

1. Сморж Л. О. Естетика: Навч. посіб. — К., 2009.
2. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Ред. А. Д. Кошелев. — М., 1994.
3. Коллинз Р. Дж. Принципы искусства. — М., 1999.
4. Рогинский Я. Я. Об истоках возникновения искусства. — М., 1982.
5. Волков Н. Н. Композиция в живописи. — М., 1977. — С. 64.
6. Дейхер С. Пит Мондриан (1872—1944): Конструкция в пространстве. — М., 2007.
7. Де Боно Э. Латеральное мышление. — СПб., 1997. — С. 31.
8. Эйзенштейн С. М. Монтаж. — М., 1998.
9. Красота и мозг: Биологические аспекты эстетики / Под ред. И. Ренчлера, Б. Херцбергер, Д. Эпштейна. — М., 1995. — С. 34—35.
10. Гурьянова Н. Понятие языка, знания языка и овладения этим знанием в концепции языка и мышления Н. Хомского // Учен. зап. Ульянов. гос. ун-та. — Ульяновск, 1999. — Вып. 2. — С. 182—191.
11. Коул М., Скрибнер С. Культура и мышление: психологический очерк. — М., 1977.
12. Гудман Н. Эпистемологический спор // Философия языка / Ред.-сост. Дж. Р. Серл. — М., 2004. — С. 193—194.
13. Пинкер С. Язык как инстинкт. — М., 2004.
14. Бурдье П. Практический смысл. — СПб., 2001.
15. Бурдье П. Начала. — М., 1994. — С. 185—189.

Анотація. Стаття висвітлює деякі неklasичні погляди на теорію мистецтва.

Ключові слова: естетичні еталони, породжувальна граматика, мистецький інстинкт, габітус.

Аннотация. Статья раскрывает некоторые неклассические взгляды на теорию искусства.

Ключевые слова: эстетические эталоны, порождающая грамматика, художественный инстинкт, габитус.

Summary. The article reveals some non-classical views on art theory.

Keywords: aesthetic standards, generative grammar, artistic instinct, habitus.

Дмитро ГОНЧАРЕНКО
аспірант ІПСМ НАМ України, мистецтвознавець

ПЕРФОРМАНС-АРТ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Художня діяльність і практики в контексті сучасного мистецтва виявилися генератором багатьох пост-модерністських ідей, стали формою кодування, трансляції та маніфестації цих ідей. Одним з найяскравіших мистецьких напрямків, народжених постмодернізмом, став перформанс-арт (акціонізм).

Із середини ХХ ст. регулярно з'являються художні маніфести та декларації (приміром, «Білий маніфест» Лучо Фонтана, заклики композитора Дж. Кейджа тощо), в яких обґрунтовується або декларується необхідність створення чотиривимірного мистецтва, що відповідало б новим життєвим умовам, тобто такого мистецтва, що розвивається в просторі та часі, концентруючи увагу на конкретній життєдіяльності. На відміну від традиційного театрального або музичного мистецтва, практики перформанс-арту носять, як правило, ірраціональний, абсурдний характер і звернені безпосередньо до несвідомих рівнів психіки глядача. Чимале значення в перформансі відведено жестах, міміці, паузам між діями та жестами. Істотний вплив на становлення перформанс-арту справила захопленість його творців східними та первісними культурами, шаманськими обрядами, східними філософсько-релігійними вченнями, доктринами, практиками медитації тощо.

У сучасному мистецтвознавстві існує умовний розподіл акціонізму на гепенінг і власне перформанс. Першим «офіційним» перформансом традиційно вважається п'єса «4, 33» американського композитора Джона Кейджа. Вперше вона була виконана в 1952 р. піаністом Девідом Тюдор. П'єса складалася з трьох частин цілковитої тиші — 30 секунд, 132 секунди і фінал — 100 секунд. Перед початком кожної частини Тюдор відкривав кришку рояля, а закінчивши — закривав її. Протягом всього цього часу він жодного разу не торкався клавіш інструменту. За задумом Кейджа, музика повинна була складатися з шумів, що створювали глядачі та довколишнє середовище.

Гепенінг розвивається як подія, радше спровокована, ніж організована його ініціаторами. Його дія може відбуватися будь-де: в галереї або іншому спеціально відведеному для цього приміщенні, на вулиці, площі, в сквері тощо. Однією з відмінних рис гепенінгу є те, що до участі в ньому залучаються глядачі. Розвиток гепенінгу як форми мистецтва відбувся наприкінці 1950-х, завдяки учневі Кейджа, американському художнику й теоретику мистецтва Аллану Капроу. У жовтні 1959 р. в нью-йоркській галереї був представлений гепенінг «18 гепенінгів в шести частинах», в котрому, крім інших, брав участь і сам Капроу. Глядачі, розсажені в трьох суміжних кімнатах з напівпрозорими стінами, чітко бачили все, що відбувалося поряд з ними, і нечітко — те, що відбувалося у сусідніх приміщеннях. У кожному з 18-ти гепенінгів домінував певний елемент пластичного або просторового видовища — музика, танець, демонстрація слайдів, декламація. Все це носило нібито випадковий характер. Дії виконавців були часто алогічні і абсурдні.

Властива гепенінгам атмосфера абсурду, а подекуди й насильства викликає асоціації з тим, що відбувається в навколишньому світі, — хоча, цілком можливо, це все нічого і не значить. Творці гепенінгів визнавали за публікою право висувати будь-яку інтерпретацію, а своїм завданням — організацію спонтанної, ірраціональної дії [1].

Однією з характерних рис епохи постмодернізму є злиття мистецтва і життя. Інтуїтивне розуміння того, що мистецтво і життя нерозривно пов'язані між собою, а часом можуть поєднуватися, послужило стимулом американському концептуальному митцеві Віто Аккончі, котрий починав як поет. Він обрав собі наступну провідну установку: «Вибирати якусь людину навмання, на вулиці, де завгодно, і робити це щодня протягом двадцяти трьох днів поспіль. Слідувати за нею, куди б вона не йшла, незалежно від дальності і тривалості її маршруту. Акція закінчується, коли ця особа входить до якогось приватного місця: будинку, офісу тощо». Саме такий формат був застосований в «Стеженні», гепенінгу 1969 р., задокументованому фотографом, який йшов за Аккончі і фіксував майже безглузді дії як художника, так і його «жертви».

Деякі художники все своє життя розглядали в якості безперервного поточного гепенінгу. У 1962 р. Вольф Фоштелл розіслав за різними адресами запрошення проїхатися на будь-якому автобусі Малим кільцем Парижа, зосередившись при цьому на різних оптичних і акустичних феноменах — шумах, криках, стінах з розірваними афішами, сміттєвих звалищах, руїнах і т. д. Це й означало, згідно задуму художника, пережити гепенінг.

Перформанс відрізняється від гепенінгу значно більшою організованістю та спланованістю дій. Місце виконання перформансу — це найчастіше виставковий зал. Дистанція між виконавцями і глядачами, як правило, більша, ніж у гепенінгу [3].

Наприкінці 1950-х багатьох американських художників, серед яких був Алан Капроу, на влаштування перформансів та гепенінгів надихнув європейський рух «Флюксус», який остаточно сформувався на початку 1960-х. Він був особливо широко відомий у своєму західнонімецькому варіанті, але його засновником звично вважається американський художник і композитор Джордж Маціюнас (Нью-Йорк). Художники «Флюксуса» прагнули процесуального мистецтва, котре руйнувало б межі між художником і глядачем, та ратували за відмову від естетичних цінностей. Вони не розділяли мистецтво і життя: одні активно займалися політичною діяльністю, а інші були занурені у виключно художні дослідження. У цьому русі брали участь люди з усього світу.

Можна сказати, що «Флюксус» був започаткований у 1962 р. серією організованих Маціюнасом фестивалів та концертів, влаштованих групою художників-експериментаторів у Європі. Такі перформанси відбувалися протягом 1962–1969 рр., неспинно розбурхуючи публіку неординарними способами гри на музичних інструментах, із використанням непридатних для цього предметів, що зазвичай шокували глядачів.

Арт-група «Флюксус» в якості інтернаціонального об'єднання художників, архітекторів, дизайнерів, композиторів, поетів, критиків, танцівників, режисерів, математиків і політиків часто описується в якості найбільш радикальної та експериментальної з усіх груп, створених у повоєнний час. Об'єднувальним фактором для членів цієї арт-групи було прагнення зруйнувати межі між мистецтвом і його оточенням. «Флюксус» був способом бачення життя і суспільства, способом життєвої активності. Теоретики «Флюксусу» стверджували, що мистецтво не існує поза грою, і засуджували серйозність.

Новий рух претендував на роль катализатора в реакції злиття мистецтва з життям, процесу їх взаємопроникнення; «Флюксус» також руйнував межі між мистецтвом, філософією і дизайном. Його представники були схилені на експериментах. Метою флюксус-проектів було представлення пересічних щоденних дій та побутових об'єктів в естетичному й артистичному середовищі, з метою розширення та трансформації їх сприйняття. Його акції були різноманітними — від салатів на сцені та руйнування фортепіано під час перформансу до пропозиції аудиторії звільнити простір. Зрештою, провідними рисами «Флюксусу» виявилися дві особливості — ексцентричне почуття гумору і простота.

Тим часом у Центральній та Східній Європі художники, котрі працювали під тиском комунізму, дізнаючись про «Флюксус» та подібні на нього західні мистецькі рухи, здійснювали художні акти, що знаменували їх цілковите відчуження від офіціозу в мистецтві, а також рішучу готовність запропонувати зразки нових форм соціальної взаємодії.

Загалом, і Йоко Оно з її сюрреалістичними настановами в Нью-Йорку початку 1960-х, і французький перформер Бен Вотье, що тиждень просидів у вітрині однієї з лондонських галерей, і криваві перформанси віденських акціоністів, і Єжи Берес з його політичними провокаціями в Польщі реалізували свої ідеї в один і той же період. Всі вони свідчили про те, що постулати модерністської теорії піддаються радикальному перегляду, а вируючі процеси і битви, що приходять в культуру зовні, мусять бути почутими і розглянутими.

У США серед тих художників, в мистецтві яких вразливе тіло грає першу, а часом навіть головну роль, звертає на себе увагу каліфорнієць Кріс Бурден. У своєму проекті «Стрілянина» (1971) Бурден створив проекцію жорстокості культури на себе самого та свою аудиторію: він попросив свого колегу з певної дистанції вистрілити в нього так, щоб злегка зачепити руку, — і в атмосфері згущеного драматизму перевірити тим самим зв'язок між успіхом і поразкою. Той факт, що Верден був серйозно поранений, підкреслив дилему, в яку, так би мовити, потрапила аудиторія: протиріччя між «дистанцією», необхідною для традиційної драми, і обов'язком розділяти відповідальність за трагічні події, які відбуваються на очах глядачів. Значна частина ранніх перформансів Бурдена полягала саме в тому, що його оголене тіло піддавалося фізичному ризику. Часом ці перформанси, особливо такі, до котрих не вдавалося залучити увагу публіки, знімались на 16-мм плівку. Інші збереглися тільки завдяки скупим записам Вердена, котрі нагадують рецепти, інструкції або формули. Ось, наприклад, його опис перформансу «Тихо кризь ніч»: «Мейн-стріт, Лос-Анджелес, 12 вересня 1973 року. Тримаючи руки за спиною, я повільно, насилу просуваююся по битому склу. Глядачів зовсім мало, більшість просто перехожі». Кулі, гас, бите скло, електричний дріт під напругою — ось що в перші роки своєї творчості Бурден обирав інструментом заподіяння шкоди собі самому, хоча він чудово знав, що події увічнюються не в людській пам'яті, а у фотографіях і документах.

Серед європейських «двійників» Бурдена часів віденських акціоністів попереднього десятиліття до групи «тілесних ритуалістів» у складі Германа Нітша, Гюнтера Бруса, Отто Мюля і Рудольфа Шнарцкоглера входили і представники молодшого покоління, такі, як Арнульф Райнер і Валі Експорт.

Віденський акціонізм — радикальний мистецький рух, пов'язаний з діяльністю групи австрійських художників 1960-х. Творчість віденських акціоністів припадає на цей же період, але вона досить мало залежала від інших авангардних рухів епохи, що заперечували традиційні форми мистецтва. Практика їх постановочних акцій, розрахованих на аудиторію, в дечому нагадує «Флюксус», але дії віденських акціоністів помітно відрізняли деструктивність і насильство, частота використання в акціях оголеного тіла, крові, екскрементів, туш тварин тощо.

Художники розпочали співпрацю в 1961 р., а в 1966-у почали називати себе «Institut für Direkte Kunst» (Інститут прямого мистецтва). В якості групи перформерів вони були найбільш активні у 1960–1971 рр. Після 1970-го більшість художників групи продовжили свою творчу діяльність незалежно один від одного.

Рання творчість групи включала грубі асамбляжі і живопис дії, від яких вони швидко перейшли до екстремальних і провокаційних перформансів.

Віденські акціоністи належать до покоління австрійців, які виростили з пам'яттю про Другу світову війну. Їх роботи є частковою реакцією на те, що вони вважали виявами політичного гноблення і соціального лицемірства у власній країні. Перформанси, які вони проводили, часто набували ритуального характеру, включали елементи давньогрецьких церемоній, а також християнську символіку — кров, вино і хрест. У багатьох перформансах віденських акціоністів використовувались жертвні тварини; також ці художники наносили собі фізичні пошкодження або, наприклад, пили сечу. Вони інтерпретували свої акції в якості різновиду катарсису, позбавлення від агресивних людських інстинктів, що придушуються суспільством.

Такий тип перформансів інколи призводив до арешту учасників. У червні 1968 р. Гюнтер Брус був заарештований і відбув шість місяців ув'язнення за приниження символів держави, а дещо пізніше цей художник облишив Австрію, уникаючи другого арешту. Отто Мюль отримав місяць в'язниці за участь в публічній акції «Мистецтво і революція» (1968). Герман Нітш отримав два тижні ув'язнення в 1965-у, після того, як разом з Рудольфом Шварцкоглером взяв участь у фестивалі психофізичного натуралізму. Ідеологом та промовцем цієї групи був Герман Нітш. Він описував подібну творчість як «естетичну форму молитви» і стверджував, що це принесе звільнення від насильства завдяки катарсису.

Документації акцій 1960-х збереглися завдяки зв'язкам між акціонізмом і експериментальним кінематографом. Австрійський режисер Курт Крен брав участь у документації перформансів віденських акціоністів з 1964-го і створив значну кількість фільмів.

Нападки на вкорінену інфраструктуру мистецтва, здійснені європейськими та американськими художниками, були множинними і системними. Навіть у традиційно стриманому Лондоні мистецтво перформансу отримало новий статус, потрапивши до газетних заголовків. Стало очевидно, що національні кордони більше не можуть перешкоджати поширенню радикальних ідей. Перформансист Стюарт Бріслі, наприклад, здійснював довготривалі ритуали з тілом, ставлячи перед собою та глядачами такі питання, як «влада чи автономія», «контроль чи свобода», «споживання чи самозречення». В кінці 1950-х Бріслі навчався в Лондонському королівському коледжі мистецтва, у класі живопису, а згодом жив у Німеччині та США, де зіткнувся з расовою сегрегацією і вбогістю. Для роботи, названої «Десять днів» (вперше показано в Берліні, в 1972 р., а потім в Лондоні, в 1978 р.), Бріслі на Різдво протягом десяти днів відмовлявся від їжі, весь цей час спостерігаючи, як повільно псуються страви, які йому церемонно подавали. У «вживанні в чужому світі» Бріслі викопав у полі яму, вибудував на її дні дерев'яну споруду, де насамоті прожив протягом двох тижнів. Під час іншого свого перформансу, датованого початком 1972 р., відомого в якості «21656395С», Бріслі перетворив галерею на моторошний простір, що нагадує чи то камеру в'язниці, чи то палату психіатричної лікарні. Її стіни та підлога були вкриті плямами бруду та фекаліями (чи, принаймні, чимось на них схожим), а меблі поламани. У цьому просторі Бріслі сидів, похитуючись, або повзав рачки, з виразом смутку на обличчі, рівно два тижні, в той час як глядачі спостерігали за ним у замкову щілину, — такий спосіб доступу до твору працював як потужна метафора їх власної пригніченості і відчуженості один від одного в суспільстві споживання [4].

В якості висновку слід зазначити, що мистецькі акції такого типу унаочнювали той факт, що мистецтво уже вільне від потреби виражати себе в довговічному предметі споживання, що шанобливо оглядається в якомусь захищеному антикварному салоні. Випадак, довільність, неповторність і ретельна неповага до педантичності смаку — ось нові парадигми найбільш експериментального з усіх видів сучасного мистецтва.

Мистецтво перформансу виключало сприйняття мистецького твору в якості предмету споживання — адже його не можна ні купити, ні продати, ні обміняти; на відміну від творів, виконаних із звичайних художніх матеріалів, воно є лише діями художника. Протягом двох десятиліть, у 1960-і та 1970-і, мистецтво перформансу привернуло до себе увагу невеликої, але дуже впливової художньої аудиторії.

Перформанс-арт природним чином вважається явищем постмодерної культури, й тому корисно було порівняти його з мистецькими акціями модерністської культури.

Процесуальне мистецтво модернізму і постмодернізму — те, що нині називається перформанс-артом, або перформансом — має ряд спільних рис, таких як:

- 1) Розвиток в часі;
- 2) Провокативність;
- 3) Соціальність;
- 4) Примат дії;
- 5) Синтез різних видів мистецтва.

Однак, незважаючи на те, що процесуальне мистецтво цих двох епох часто втілюється однаково, основою для нього послужили різні епохи, і суть у них теж різна. Якщо модерністські акції прагнули оригінальності, намагалися винайти нову художню мову та були скеровані на розрив з мистецтвом минулого, то постмодерністські акції не такі вже й оригінальні. Діячі перформанс-арту часто звертаються до минулого і надихаються саме ним. Це можуть бути як шаманські обряди, так і модерністські акції, вплив котрих на постмодерністське мистецтво заперечувати не можна. Згідно постмодерністській парадигмі, перформери вважають однією з своїх провідних задач виведення мистецтва в життя, його злиття з життям, впровадження у свідомість звичайної людини думки про те, що будь-який фрагмент її повсякденного життя може бути піднятим до рівня мистецтва або навіть сакрального дійства — для цього потрібна лише особлива, ігрова установка. Діячі перформанс-арту постають свого роду посередниками між світом буденним і світом мистецтва, за допомогою своїх дій занурюючи очевидців в інший простір і час та перетворюючи буденну рутину на мистецький твір [2].

Однією з характерних рис перформанс-арту є симуляція реальності, внаслідок котрої застосовуються практики підміни справжніх і умовних понять, зсування акцентів і звичних відправних точок реального та штучного, і, зрештою, знищення кордонів між мистецтвом і життям.

Перформанс-арту притаманне об'єднання безлічі різноманітних елементів, сукупність яких може варіюватися від акції до акції, що й характеризує його як унікальне явище постмодерністської культури.

1. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — СПб., 2004–2009.
2. Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма // *Fredric Jameson. Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism.* — Durham, 1991. — P. 54.
3. Зонтаг С. Хепенинг: Искусство безоглядных сопоставлений // *Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–1970-х годов / Сост., общ. ред., пер. Б. Дубина, В. Гольшева и др.* — М., 1997. — С. 37–45.
4. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. — СПб., 2000.

Анотація. Статтю присвячено вивченню теоретичних і практичних засад функціонування перформанс-арту у публічному та галерейному просторах. В ній розглянуто особливості даного феномену постмодерної культури за його характерними ознаками, а також на підставі аналізу зразків перформансу і хепенінгу.

Ключові слова: перформанс-арт, хепенінг, акціонізм, перформанс, постмодернізм, культура.

Аннотация. Статья посвящена изучению теоретических и практических основ функционирования перформанс-арта в публичном и галерейном пространствах. В ней рассматриваются особенности данного феномена постмодернистской культуры согласно его характерным признакам, а также на основании анализа образцов перформанса и хепенинга.

Ключевые слова: перформанс-арт, хепенинг, акционизм, перформанс, постмодернизм, культура.

Summary. The article is devoted to the research of theoretical and practical elements of function of the performance art in public spaces and in the galleries. The features of this phenomenon for the characteristic signs and an analysis of samples of performance and happening are researched.

Keywords: performance art, happening, actionism, performance, postmodernism, culture.