

ART AKTIVIST

Журнал

Спецредакторы

Медиаотека

Сообщество

— Шувакович Мишко

Лекция Мишко Шуваковича «Искусство перформанса и новые теории искусства»

Jul 6, 2012 0 3 541 Edit

19 мая в рамках проекта «Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве» в баре галереи современного искусства «Ў» прошла лекция Мишко Шуваковича «Искусство перформанса и новые теории искусства». Ниже представлен полный текст лекции.

Добрый день, дорогие друзья! Мне очень приятно говорить для вас. Я подготовил лекцию об истории перформанса и перформативных искусств, их теории и различных их формах. Но прежде чем перейти к лекции, я бы хотел сказать несколько слов о себе.

Я родился в Белграде в середине XX века. Изучал много различных вещей и работал в разных областях. Я начал карьеру художника в первой половине 1970-х в области концептуального искусства и перформативных искусств. И в основном мой интерес к искусству был тесно связан с его теорией. То, что я делал, частично было теорией, частично практикой. Обычные люди не любят такое искусство и называют его критическим и концептуальным. В конце 1970-х я перестал заниматься практикой искусства. Мне нужно было что-то изучать, потому что мои родители хотели, чтобы я получил диплом. Я не мог учиться в Академии искусств, потому что на моем лбу стояло клеймо концептуального художника, и профессора из академии воспринимали меня как врага. Я занялся компьютерными науками, и это было действительно счастливое время в моей жизни. Мне очень нравилось быть студентом. Но я закончил обучение, и наступила реальная жизнь. Я начал работать в области металлургии и был очень несчастлив.

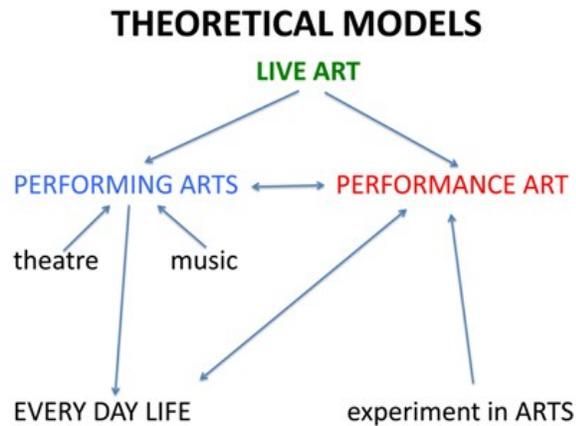
Но именно в тот момент, когда мы несчастливы, к нам приходят наши учителя. И однажды один белградский профессор эстетики позвонил мне и спросил, не хочу ли я стать его студентом. Я ответил, что хотел бы, но я не очень хороший студент. Он сказал, что знает это, но он ищет кого-нибудь, кто бы стал его студентом. Я согласился, и он предложил мне делать исследование в области аналитической теории искусств и философии.

В это время аналитическая философия была непопулярна в Югославии, потому что это была коммунистическая эпоха, и аналитическая философия считалась философией вражеского Запада. Мое докторское исследование растянулось на тысячу страниц, и никто не знал, что с этим делать. Профессора были потеряны, особенно потому, что считали: художник не может говорить. А в моем исследовании я говорил о тех художниках, которые говорят.

Когда я закончил мое исследование, то начал преподавать на факультете музыки и был вовлечен в междисциплинарные исследования. Сегодня государство мне платит за то, что я преподаю теорию, историю и практики современного искусства. Я написал много книг в этой области, из них четыре — на английском языке. Последняя и одна из самых популярных — это «Невозможная история и эпистемология искусства». И как молодой профессор я могу сказать, что я счастлив. На самом деле нельзя найти хороших преподавателей, но можно найти хороших студентов. 6 октября 2000 года мы создали собственную группу перформеров. Я помню эту дату, потому что 5 октября был последний день правления Милошевича. Это была группа перформеров, которые хотели быть теоретиками. В нее входил один театральный режиссер, один композитор, один художник и пять теоретиков. Все вместе мы создали новый жанр перформанса — lecture performance (перформанс-лекция). Некоторые из участников стали серьезными исследователями в области современного искусства, некоторые остались художниками, но вместе мы представили теорию перформативных искусств, которым посвящена сегодняшняя моя лекция.

РУБРИКИ

news обзор (6)
активизм, закон, цензура (31)
арт-институции (11)
архитектура, охрана памятников (3)
Без рубрики (1)
белорусский авангард (5)
гендер, феминизм, квир (23)
дискуссии (9)
заслуженный работник культуры (2)
издания (11)
институциональная критика (7)
интервью (46)
итоги (15)
круг интересов (2)
кураторское дело (3)
лекция (7)
манифесты, акты, декларации (7)
материалы па-беларуску (16)
международный опыт (26)
некролог (3)
общество (10)
опрос (5)
перформанс (5)
письмо редактора (3)
портфолио (4)
реакции, наблюдения, тенденции (40)
события, выставки (53)
стрит-арт, публич-арт (10)
текст художника (7)
терминология (7)
фотография (16)
художники (38)
школа критики (3)



Я начну с базовых моделей — перформативных искусств (performing arts) и искусства перформанса (performance art). Перформативные искусства — это общий термин, которым обозначают театральные и музыкальные виды искусства. Это «живые» искусства (which happens live), которое разворачивается на сцене, в реальной жизни, в реальном времени.

Искусство перформанса — это относительно новый термин, который ввела американский теоретик **РозЛи Голдберг** (RoseLee Goldberg) в начале 1970-х. Перформативные искусства отличаются от искусства перформанса. И те, и другие суть «живые» искусства (which happens live). Но перформативные виды искусств связаны с историей театра и музыки. Это искусство, которое происходит и показывается на публике.

Американский театральный режиссер **Ричард Шехнер** (Richard Schechner) под термином перформанс подразумевал любое человеческое действие в повседневной жизни, т.е. определял перформанс как повседневное представление (every day performance). Он понимал искусство перформанса как новый тип антропологической теории и практики. Его идея заключалась в том, что перформанс — это живое действие, которое происходит в каждый момент человеческой жизни. Это его теория, связанная с антропологией.

Одновременно искусство перформанса является исключительной практикой искусства, возникшей из экспериментов художников в области художественных практик в конце 1960-х в Соединенных Штатах и частично в России, которые хотели выйти за пределы объекта в визуальном искусстве, т.е. включить реальные человеческие тела в реальное присутствие. И главное отличие перформативных искусств от искусства перформанса заключается в том, что субъектом искусства перформанса является сам автор перформанса. В перформативных искусствах автор — это только сочинитель (composer) представления, он сочиняет или ставит перформанс. В искусстве перформанса автор является автором концепции, которую сам же и реализует. Он — одновременно тот, кто представляет идею и исполняет ее (introduce the idea and introduce the act).

Далее я хотел бы представить термин перформативность (performative) и различные концепты, связанные с этим термином. Термин перформативность был введен в конце 1950-х британским аналитическим философом **Джоном Остином** (John Austin) для описания специфических понятий в сфере лингвистики. В языке существует два вида высказываний: денотативное, или относительное (denotative), и перформативное. Это значит, например: если я говорю, что за окном весна, вы смотрите в окно и видите, прав я или нет. Но если я уроню эти бумаги на пол и скажу вам: «Простите», вы не сможете увидеть правдивость моих слов. Мое слово «простите» имеет значение только в конкретном культурном контексте.

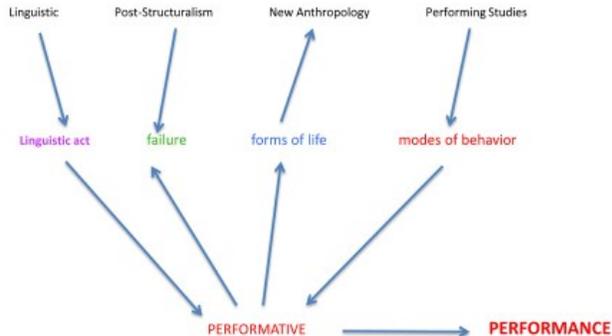
То же самое происходит когда вы, например, женитесь и стоите перед священником, который спрашивает: «Берете вы эту девушку в жены (или этого мужчину в мужа)?». Вы можете ответить только «да» или «нет». Вы не можете ответить «может быть». Слова «да» или «нет» не отсылают к какому-либо конкретному предмету. Да или нет — это акт, или действие. И у этих действий есть последствия. Перформативность означает акт, или действие через слово.

Следующее поколение теоретиков, особенно теоретики нового авангардного экспериментального театра ранних 1960-х, использовали термин перформативность для специфического обозначения театрального действия через тело. В классическом театре актер всегда представляет кого-то другого. Так, актер, который представляет Гамлета, представляет шекспировский текст. Но в экспериментальном театре человек, который стоит на сцене или улице, уже не представляет кого-то другого. Он представляет самого себя перед другими людьми. Если я скажу «быть или не быть» — это не мой вопрос, это вопрос Шекспира. Я только представляю эти слова вам. Но если я сделаю так (Мишко кусает себя за руку), то я окажу воздействие на свое тело перед вами. Это мое действие и моя боль. Это не представление шекспировской боли или идеи.

Идея перформативности соединена с такими видами действий. В середине 1960-х американский театральный режиссер Ричард Шехнер попытался основать новую науку, науку в искусстве. Он сказал, что хочет описать наши повседневные действия как действия перформанса. Он попытался развить антропологические идеи британского антрополога **Виктора Тёрнера** (Victor Turner) и основать

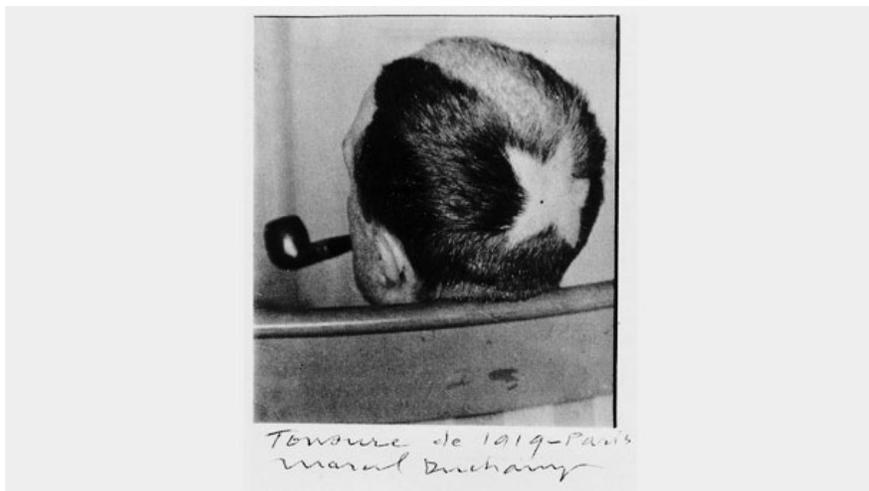
дисциплину, которая сможет объяснить все мотивы перформанса. Сейчас я представлю схему, в которой показаны теоретические и практические модели, которые использовал Шехнер.

PERFORMATIVE



Из лингвистики он взял термин лингвистический акт (linguistic act), из французского постструктурализма он взял понятие ошибки (failure), из новой антропологии — понятие форм жизни (models of life). А из собственных performing studies использовал понятие моделей поведения (models of behavior). Оно включает, например, то, как я пью воду, как произношу слова Шекспира, как смотрю в окно, на тебя, на то, что происходит между нами в этот момент, какое значение имеет наша встреча для меня, для вас, этого города, для всей планеты. Для Шехнера было важным восприятие лингвистического акта как перформативного. Через перформативный акт он показывает, что ошибка или провал — это часть нашей жизни. Он утверждает, что через перформативность формы жизни становятся материальными, мы можем увидеть их в реальных формах жизни. В этом смысле перформативные учения берут виды поведения, чтобы присвоить перформативное и сконструировать перформанс.

Таким образом, перформативность — это культурное событие. **Перформанс** — это художественный контекст. Я представил основные модели взаимоотношений между искусством перформанса и перформативными искусствами, их теоретический контекст. Далее я попробую описать историю перформанса. Важно сразу отметить, что термин performance art для описание теории и истории этого вида искусства был использован исследователями ретроспективно. Никто из художников, которые, как мы теперь определяем, делали перформансы, в тот момент не думал об искусстве перформанса. Но все они верили в живое искусство взаимодействия. Это значит, что различные люди в разные времена — с начала XX века до его середины — пытались произвести живой перформативный акт как в жизни, так и в области искусства.



Марсель Дюшан / Duchamp with Star Haircut / tonsure de 1919

Например, **Марсель Дюшан** (Marcel Duchamp) вырезал звезды на своей голове. Но то, что мы сейчас видим на фотографии, — не работа Дюшана, это работа фотографа. В данном случае art work — это то, что случилось перед камерой.

Другой художник **Курт Швиттерс** (Kurt Schwitters), немецкий дадаист, создавал живописные полотна по выходным. Все серьезные художники отказываются быть художниками выходного дня (weekend artists). Если хочешь поругаться с художником, назови его художником выходного дня. Но Курт Швиттерс говорил: да, я художник выходного дня, шесть дней в неделю я зарабатываю деньги и один день в неделю я пишу свои картины для своего удовольствия, которые потом уничтожаю.

Или **Оскар Шлемер** (Oskar Schlemmer), немецкий скульптор, который переделал свою студию в Баухаусе в танцевальную студию и попытался создать математическую танцевальную студию.

(Далее Мишко приглашает троих ребят из зала, и они все вместе читают текст дадаистской поэмы).



Hugo Ball / поэма "Karawane" / 1916

Это поэма «Karawane», которую читали все вместе дадаисты в Цюрихе в середине Первой мировой войны. Это была одна из первых поэм, идея которой заключалась в том, чтобы разрушить практический, полезный повседневный язык и создать новый язык для детей, который не смогли бы понять их родители.

Следующий шаг в процессе трансформации искусства перформанса — это период неоавангарда поздних 1930-х. **Неоавангардное перформативное искусство** началось в конце 1930-х в Black Mountain College в Северной Каролине. Группа профессоров, которые потеряли свою работу в государственном университете во Флориде, взяли все свои сбережения и, заручившись поддержкой студентов, открыли новую школу в Северной Каролине. В эту школу приехали преподавать несколько профессоров из Баухауса, которые должны были покинуть Германию в период нацизма. Так открылась новая экспериментальная школа. В рамках этой школы были летние школы. На одну из таких летних школ приехала любовная пара — **Джон Кейдж** (John Cage) и **Мерс Каннингем** (Merce Cunningham), которые решили создать новое событие (event), совместив экспериментальный танец и музыку, и такое событие сегодня называется перформативным искусством.



Buckminster Fuller as Baron Meduse and Merce Cunningham / The Ruse of the Medusa / 1948

В этом колледже также осуществилось первое представление французского композитора **Эрика Сати** (Erik Satie), хореографом которого выступил Мерс Каннингем. И мы можем видеть эту фантастическую фотографию, на которой молодой хореограф Каннингем танцует с очень пожилым и знаменитым на тот момент американским архитектором **Ричардом Фуллером** (Richard Fuller). Это было действительно новое событие — танец профессионального танцора с непрофессионалом, который никогда не танцевал.



Cage vs. Duchamp / Toronto Musical Chess Match / 1968

Вторая важная фотография — это шахматная партия между Марселем Дюшаном и Джоном Кейджем. Существует одна шутка, я предполагаю, что она придумана Кейджем. Но всё же я ее расскажу. В нью-йоркском центральном парке есть специальная шахматная зона, где стоят столы с шахматными полями. И в этом парке играют в шахматы как чемпионы по шахматам, так и бездомные. И одним воскресным утром два человека начали играть в шахматы. Один из них был пожилым человеком, а второй — молодой Джон Кейдж. Они не были знакомы и говорили на очень плохом английском. Один из них произносил на славянский манер свое имя Душан. Они играли в шахматы весь день, и целый день шел дождь. В какой-то момент Кейдж сказал: «Ты чемпион». Пожилой человек ответил на плохом английском: «Да, я чемпион» — и начал смеяться. Кейдж сказал: ты похож на одного знаменитого старого французского художника, который умер много лет назад. На что пожилой человек ответил: «Ты заблуждаешься, ты провел весь день с этим французским художником. Я Марсель Дюшан». И в этот момент началась эпоха неоавангарда.

Кейдж взял основной принцип Дюшана — «всё есть искусство», это значит, что можно превратить всю свою жизнь, различные объекты, человеческие ситуации в искусство. Кейдж показал, что когда, как на этой фотографии, он делает хлеб, когда он играет на пианино, в шахматы или читает лекцию, то он делает одно и то же — он исполняет музыку. Музыка — это всё.



John Cage

После этого перформанс стал кристаллизоваться в новый вид искусства. Кейдж начинает преподавать в **Новой школе** (The New School for Social Research). И первое поколение его студентов, которые имели разное образование, создали новое художественное течение «Флюксус», главной идеей которого стало «всё, что случается в жизни, — это искусство. Если вы спите, целуетесь, смотрите в окно, слушаете скучные лекции, сочиняете музыку — это искусство. Всё искусство. Искусство — это что-то, что меняет нашу жизнь. Это не только производство эстетических объектов или событий. Это реальная трансформация человечества. Эта мысль — последняя художественная утопия XX века.

Я приведу вам два примера: художники **Джордж Брехт** (George Brecht) и **Генри Флинт** (Henry Flint). Флинт по образованию был экономистом и хотел использовать искусство, чтобы изменить экономическую картину мира. Брехт — это типичный неоавангардистский дадаист, который из всего делал искусство. Он лил воду на горячую поверхность, капли падали, шипели и испарялись в воздух. Этот звук Брехт записал и затем превратил в музыку.

Одновременно в Европе также начинается неоавангард, который активно поддерживается французским правительством. Это должно было стать французской культурной революцией в противовес культурной революции в США. Перформативные неоавангардные эксперименты происходили как в частных студиях, так и в публичных городских пространствах. Но если, например, в США в таких акциях участвовало 30–40 человек, то во Франции благодаря поддержке правительства такие акции носили более масштабный характер. Например, знаменитая «Монотонная симфония» **Ива Кляйна**, когда он покрывал синей краской обнаженные тела моделей, которые затем оставляли отпечатки на белых листах бумаги. Наблюдать эту акцию собралось 25 тысяч человек.



Ив Кляйн / Monotone Silence Symphony / 1960

Также очень важна для истории перформативных искусств 1960–1970-х фигура польского художника и театрального режиссера **Тадеуша Кантора** (Tadeusz Kantor), который создавал перформансы и сам в них также участвовал. Другая фигура — итальянский художник **Пьеро Мандзони** (Piero Manzoni), который занимался перформансами, например, оставлял следы на своем теле, но никогда не показывал эти перформансы публично.



Пьер Манзони / Living Sculpture / 1961

В 1960-х появился новый термин для живых искусств — event art, или искусство, которое случается, впоследствии названное хэппенингом (happening). Многие художники работали в этом направлении. Например, **Роберт Раушенберг** (Robert Rauschenberg) создал балет, для которого он полностью сочинил хореографию. Но, и это важно отметить, он не стал хореографом, т.е. не сменил свой статус художника на хореографа. Он выступал именно в роли художника, который сочиняет хореографию. **Аллан Капроу** (Allan Kaprow), один из учеников Кейджа, ввел термин хэппенинг арт, суть которого заключалась в интерактивности между художником и публикой.

Алекс Хэй (Alex Hay) — американский художник, который начал танцевать и создал жанр медиа-танца. Он танцевал перед экраном, на который проецировалось его лицо. Это было что-то вроде дуэта с самим собой.

Или **Кароли Шниманн** (Carolee Schneemann) начала работать в области женского перформанса. В середине 1960-х она публично прочитала свою поэму, написанную на тонкой полоске бумаги, которую художница извлекла из своей вагины в период менструации. Это был очень сильный перформанс, потому что в Америке во времена холодной войны нельзя было говорить о менструации в публичных местах, менструация была женским секретом. Кароли сделала эту тему частью публичности, все мы начали участвовать в этом обсуждении. И мир стал лучше. Это была ее идея. Я разделяю эту идею. Потому что сейчас я живу в стране, которая после падения коммунизма стала очень христианской. И женщины во время менструации не могут посещать церковь, потому что считается, что у них дьявольская кровь. То есть мы возвращаемся к прошлому. Это одна из причин, почему я всегда говорю о Кароли Шниманн.



Еще один важный пример — перформансы уже забытой российской группы «Движение». Эта группа была основана российским художником еврейского происхождения **Львом Невсбургом** (Lev Nevsburg). Группа делала хиппи-перформансы в контексте русского коммунизма. Но сегодня современные российские теоретики **Екатерина Деготь** или **Борис Гройс** не рассматривают их как часть истории российского перформанса, потому что их действия не были политическими, и теоретики считают эту группу утопической, играющей (ludens).

Еще один пример — группа «Дионисий», основанная в 1969 году Шехнером, участники которой реконструировали дионисийские игры.

Следующий этап в развитии перформанса и перформативных искусств — период американского минималистского postmodern dance. Развитие минималистского танца началось в ранние 1960-е и было связано с альтернативной группой «Judson Dance Theater», которая показывала свои перформансы в Мемориальной церкви Джадсона (Judson Memorial Church) в Нью-Йорке. Все участники группы были учениками Кэйджа и Каннинггема, и, как все хорошие ученики, они деконструировали учение своих учителей. Они превратили танец в перформанс. Это значит, танцор начал создавать перформанс буквально как событие (event).



Trisha Brown / Roof Piece / 1973 // foto: © 1973 Babette Mangolte 7173-21A. Sammlung Gabi und Wilhelm Schürmann, Aachen

Например, **Триша Браун** (Trisha Brown) создала хореографическое произведение «Пять этажей». На крышах пяти домов она расположила танцоров, которые все вместе создавали сложную хореографическую композицию. Но если ты находился рядом с танцорами, то мог видеть только одну часть представления. Только Бог или тот, кто летел в самолете, мог видеть произведение целиком. Но все знали, что Бога нет, и что в этом пространстве не было самолетов. Это значит, что хореография осуществлялась на концептуальном уровне.

В 1960-е произошла трансформация немецкого термина «акционизм» (Aktionismus) в термин performance art. Важной фигурой был **Йозеф Бойс**, который предложил идею социальной скульптуры. Когда мне было 20, я посетил перформанс Бойса в Белграде. Это был его первый визит в Восточную Европу. После этого он навестил еще Польшу и Хорватию. Бойс верил, что перформанс может стать реальной политической силой, способной изменить мир. Он преподавал в Академии искусств в Дюссельдорфе, где начал свою политическую деятельность. Бойс создал политическую партию с двумя видами участников. Он верил, что только два вида существ не могут быть коррумпированы — кролики (и тут он был прав) и студенты (и тут он заблуждался). Его студенты после нескольких месяцев разделились на две группы — правое и левое крыло — и устроили борьбу в его классе. После этого он потерял свою работу и стал читать лекции о перформансе.



Joseph Beuys / I Like America and America Likes Me / 1974

Другая очень важная группа этого периода — венская группа (Венский акционизм). Но это тема для отдельной лекции.

Важнейшая трансформация перформанса началась в конце 1960-х в США и Европе в связи с рождением body art. Художники, в основном визуальные художники, начали использовать человеческое тело как живой материал. Что это значит, например? (Мишко проводит рукой по лицу) То есть они использовали простой жест не в комплексе поведения, но только как жест. Например, мы видим снимок, на котором **Терри Фокс** (Terry Fox) курит, **Вито Аккончи** (Vito Acconci) кусает свою руку, **Деннис Оппенгейм** (Dennis Oppenheim) принимает солнечную ванну с книгой на груди. Это немецкая книга о военных тактиках, и когда он снимает ее, мы видим белую площадь на красном теле. Конечно, это отсылка в том числе к квадратам Малевича.



Dennis Oppenheim's / Reading Position for Second Degree Burn / 1970

Следующий этап — 1970-е, активное развитие концептуального искусства, которое было тесно связано с различными перформативными практиками. Художники использовали тело или модели поведения, чтобы показывать и таким образом обсуждать теорию искусства, а также затрагивать политические темы.

Например, французский художник **Даниель Бюрен** (Daniel Buren) использовал образ сэндвич-мена, человека, который носит рекламные щиты на своем теле по улице. Вместо рекламы художник надел на себя живописные полотна.

Чешский художник **Карел Миллер** (Karel Miller) в 1968 году после русского вторжения в Чехословакию сказал, что верит только в систему измерения своего тела, и создал систему измерения, используя свое тело. В это время я находился под сильным его влиянием, но никогда его не встречал. Я знал о нем из итальянского журнала «Fresh Art» и американского журнала «Art Forum». Мой друг, куратор Музея современного искусства в Белграде, в 1975 году поехал в Прагу, где посетил Галерею современного искусства. Директор галереи спросил его, не хочет ли он встретиться с местными художниками. Мой друг назвал несколько имен, в том числе Карела Миллера. Директор ответил, что это невозможно, потому что такого художника нет в Праге. Но мой друг настаивал. Директор подождал, когда все ушли, и затем сказал, что такого художника не существует, но в библиотеке его музея работает один человек с таким именем, и возможно, он сможет помочь. Они позвали его, он пришел, и это был Карел Миллер. Для Запада он был художником, для Чешской Республики — всего лишь библиотекарем, которого неофициально поддержал директор этого музея.



Karel Miller / Identifikace (Identification) / 1973

Другой пример — русская группа, которая работала с Мишей Донским. Они работали в середине 1970-х во времена железного занавеса, разными способами обыгрывая образ «занавеса» в своих перформансах. Но это были частные перформансы, которые даже не были задокументированы. Какую-то информацию о них можно найти в итальянских и французских журналах.

Также важен пример американской художницы **Эдриан Пайпер** (Adrian Piper). Она родилась в смешанной семье, ее отец был чернокожим, а мать белой. Эдриана (так ее звали на самом деле) отправилась в Нью-Йорк, где осуществила акцию: прошла по улицам с табличкой «Осторожно, окрашено». Она была гением в своей семье. Защитила диссертацию в 25 лет в области философии и искусства, была успешна как молодая художница. Но в момент славы она изменила свое имя на Эдриан, сделала прическу в африканском стиле и начала носить искусственные усы. Ее сестра, которая была неуспешна, без образования, наркоманка, сказала ей: «Я разрушена обществом. Теперь общество разрушит тебя». Эдриан Пайпер ответила: «Я использую силу искусства, чтобы показать, как общество разрушает индивидуума».



Adrian Piper / Catalysis III / 1970 / Photodocumentation of a Street Performance in New York, NY

Теперь мы переходим к перформансу периода постмодерна. Это был возврат к театральному перформансу, т.е. к разным видам и способам театрализации. Например, **Роберт Уилсон** (Robert Wilson), американский режиссер, архитектор, художник, один из самых значимых постановщиков современной оперы, совместил в опере актерскую игру, перформанс и художественное оформление (acting, performing, stage design) как равноправные части целого. Он создал одну из самых значимых опер XX века — «Эйнштейн на пляже». Несколько лет назад мои студенты спросили меня об этой опере, потому что она показывалась в 1976 году в Белграде. Они спросили, посещал ли я эту постановку. Я сказал: да, только я ничего не помню. Это трагедия искусства перформанса.



Robert Wilson / Einstein on the Beach / 1976

Второй важный пример — перформанс **Марины Абрамович** (Марина Абрамовић) «Китайская стена». Она и ее партнер Улай шли с двух противоположных сторон стены навстречу друг другу три месяца, чтобы встретиться. Это очень сложная, комплексная и очень дорогая работа. И это постмодернизм.

Еще один важный пример — это **Лори Андерсон** (Laurie Anderson). Я встретил ее в 1977 году на Парижской биеннале. Это был единственный случай, когда я встретил ее вживую. Она была красивой девушкой-хиппи, которая играла на скрипке и пела шотландские баллады, трансформированные в нарративы о своей семье. Пять лет спустя она изменила свой имидж, прекратила заниматься визуальными искусствами и начала карьеру певицы, вскоре став супер-стар поп-рок музыки. В конце 1970-х компания «Warner Brothers» начала выпускать ее диски. Она попала в топы музыкальных журналов, после чего снова начала выставляться. Но теперь она выставляла свою поп-рок карьеру. Она говорила, что ее карьера является ее перформансом. Это не представление ее выступлений, это представление ее жизни в последние 20 лет.



И мы закончим примерами периода глобализации. Я теоретик, который верит, что постмодернизм закончился в поздние 1980-е, когда закончилась холодная война. Холодная война была концом постмодернизма. После падения берлинской стены мы снова оказались в новом времени. Времени глобализации, определяющим для которого является то, что наша планета связана большим количеством культурных, экономических и политических сетей. Бывшие колониальные и посткоммунистические страны переживают переходный период, они начинают становиться либеральными национальными буржуазными государствами. Но также и Западная Европа и США находятся в периоде трансформации, потому что происходит детерриториализация капитала. Капитал больше не находится в главных имперских городах, он где-то в сетях. Пьер Бурдьё называет это символическим капиталом. Наступила эпоха нематериального труда. Например, вчера я пошел в гастроном, покупал какую-то еду. Среди нескольких человек в очереди я был единственным, кто платил наличными. Все остальные платили карточками. Это значит, что реальные деньги не здесь. Деньги находятся в другом месте. И то же самое происходит во всем мире — в Париже, Нью-Йорке. Большой экономический кризис последней декады стал причиной кризиса в Западной Европе. Это значит, что западные страны также переживают переходный период. Наступила эпоха глобализации и перемен. Все подвижно, настроено на переход и нестабильно. Этому периоду отвечает и новое искусство. Приведу несколько примеров.



Вадим Фишкин

Российский художник **Вадим Фишкин**, который живет в Словении в Югославии, сказал фразу, похожую на слова Карела Миллера: «Я не верю ни во что, кроме своего тела». Он прошел через город с прибором, который записывал его сердцебиение. Этот сигнал передавался на маяк города, и свет включался и выключался в ритме его сердцебиения. Или сербская арт-группа «Арт Клиника» (Art Klinika), участники которой, отталкиваясь от идеи, что современное общество — это больное общество, идут в места кризиса и там создают «здоровые» перформансы. Российский же художник еврейского происхождения Олег Кулик придумал идею человека-собаки. Это смешно и трагично одновременно. Потому что первое поколение постсоветских художников эпохи перестройки, когда пришло на Запад и захотело стать частью западного искусства, оказалось перед закрытыми дверьми галерей. Что может сделать художник в такой ситуации? Он может стать собакой.

Милица Томич (Milica Tomić), Давид Мальякович (David Maljković) или Игорь Грубич (Igor Grubić) работают с памятью о коммунистическом прошлом Югославии. Например, сейчас в Сербии, Словении и Хорватии многие художники испытывают ностальгию по коммунистическим временам. Это ностальгия об антиглобальной, нелиберальной, некапиталистической картине мира.



Слева Милица Томич // справа: Игорь Грубич

Закончу я свое выступление списком литературы. Для тех, кто только начинает работать в этой области, я всегда советую книгу Goldberg, R. L., Performance. Live Art Since the 60s и Schechner, R., Performance Theory. Это то, что я подготовил для вас. Это была не теория и не история перформанса, это был перформанс.

Спасибо!

// читать также: [дискуссия после лекции](#)

// источник: спец-проект интернет портала «Новая Европа» «Европейское кафе: открытые лекции о современном искусстве» ©

Tweet

1

Нравится

Читать по теме:

[Алфавит любви и Мартин Парр](#)

[Портфолио: группа "Бергамот"](#)

[лекция](#) [международный опыт](#) [перформанс](#) [john cage](#) [miško šuvaković](#)

[Предыдущая публикация](#)

[Следующая публикация](#)

Комментарии: 0

Сортировка

Добавьте комментарий...

[Плагин комментариев Facebook](#)

Добавить комментарий

Вы вошли как [Редакция](#). [Выйти »](#)

Комментировать

О проекте Facebook
Партнеры Twitter
Реклама
Контакт RSS

© 2011-2012 Art Aktivist. Все права защищены.

103 queries in 0,334 seconds.

Design & Web Development
by Sgustok Studio