

Список литературы:

1. *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 4: Театр художника. Истоки и начала. — 3-е изд., исп. — Москва, 2012. — 232 с.

2. *Бишоп К.* Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности // Художественный Журнал. — 2011. — № 82.

3. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. — 214 с.

4. *Костриц Ф.А.* Репрезентация современного искусства в музее. Теоретические и практические аспекты // автореферат дис. канд. искусствоведения: 17.00.04. — Санкт-Петербург, 2009. — 194 с.

5. *Обухова А.* Перформанс в России 1910–2010. Картография истории // МСИ Гараж. Каталог выставки — Москва, 2014. — 280 с.

6. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности // Международное театральное агентство «Play & Play». — Москва: Канон +, 2015. — 376 с.

7. *M. Four Faults.* The Drama Review: TDR. — 1974. — Vol. 18. — No. 3. — P. 59–68.

8. *Philip Auslander.* The Performativity of Performance Documentation // PAJ: A Journal of Performance and Art. — September 2006. — Vol. 28. — No. 3.

9. *Phelan P.* Unmarked: The Politics of Performance. — London: Routledge, 2003. — P. 148.