

Ярина ШУМСЬКА

аспірантка ЛНАМ

ЗВ'ЯЗОК МИНУЛОГО І СЬОГОДЕННЯ У МИСТЕЦТВІ ПЕРФОРМАНСУ

***Анотація.** Розглянуто й проаналізовано основні засади концептуального мистецтва — перформансу, досліджено його характеристики та впливи на глядача, особливості співпраці автора цього жанру з публікою, їхній взаємозв'язок, а також умови поширення та розвитку перформансу в Україні, зокрема у Львові, за останні 50 років, обґрунтовано доцільність вивчення і впровадження цього жанру в навчальний процес, акцентовано увагу на творчість окремих мистців.*

***Ключові слова:** перформанс, глядач, концептуальне мистецтво, навчальний процес.*

В історії українського та світового мистецтва перформанс функціонує понад півстоліття, але, незважаючи на це, досі постає в дослідженнях українських мистецтвознавців на стадії розвитку. Ця тема ще не є повністю розкритою і потребує детальнішого вивчення та аналізу. В останні роки вітчизняна наукова література все частіше порушує питання концептуального мистецтва, відповідно й перформансу, але значно поступається зарубіжним працям, у котрих надбання у цій сфері помітніші, до прикладу, навіть польським, у яких мистецтво другої половини ХХ ст. висвітлене і досліджене набагато детальніше. Тому звернення до теми перформансу постає і актуальним, і потрібним, оскільки це та мистецька ніша, яка в Україні заповнена здебільшого лише спогадами.

Друга половина ХХ ст. у світовому мистецтві характеризується появою абсолютно нового вільного мислення і викликом. З'являється концептуалізм, який помітно різниться від попереднього мистецтва, але також є продовженням попередніх надбань; ця форма мистецтва руйнує правила, які досі існували. У сфері творчості починає панувати ідея, що “стає машиною, яка робить мистецтво” [1, 834]. Відбуваються не просто виставки, а численні події-акції, які виходять за межі приміщень, галерей, музеїв і залучають до себе і запрошених,

і випадкових глядачів. З'являються явища, які щораз більше вражають, представляючи різноманітні твори: це і структурні філософські, містичні, епатажні, кумедні роботи, часом навіть абсолютно безглузді, або на перший погляд такі. Усе це вразило світ своєю відвертістю і реальністю, змусило дивитися на художній процес по-новому: ідея стала основою будь-яких мистецьких проявів. Концептуальне мистецтво охопило всі досі незбагненні явища, згуртувало мистців, яким набридло працювати згідно з усталеними академічними приписами. Почався етап цілковитого панування свободи, яка прорилася в мистецьку сферу. Синтезувалися певні жанри, традиційне мистецтво постало в нових образах, на нових територіях і це яскраво позначилося на розвитку людини, її самоідентифікації. Одним з нових жанрів став перформанс, який існує офіційно у світі вже понад півстоліття, проте й до сьогодні зумовлює багато неточностей, запитань, непорозумінь.

Перформанс від часу появи і досі характеризується безкомпромисністю й тенденціями до пошуку нових вирішень у мистецтві (починаючи від творчості М. Дюшана (іл. 6), дадаїстів, футуристів, згодом охопивши Баухауз, Флюксус (іл. 5, 7), феміністичні рухи і т. д.), сповнений загадок і не постає конкретним. Тому думки розходяться щодо складових цього явища: для когось це театр, танець, вистава, для когось масштабний рух, акції, гепенінги, інсталяції, боді-арт, а ще інші вважають його самостійним і незалежним мистецтвом, котре лише використовує як засоби усе назване. Оце останнє твердження найбільш правдиве. Перформанс — чи не найсправжніше мистецтво, тому що відбувається в конкретному місці, часі та виявлене в особі автора. Саме це одна з найвагоміших відмінностей його від театру — перебування глядача й мистця в дійсному часі, а не ілюзорному. У художньому перформансі переважно немає особливо продуманого сценарію, а ключовим стає досвід художника та його переживання під час творення. На думку польського мистця Я. Балдиги, “перформанс — це мистецтво приватного жесту, який у публічному просторі звертається до проблем людського самоусвідомлення, прагнення та емоцій” [2, 24] (іл. 4).

Перформанс постає як добре забуте старе чи навіть як те, що ніколи не забувалося, жило поряд, тільки не вважалося тим, чим є зараз, у цьому випадку мистецтвом, через інші вподобання та ідеали епох. Згадати б витівки Діогена, який намагався не відокремлюватися від природи, відмовився від будь-яких узвичаєних людських форм існування: житла, посуду, одягу, жив у бочці роками, намагався їсти неприготовлену їжу, сире м'ясо, шокуючи цим оточення, дозволяв собі епатаж, виклик, недбальство, і перетворив велику частину свого життя в сучасному розумінні на перформанс. Такий спосіб вів до радикалізму й відмови від надміру деталей, він критикував суспільство за надуманість, яку воно провокує і закликав до простоти, своїми діями показував приклад ідеального “Діогенівського” способу життя. Відповідно практика спрощення в європейській традиції бере початок саме від нього. А це все так схоже на те, що спостерігаємо зараз: сучасність захоплюється кількадечним життям мистців у музеях, під склом, на деревах, а це все може бути й просто стилем життя, і це природно. Інша річ — як це збагнути й пояснити собі. “Якщо ви печете хліб в просторі музею, це стає мистецтвом, але якщо ви робите це вдома — ви просто пекар” [3], — висловилося М. Абрамович. Перформанс часто характеризується дослідженнями людського тіла, його можливостей, меж, виявляє взаємозв'язок з навколишнім світом, а також зв'язок тіла і розуму. Так, у 1970-х рр. перформанси М. Абрамович стосувалися цих тем і були найбільш радикальними в її творчості: вона працювала з болем, криком, фізичним і моральним тиском, намагалася віднайти межі можливостей людини. Згодом вона шукає не те, що тіло здатне вчинити, а те, в якому стані свідомості це здійснюється і як людина пов'язана з природою. Упродовж усієї роботи вона постійно звертається до східних практик, а також зосереджується на контрасті, що є чи не найважливішою ознакою мистецтва (іл. 1, 2).

Перформанс майже завжди перебуває на межі між сакральним (ритуальним) і повсякденним. Він зорієнтований насамперед на зоровий (візуальний), а не словесний (вербальний) характер сприйняття. Якщо навіть у ньому й використовуються слова або мовна взаємодія між виконавцями, то не в їхній традиційній інфор-

мативній функції. Звукові знаки наділяються символічним сенсом і використовуються скоріше для того, щоби спровокувати глядача на пошук якогось прихованого змісту. У перформансі, як і в інсталяції, звичайні речі та буденні предмети, завдяки незвичайним поєднанням і нетрадиційному використанню, набувають нового, іноді абсолютно несподіваного сенсу. “Успішні ідеї переважно виглядають простими, тому що здаються неминучими”, — С. Ле Вітт [4, 79]. Простота надзвичайно важлива в перформансі, який не потребує перевантажень, нагромаджень деталями, навпаки, достатньо зовсім небагатьох засобів, щоби розкрити ідею. І коли здійснюється демонстрування, тобто показ під час виконання, то важливо, щоб ця демонстрація не переходила в демонстративність (вказування). Основний сенс перформансу потрібно шукати не в ньому самому, а в просторі тих індивідуальних переживань і вражень, якими він наповнює публіку. У перформансі ми зустрічаємося з тією рідкісною ситуацією, коли кожен глядач створює свій власний твір, спираючись на ті стимули, які надає автор. А “сприйняття ідей веде до нових ідей” [1, 838]. Отже, очевидці стають творцями, така свобода стимулює їхню діяльність, і з банального споглядача вони перетворюються на співучасників, отримують можливість пізнати себе.

Зважаючи на різноманіття в мистецтві другої половини ХХ ст. і часті суперечки щодо його якості й цінності варто вникнути в слова: “Концептуальне мистецтво не завжди заслуговує уваги, воно добре лише тоді, коли хороша ідея”, — С. Ле Вітт [1, 837]. М. Абрамович перформанс вважає діалогом, енергетичним обміном, “в якому глядач, як собака, відчуває, помічає усі стани мистця. І якщо раптом перформер не впевнений у собі або перебуває не в належному стані духу — глядач перестає концентрувати увагу і йде” [5].

Загалом, перформанс дає змогу в миттєвих ідеальних формах втілювати художні ідеї, наголошує на самоцінності творчого процесу та спілкуванні мистця з публікою. Художні акції знищують дистанцію між мистецтвом і глядачем, інтенсифікуючи переживання останнього. Перформер Я. Балдига, наголошуючи на позитивному повідомленні, яке повинен нести мистець глядачеві, стверджує: “Аналізуючи свої жести і дії, я

розумію, що хочу бути на боці тих, хто додає довколишньому вартості чи бодай же — якщо неспроможний на більше — виявляє такі прагнення” [6, 11].

Перформанс поширюється, розвивається в Україні та не з'явився з порожнього місця, не лише принесений із Заходу, а має свої унікальні традиції, які відрізняються від того, що відбувалося і досі діється в інших державах. Частина перформансу, що виокремлюється у боді-арт, вже давно існує в українському мистецтві. Діяльність, до прикладу, футуристів, хоч і обмежувалась обличчям, проте відображалася на діях Д. Бурлюка, “який мережив лоб і щоки зооморфними зображеннями” [7, 283]. “За спогадами сучасника вже 1917 р. А. Петрицький розфарбував своє лице усіми кольорами веселки” [7, 59]. Зважаючи на це, львівський мистець В. Кауфман усе частіше розмірковує над відслідковуванням коренів перформансу в Україні, що вбачає в закритих зібраннях на вечірках у майстернях, різних забавах, які там влаштувалися. Святкування Нового року на поч. 1980-х рр., до прикладу, часто супроводжувалися в мистецьких колах певними умовами: “наявність карнавального костюма... наявність свіжого творчого доробку” [8], — згадує мистець. А такі обставини провокували фантазувати без обмежень. Окрім того, ізольованість країни, якою був СРСР, зосереджувала підвищену активність у вузьких колах: з'являлися нові пошуки, які мимовільно вели до творчості. Коли на таке святкування прийшов В. Кауфман у новенькому костюмі-трійці, то зустрів хвилю обурення, але, розвернувшись, продемонстрував на спині костюму й сорочки випалену величезну діру, у глибині якої виднілася застібка бюстгалтера, що символізувала особливий підхід до карнавалу. Могла стати приводом до розмаху перформансу армійська закрита територія. В. Кауфман згадує, як на “дембелях” на Новий рік виводили молодого солдата “ялинкою”, обвішували іграшками. Воякові перед від'їздом створювали ситуацію перебування в поїзді за допомогою мигання ліхтарів, хитання ліжка, свисту, тупотіння [8]. А все це прямий шлях до перформансу, якщо розглядати ті події з боку мистецтва. Вони справді сповнені ентузіазму і, хоч часто постають у кумедному забарвленні, проте

акцентують на житті, в якому так багато перформансу.

За часи радянського режиму не було умов для вільного й активного розвитку перформансу в українському мистецтві. Коли західні мистці будували перформанс як гру, не призначену для музею, галереї, то в СРСР не існувало самого поняття артринку, ані глядача, здатного сприйняти мистецтво в іншій іпостасі, ніж образотворчій. Дещо доступнішими каналами новин мистецтва для українських мистців була Прибалтика, Москва, Польща, інколи Німецька Демократична Республіка, куди їздити було складно, але таки вдавалось.

Однією з перших знакових подій у Львові постав перформанс В. Бажая, ідея якого часто з'являється в перформансах мистця і сьогодні. 1975 р. після закінчення Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (від 1994 р. Львівська академія мистецтв), де про перформанс і інші новітні течії боялись говорити, В. Бажай пішов працювати у театр ім. М. Горького (від 1990 р. — Перший український театр для дітей та юнацтва). Там почалася активна робота над нестандартними ідеями, котрі стосувалися перформансу, гепенінігу, інсталяції, акції. Все це було забороненим, але цікавим. Ризикуючи, “у 1976 чи 77” (за словами мистця [9]), він з режисером задумали зробити не “чергову” виставу, а щось кардинально нове. Використавши фінанси, надані для нової постановки, вони зробили перформанс — відбулась одноразова вистава з акторами-перформерами. Приблизно це виглядало так: “Ми замовили 90 м кв. дзеркал, розставили їх, і коли актор відбивався у одному, то відразу розбивався на сотні зображень свого “Я” всюди”. Такий своєрідний лабіринт — це шалена психічна напруга для людини, котра туди потрапила. “Кожна секунда — це вже інше “Я” по відношенню до попереднього” [9]. Ідеєю було побороти своїх двійників, не заблукати в цих сотнях себе самого, залежного від надміру інформації, що атакує звідусіль, змін, позбутись “Я”, уподібненого комусь, і відшукати одне істинне “Я” — себе справжнього. В. Бажай згадує: “Я вийшов, порозбивав всі дзеркала. Потім надів білі рукавички, взяв тачку, шуфлю — і вивіз то все” [9]. Таким чином відбувся цей своєрідний приклад перформансу у Львові (іл. 3).

Така подія не стала широковідомою на той час, але це був один з перших кроків до розвитку нових мистецьких тенденцій. Згодом усе більше мистців з різних міст України почали долучатись до творення концептуального мистецтва, що спричинило розвиток цієї сфери її вихід зі стану консервації. У 1989 р. в Україні падіння політичного устрою і перші дні свободи застали перформанс і загалом концептуальне мистецтво в певному сні, оскільки середовище ще не було готове сприйняти новітні тенденції. Але дуже швидко ситуація кардинально змінилася. “Пам'ятним постав перформанс В. Бажая на відкритті його персональної живописної виставки в Палаці Мистецтв у Львові” [10]. Виглядало приблизно так: автор вийшов у білому льняному костюмі, підійшов до накритого білосніжною скатертиною стола, об'язаного канатом, ретельно засервірованого тарілками, виделками, столовими приборами та хірургічними інструментами. Потім автор почав поливати це чорною тушшю. І якщо починався процес як місце для їжі — то в результаті постав як операція. Це була знакова подія в історії українського перформансу. По-перше, очевидці відзначали, що те дійство рафіноване, естетичне, змістовне, цікаве, тобто публіка почала розуміти щось нове, цікавиться ним. По-друге, то був справжній перформанс, не лише щось на те схоже, із зовсім випадковою публікою, а конкретна зорганізована й проведена подія. І варто згадати слова М. Абрамович: “Хороший витвір мистецтва повинен змусити вас обернутися, коли ви на нього не дивитесь, так само, як ви відчуваєте, що хтось дивиться на вас: ви не впевнені, але ви обертаєтесь — і там справді хтось є” [5]. І так само, завдяки своїй енергетиці хороший твір запам'ятовується і буде жити в серці автора й очевидця все життя.

Єдине питання, принцип і єдина криза в мистецтві ХХ ст. зосереджується на безкомпромісності “чистоти” мистецтва і на усвідомленні того, що “мистецтво походить лише від мистецтва і більше ні від чого іншого” [1, 807]. “Перформанс — це та частина мистецтва, яка є монолітом культури, і тим, хто до нього приходить, допомагає визначити те, ким вони є” [9], і загалом мислити, тому й має повноцінне право на життя і заслугове уваги, а оскільки в основі є некомерційним мистецтвом,

то часто постає незрозумілим. Одні вважають, що це абсолютно марна справа, інші до цього більш лояльні, дехто схиляється до активного впровадження теорії і практики сучасного мистецтва у ЛНАМ, бо саме так постає нове мислення суспільства. Зрештою, у Західній Європі, Польщі, Ізраїлі, США перформанс уже давно викладають як предмет у вищих навчальних закладах. Німецький перформер, викладач Д. Бойс зазначає: “У мене немає чіткого навчального плану. Кожен повинен будуватись на основі своєї власної мети і виражати це через питання, тоді щось прояснюється. Я відмовляюсь задавати якусь завчасну тему; кожен мусить сам собі її визначити” [10, 890]. І саме такий підхід сприяє активному формуванню мистця, його тонкого відчуття естетики сьогодення.

Таким чином, зараз розвивається уже третя хвиля мистецтва перформансу в світі, є достатній досвід і практика, попри те щоразу виникають різні напрямки діяльності, діапазон можливостей. Тому на теренах України активніше і глибше вивчення цього явища було б цілком доцільним, до того ж тутешнє мистецтво вже давно є частиною світового концептуалізму. До того ж перформанс — яскравий засіб розвитку суспільства, бо надає глядачеві можливість вийти з ролі пасивного спостерігача-споживача, зумовлюючи право побачити в перформансі не стільки те, що бачить автор, а сам глядач, котрий, передусім, зустрічається не з виступом іншого, а із самим собою. А такий принцип вже сприймає українська публіка, і це свідчить про те, що перформанс в Україні перебуває на етапі “вдосконалення”, і це не лише спроби, пошуки нового, а відшліфовування того, що витворили впродовж 50-ти років. Але сьогодні ще потребує детальнішого вивчення та аналізу, збагачення підґрунтя теоретичної галузі. Зважаючи на прояви останнього десятиліття у сфері перформансу в Україні, видно, що це явище прогресує, цікавить мистецтвознавців і мистців, залучає до своїх лав молодь, що дає надію на подальшу активність і його розвиток. Український перформанс поволі стає конкурентоспроможним, всебічним і щораз цікавішим, підкуповуючи своєю глибокою простотою, та претендує на належне місце в мистецтвознавчих дослідженнях.

1. Harrison & P. Wood — Oxford UK & Cambridge USA: BLACKWELL, 1992. — P. 797-892. 2. Інтерв'ю з Балдігою Янушем // “Didaskalia. Gazeta teatralna”. — 2005. — № 69. — P. 24-31. 3. Абрамович М. “Тіло як перформанс” // Сноб. — М., 2009. — [Електр. ресурс]. — Режим доступу: <http://www.snob.ru/selected/entry/1412>. 4. LeWitt S. Paragraphs of Conceptual Art // Artforum. Vol. 5. — No. 10. — 1967. — P. 79-83. 5. Данилкіна О. Перформанс — самое честное из искусств. Марина Абрамович в МоМА // The spot. — 2010. — [Електр. ресурс]. — Режим доступу: <http://thespot.ru/flow/art/performans—samoe—chestnoe—iz—iskusstv—marina—abramovich—v—moma>. 6. Дні мистецтва перформансу у Львові 2008-2011. — Львів: ФОП Сокіл О.М., 2011. — 142 с. 7. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж-Київ: Terra Incognita, 2010. — 416 с. 8. Інтерв'ю з Кауфманом Володимиром від 06.02.12, м. Львів, архів автора. 9. Інтерв'ю з Бажаєм Василем від 24.01.12, м. Львів, архів автора. 10. Інтерв'ю з Шумським Ігорем від 21.02.12, м. Львів, архів автора.

Annotation

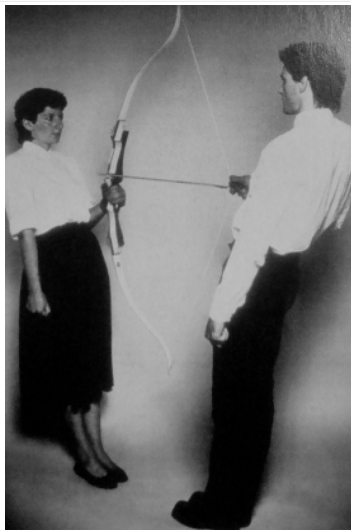
Yaryna Shumska. Relation of the past and the nowadays in performance art. Basic principles of conceptual art namely performance are considered and analysed in the article; the influences of conceptual art and performance on a spectator, features of collaboration of performer with public, their intercommunication are educed in this work. The terms of spreading and development of performance in Ukraine in particular in Lviv for 50 last years are explored. An expediency of studing and introduction of performance in an educational process is analysed in the article.

Key words: body, conceptual art, idea, performance, spectator, studing.

Аннотация

Ярина Шумська. Связь прошлого и современности в искусстве перформанса. Рассмотрено и проанализировано основные принципы концептуального искусства — перформанса, проанализировано его характеристики и влияние на зрителя, особенности сотрудничества автора этого жанра с публикой, их взаимосвязь, а также условия распространения и развития перформанса в Украине, в частности во Львове за последние 50 лет, обосновано необходимость изучения и включения этого жанра в учебный процесс, акцентировано внимание на творчестве отдельных художников.

Ключевые слова: перформанс, зритель, концептуальное искусство, учебный процесс



Абрамович М. і Улай.
Перформанс. “Надлишок енергії Rest energy”



Бойс Д. Перформанс.
“Як пояснити зображення мертвому зайцю”



Абрамович М. і Улай. Перформанс.
“AAA-AAA”. 1978 р., Бельгія



Бажай В. Перформанс. 2011 р., м. Львів



Балдига Я. Перформанс. 2009 р.



Корнер Ф. Фортепіанна діяльність.
1962 р., Вісбаден



Дюшан М. Фонтан. 1917 р.,
Галерея Schwarz, Мілан