

Санкт-Петербургский государственный университет

***МАКСИМОВА Лада Вячеславовна***

**Выпускная квалификационная работа**

***Искусство перформанса в контексте музея***

Уровень образования: бакалавриат

Направление: 51.03.04 «Музеология и охрана культурного и природного наследия»

Основная образовательная программа СВ. 5102.2015 «Атрибуция и экспертиза культурных объектов»

Научный руководитель:

доцент Кафедры музейного дела и охраны  
памятников института философии СПбГУ,  
доктор культурологии  
Бирюкова Марина Валерьевна

Рецензент:

доцент Кафедры информационных систем  
в искусстве и гуманитарных науках,  
кандидат педагогических наук  
Гаевская Елена Георгиевна

Санкт-Петербург  
2019

## Содержание

Введение .....	3
Глава 1. История перформативных практик: от кабаре до музея .....	6
1.1. История формирования перформативных практик .....	6
1.2. Роль «больших выставочных проектов» в институализации перформативных практик .....	11
1.3. Практика перформанса в пространстве музея.....	14
Глава 2. Фиксация и сохранение перформанса .....	19
2.1. Подходы в осмыслении сохранения и документирования перформативных практик .....	19
2.2. Основные способы сохранения перформативных практик в музеях и архивах.....	24
Глава 3. Актуализация и рецепция перформативных практик .....	28
3.1. Рецепция перформанса в теоретической мысли и художественной критике .....	28
3.2. Актуализация перформанса в контексте музея .....	30
Заключение.....	36

## ВВЕДЕНИЕ

Перформанс является одним из наиболее ярких и влиятельных направлений искусства второй половины XX века. В начале своей истории перформанс не имел доступа в музеи и галереи, считаясь маргинальным видом искусства, однако ситуация изменилась в 1970-х годах, когда перформанс как самостоятельное средство художественного выражения стал постепенно завоевывать признание на западе. Этот процесс тесно связан с возросшей популярностью концептуального искусства в середине 1970-х годов, когда перформанс зачастую играл роль демонстрации идей концептуализма, противопоставляясь излишней коммерциализации художественной сферы. На сегодняшний день справедливо утверждать, что искусство перформанса утратило свой маргинальный статус и в России.

В различных источниках наряду с термином «перформанс» можно встретить такие понятия как «хэппенинг» и «акционизм». Для внесения ясности необходимо отметить, что перформанс – это заранее срежиссированное действие, в основе которого лежит некая идея; хэппенинг содержит в себе элемент импровизации и спонтанности, не имеет четкого сценария<sup>1</sup>; акция же стремится стереть грань между искусством и повседневностью, ставя акцент на процессе создания произведения, а не на конечном результате<sup>2</sup>. В качестве обобщающего понятия в данной работе используется термин «перформативные практики».

**Актуальность** данной работы обусловлена тем, что перформанс, как сравнительно новая форма искусства, пока не вполне осмыслен в контексте музейного хранения, хотя уже сложилась достаточно стойкая традиция исполнения перформансов в музее. В последние десятилетия, когда перформанс сформировался как самостоятельное средство художественного выражения, получил признание во всем мире и занял свою нишу в истории мирового искусства, исследователями поднимаются вопросы о возможных способах

---

<sup>1</sup> Тарасов А. Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс // Аналитика культурологи. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskie-art-praktiki-heppening-performans> (Последнее посещение: 25.04.2018)

<sup>2</sup> Петров В. О. Акционизм в искусстве XX века: генезис // Новый университет, 2015. № 11-12. С. 31.

сохранения перформативного искусства и различных формах актуализации перформативных практик прошлых лет, не теряющие своей актуальности и сегодня.

**Теоретическую базу** данного исследования составили труды из различных областей гуманитарного знания. Определенный вклад в разработку темы сохранения перформативных практик в контексте философии искусства, рецептивной эстетики и теории перформативности внесли работы философского и культурологического характера Бенямина, Барта, Ж. Деррида, Э. Фишер-Лихте.

Для настоящего исследования представляют ценность так же работы искусствоведческого характера, посвященные теории и истории перформанса. Составить впечатление о процессе становления и развития перформативных практик позволяют работы Р. Голдберг, П. Шиммель, А. Бронсонс и П. Гейл, М. В. Катковой. Теоретические аспекты искусства действия, представленные в трудах Б. Гройса, Н. Кэролла, К. Бишоп, О. Делл, Е. Ю. Деготь, И. А. Кулик, И. М. Бакштейна и др.

С середины 1970-х годов, когда, в связи с возрастающей популярностью перформанса, наметилась тенденция к его институализации, возникшая потребность осмысления перформанса в качестве закономерного этапа развития истории искусства порождает необходимость поиска путей сохранения и музеефикации перформативных практик. Проблемы сохранения искусства перформанса находят отражение в трудах исследователей, занимавшихся вопросами теории перформанса. Среди них можно назвать Р. Краусс, Х. Гилберт, Р. Голдберг, А. Вагнер, Ф. Аусландера, Э. Джонс, Н. Исраилову. Вопросы репрезентации перформанса в музейных коллекциях затронуты в работах В. Кейси, К. Манзеллы, А. Воткинса, М. Шаумэйкер, Л. Зелинского.

Важные для нашего исследования **источники** можно разделить на три группы. В первую очередь это визуальные источники, представляющие собой документацию перформативных практик в форме фото и видеоматериалов. В качестве другой группы выделяются работы и тексты ряда перформансистов и акционистов: А. Капроу, Й. Бойса, В. Аккончи, Б. Наумана, группы «Венских

акционистов», О.Кулика, Т. Сигала. В третью группу можно объединить материалы, приуроченные к музейным выставкам – каталоги и архивы выставок на сайтах музеев.

**Объектом** нижеследующего исследования являются перформативные практики. **Предмет исследования** - способы их сохранения и актуализации.

**Целью** данного исследования является подробное рассмотрение основных способов сохранения перформативных практик в музее и последующей актуализации накапливаемого материала.

Для достижения цели были сформулированы следующие задачи:

1. рассмотреть историю формирования и развития перформативных практик в контексте музея;
2. определить роль больших выставочных проектов в музеефикации перформанса;
3. исследовать специфику проведения художественных акций в пространстве музея;
4. изучить теорию документации перформанса;
5. проанализировать опыт сохранения перформанса в музеях и архивах;
6. проанализировать различные способы актуализации практик перформанса в контексте музея.

Работа состоит из введения, двух глав и заключения. Первая глава посвящена рассмотрению истории перформативных практик с акцентом на музейном контексте: как из маргинального искусства перформанс превратился в искусство истаблишмента, представляемое крупнейшими мировыми музеями. Во второй главе анализируются различные методы сохранения и музеефикации перформанса. Третья глава посвящена актуализации перформанса в культуре, особое внимание уделено музейным мероприятиям и выставкам.

# ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ ПЕРФОРМАТИВНЫХ ПРАКТИК: ОТ КАБАРЕ ДО МУЗЕЯ

## 1.1. История формирования перформативных практик

В истории культуры выразительный язык, использующий жест и образное действие в качестве языковой единицы, сформировался задолго до того, как перформативные практики выделяются в качестве отдельного жанра искусства. Языческие ритуалы, публичные бои и казни, культура карнавала, феномен юродства, эпатажные акции представителей мировой художественной среды и т. д., в которых перформативные практики берут свои истоки, ставят вопрос о точке отсчета истории перформанса. В этой связи, среди исследователей существует несколько разных взглядов на историческую периодизацию перформанса.

Ричард Шехнер видит корни перформанса в комплексе взаимосвязанных элементов, среди которых шаманизм, сакральные церемонии и ритуалы, бытовая жизнь, игры, спорт, творческая деятельность и т.д. Когда вышеперечисленные элементы переплетаются в единое целое, получившееся действие обладает основными жанрообразующими признаками перформанса. Таким образом, согласно его концепции, перформанс по своей сути, существовал со времен образования первых сообществ<sup>3</sup>.

В концепции итальянского историка искусства Аттаназио ди Фелицци истоки искусства перформанса берут свое начало в эпоху Ренессанса. Приводя в качестве примера процессии, маскарады и спектакли, организованные Альберти, Леонардо да Винчи и Бернини, ди Фелицци приходит к выводу, что перформанс являлся одним из основных направлений художественной деятельности с самого зарождения концепции искусства нового времени, однако позже был вытеснен с художественной авансцены, это, по мнению исследователя, являлось симптомом комплексного упадка изобразительных искусств в эпоху маньеризма<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Schechner R. Performance Theory – London, 2003. P. 25.

<sup>4</sup> Di Felice A. Renaissance Performance: Notes on Prototypical Artistic Actions in the Age of the Platonic Princes // The Art of Performance. N. Y., 1984. P. 16.

Роузли Голдберг и Марта Уилсон соотносят первое появление перформативных практик с деятельностью итальянских футуристов, впервые использовавших перформативные практики в качестве живого художественного языка, позволяющего выразить новые идеи, противопоставляя их старым традициям. Голдберг, очерчивая историю перформанса в названии своего основного труда «Искусство перформанса: от футуризма до наших дней», в качестве отправной точки искусства перформанса берет издание Томмазо Маринетти манифеста футуристов 5 февраля 1909 года<sup>5</sup>. Уилсон также начинает свою версию истории перформанса с акции итальянских футуристов, выбросивших 8 июля 1910 года 800.000 копий своего манифеста на головы выходящих из собора прихожан на площади Святого Марко в Венеции<sup>6</sup>.

Тем не менее, большинство специалистов, среди которых Филипп Аусландер, Адриан Хенри, Марвин Карлсон и др., настаивают на утвержденной в истории искусства XX века хронологии, относя время зарождения перформанса к периоду после Второй мировой войны. Мы также придерживаемся данной позиции, считая столетний юбилей истории перформанса, ознаменованный выставкой, организованной Р. Голдберг в 2009-ом году совместно с кураторами МОМа, некоторым преувеличением.

В рамки установленной хронологии укладывается авторская модель развития искусства перформанса, предложенная М. А. Антонян. Процесс его развития перформативных практик рассматривается в трех фазах: подъем-установление (1960 – 1970-х гг.), застой-рассредоточение (1980 – 1990-е гг.), возрождение-утверждение и модификация (сер.1990г.- настоящее время)<sup>7</sup>.

Итак, перформативные практики формируются в качестве отдельного жанра на рубеже 1950-х – 1960-х годов. Важными фигурами в зарождающемся американском перформансе стали новаторы из самых разных областей

---

<sup>5</sup>Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М., 2013. – С. 13.

<sup>6</sup> *Whilson M. A.* History of performance art according to me. Franklin Furnace with Baltic Centre for Contemporary Art, 2005. P. 4.

<sup>7</sup> *Антонян М. А.* Особенности рецептивного языка перформанса: на материале работ Марины Абрамович URL: [http://sias.ru/upload/ds-antonian/Disser\\_Antonian.pdf](http://sias.ru/upload/ds-antonian/Disser_Antonian.pdf) (Последнее посещение: 20.04.2018)

искусства: художники (Капроу, Раушенберг), композиторы (Кейдж), театральные режиссеры (Роберт Уитмен) и хореографы (Ивонна Райнер).

Первые хеппенинги в Америке связаны с именем Аллана Капроу. В 1959 г. Капроу представил свою работу под названием «Восемнадцать хеппенингов в шести частях», считающуюся первым хеппенингом в истории, в галерее Аниты Ребен в Нью-Йорке. Это было театральное действие, в котором смешались музыка, танцы, демонстрация слайдов, чтение монологов<sup>8</sup>.

В Европе же ведущие представители искусства перформанса пришли в этот жанр из живописи и скульптуры: это француз Ив Кляйн, итальянец Пьеро Мандзони и немцы: Йозеф Бойс, Вольф Фостель, Томас Шмидт. В то время как одни художники (Мандзони, Кляйн) стремились утвердить тело в качестве художественного материала, что позже получило название боди-арт. Акции других художников отличались сложным символизмом, обращениями к сакральному и архаической культуре. Так, Бойс часто называл свои работы «социальной скульптурой», а его перформансы зачастую походили на шаманские ритуалы.

Одним из первых перформансов в Европе считаются «Антропометрии» Ива Кляйна. Знаменитый перформанс увидел свет в 1960 г. в Галерее современного искусства в Париже. В процессе перформанса, проходившего в сопровождении «Монотонной симфонии», состоявшей из одного непрерывного тона, длившегося 20 минут, три обнаженные модели обмазывались с помощью Кляйна синей краской и прижимались своими телами к чистым холстам. Документальные отпечатки на холсте, полученные в результате перформанса, составили его знаменитую серию ANT, отдельные полотна которой представлены сегодня во многих музеях мира<sup>9</sup>.

Примером символического перформанса может служить представление Томаса Шмидта, в ходе которого художник последовательно переливал воду из одной бутылки в другие по кругу. Действие продолжалось несколько часов пока вода полностью не испарилась, и все бутылки оказались пустыми.

---

<sup>8</sup> M. Kirby. Happenings // Happenings and other acts. – London, 2004. P. 24.

<sup>9</sup> Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. С. 183.



Данный перформанс провозглашал: смысл искусства – в самоисчерпывающемся действии<sup>10</sup>.

В 1970-е, когда перформативные практики активно набирали популярность, художники стали превращать самих себя в живую скульптуру (Вито Аккончи, Гилберт и Джордж, Яннис Кунеллис), устраивать ритуализированные действия (Герман Нитч, Марина Абрамович, Отто Мюль), поднимать феминистические темы в своих акциях (Ребекка Хорн и Ульрике Розенбах).

В 1980 – 1990-е гг. альтернативный некоммерческий и нематериальный язык искусства был значительно потеснен проявлениями капиталистической культуры глобализации: тягой к массовым развлечениям, популярной культурой, культом славы и коммерческого успеха. В это время сфера развлечений перенимает ряд элементов перформанса, происходят процессы подмены понятий, нарушается целый ряд принципов классического перформанса в пользу зрелищности и шоу. Противостоянием классического перформанса быстрому ритму денег и коммерческих отношений стала тема уединенности, провозглашенная, развиваемая такими художниками как Т. Сье, Л. Монтано, М. Абрамович и Улай.

В 1990-х гг. перформанс постепенно переходит в пространство известных галерей, музеев и арт-рынка, оставаясь там по сей день и становясь одновременно феноменом искусства и социальной культуры. Отделения и кафедры перформативных исследований открываются в ряде американских и европейских университетов, наиболее известным из которых является Нью-Йоркский университет, вследствие чего появляется большое количество исследовательских работ, проводятся многочисленные конференции и фестивали. Кураторы музея Уитни, МоМа, Нового музея оказывают значительное влияние на формирование и развитие различных новых направлений перформанса. Перформанс становится широко признанной частью современной культуры.

С середины 1990-х гг. перформансисты стали все активнее использовать новые медиа (Пол Маккарти, Сэм Тэйлор-Вуд), постепенно стирая границы

---

<sup>10</sup> Литвинцева Г. Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна // Вестник СПбГУКИ – СПб, 2011. С. 49.

между живым перформансом и его документацией, чему особенно способствовало распространение Интернета, куда зачастую переносилось поле показа и обсуждения перформативных практик. В это же время музеи начинают активно предоставлять свои пространства в качестве площадки для проведения перформансов.

Перформанс 2010-х гг. под влиянием глобализации отходит от основных установок и независимой природы работ отцов жанра. Жанр развивается на территории музея и арт-рынка, особую роль в современном перформансе исполняет куратор, по значимости и функции практически приравнивающиеся к художнику – он может выступать в роли представителя художника или соавтора планируемого перформанса. Среди всемирно известных кураторов, работавших с перформансом, можно назвать К. Шина, К. Бизенбаха, Х. У. Обриста. Параллельно с этим появляется тип воспроизводимого и гастролирующего перформанса.

Принимая во внимание все вышеперечисленные концепции зарождения жанра перформанса, можно предложить следующую периодизацию истории формирования перформативных практик. Предыстория жанра, которую можно разделить на два этапа. Первый этап включает истоки становления визуального языка и философии перформанса, существовавшие в первобытных и традиционных культурах, наделявших жест особой значимостью и силой, что проявлялось в религиозных обрядах, феномене юродствования, практике поведения-парадокса античных философов и др. На втором этапе, выделяются предпосылки формирования перформативных практик в новоевропейской культуре, берущие начало в новых направлениях мировой художественной и философской мысли, протестной культуре, авангардических движениях, экспериментальном театре, партиципаторном и провокативном искусстве и др.<sup>11</sup>

Искусство перформанса возникает вследствие аккумуляции элементов визуального языка и теоретических изысканий авангардистских течений

---

<sup>11</sup> Атонян М. А. Особенности рецептивного языка перформанса – М., 2015. С. 91.

первой половины XX века. Непосредственное становление жанра происходит с конца 1960-х годов, когда видят свет первые осмысленные и важные акции европейских и американских художников, таких как Б.Науман, Й. Бойс, В.Аккончи, Й.Оно, К.Шнееман, Дж.Джонас, Т.Бругер, М.Абрамович и Улай и т. д. Работы этих авторов сегодня являются хрестоматийными и жанрообразующими для искусства перформанса. В это же время начинается и академическое исследование перформанса. Маргинальность перформанса сменяется статусом популярного явления мировой визуальной культуры, он неизбежно подвергается влиянию капиталистической системы общества и глобализации. Классический перформанс становится частью современного эклектичного визуального языка художественной и нехудожественной действительности.

## **1.2. Роль «больших выставочных проектов» в институализации перформативных практик**

Очередным шагом к институализации перформанса и выхождению из статуса «маргинального искусства» стало включение перформансов в «Большие выставочные проекты». Под данным термином здесь подразумеваются такие масштабные международные выставки как Венецианская биеннале, кассельская «Документа», или «Манифеста» и т.п.<sup>12</sup>

Темы выставок Венецианской биеннале, равно как и темы кассельской «Документы» демонстрируют непосредственный отклик кураторов на актуальные события в обществе и яркие достижения в философии, культуре и мире искусства. В данной связи, появление перформанса на данных площадках отражало актуальность данного направления искусства.

Основанная в 1955 году культурным энтузиастом А. Боде, институция «Документа» проводит стодневные выставки каждые пять лет, документируя состояние современного искусства, его новейшие веяния и актуальные течения, задавая планку на последующие пять лет. Документация проектов

---

<sup>12</sup> Бирюкова М. В. Эволюция кураторских проектов второй половины XX в. в контексте истории культуры. URL: <https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/JBrjCDHsjN.pdf> (Дата обращения 12.04.2019).

сохраняется в Архиве Документы в Касселе. В свете нашей темы, большую значимость представляет «Документа-5» 1972 года, руководителем которой стал всемирно известный куратор и новатор музейного дела Харальд Зеeman. В «сто дней событий», было включено внушительное количество как перформативных проектов, представленных *in situ*, так и докуметаций художественных акций. Среди них можно отметить перформансы «Организация прямой демократии посредством Референдума» Йозефа Бойса, «Называние немецких имен» Джеймса Ли Биарса, «Пирамида» Ганса Хааке, а так же акции Вито Аккончи, Германа Нитча, Яниса Кунелиса и др. Хотя «Документа-5» получила неоднозначные отзывы критиков, эта выставка стала знаковой в истории искусства<sup>13</sup>.

Начиная с кассельской «Документы-5» перформанс все активнее включается в программы других Больших выставочных проектов. Так в 1976 году на 37-й Венецианской биеннале Марина Абрамович и Улай представили свой совместный перформанс «Отношения во времени» перед аудиторией в 300 человек<sup>14</sup>. А 20 лет спустя, в 1997 г. на 47-й Венецианской биеннале М. Абрамович исполнила «Балканское барокко» — перформанс, посвященный войне в Югославии, который получил «Золотого льва», а сама Абрамович стала самой известной и узнаваемой художницей перформанса в мире<sup>15</sup>. Факт присвоения столь престижной награды работе в жанре перформанса окончательно утверждал его как «истаблеишмент» актуального искусства.

На 57-й Биеннале искусство перформанса было представлено довольно широко, и привлекло к себе большое внимание арт-обозревателей и критиков. По многочисленным оценкам, наиболее интересными и запоминающимися работами этой биеннале были именно перформансы<sup>16</sup>. «Золотого льва» в 2017 году вручили павильону Германии, где хореограф

---

<sup>13</sup> Retrospective. Documenta 5 // Documenta. URL: [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_5](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5) (Дата обращения 14.04.2019).

<sup>14</sup> Relations in Space // Lima Archive URL: <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/abramovic-ulay/relation-in-space/1830>

<sup>15</sup> Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. С. 281.

<sup>16</sup> Петракова А., Семендяева М. Венецианская биеннале: Искусство в действии // The Art Newspaper Russia. № 54. Июнь, 2017. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/4637/> (Дата обращения 01.05.2019).

Анне Имхоф поставила грандиозный спектакль-перформанс «Фауст», посвященный теме свободы и несвободы<sup>17</sup>.

Куратор 58-й Венецианской биеннале Ральф Ругофф, избрав в качестве заглавной темы иронично истрактованные слова китайского изречения-проклятья "Доведись вам жить в эпоху перемен", отвел искусству перформанса одну из центральных ролей во всем проекте и выделил его, организовав отдельную специальную программу перформансов «Встречи в искусстве», состоящую из 14 произведений и идущую параллельно с основной выставкой. Следует отметить, что в основной программе Биеннале перформанс так же представлен достаточно широко, однако по задумке куратора специальная программа призвана познакомить зрителя с молодыми, менее известными, но не менее достойными художниками, чем их более прославленные коллеги, презентующие свои работы в павильонах стран и главном выставочном пространстве<sup>18</sup>.

Наряду с вхождением в пространства известных коммерческих галлереЙ, репрезентация перформанса на значимых мероприятиях в мире искусства, таких как Венецианская биеннале, Документа, манифеста и т.д. являлось важным шагом на пути институализации перформанса. Громко заявляя о себе на уважаемых международных выставках, перформанс приобретает новый статус, он более не может считаться маргинальным искусством и перестает быть «смелыми выходками эксцентричных художников», оформляясь в полноценное направление актуального искусства, во многом определяющее его развитие. Это делает возможным появление перформанса в такой отчасти консервативной институции как музей. Включение перформансов в программы масштабных выставочных проектов так же способствовало его сохранению в каталогах, что дает толчок развитию теории документирования перформанса.

---

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup>Rea N. For the First Time, the Venice Biennale Is Launching a Performance Art Program to Bring Art Outside the Arsenale // Artnet News. URL: <https://news.artnet.com/exhibitions/performance-program-venice-biennale-1505170>

### 1.3. Практика перформанса в пространстве музея

Такие формы искусства, сложившиеся во второй половине XX века, как перформанс, инсталляция, ленд-арт, ломают рамки традиционного искусства, активно взаимодействуя с пространством и переосмысливая его. Таким образом, выбор места, где тот или иной перформанс будет осуществлен, неслучаен и напрямую связан с замыслом художника. Пространство определяет контент перформанса, его адресата, а так же задает его восприятие. Имеет значение как историческая и функциональная составляющая пространства (государственный музей или фешенебельный ресторан, здание бывших органов власти или заброшенный склад, двор художественного института или центральная площадь и т.д.), так и его форма (размер, освещенность, форма, пустота или загроможденность и проч.). Связи, которые художник выстраивает с публикой, во многом зависят от выбора пространства: разделен ли художник и зритель границами сцены, сколько человек могут быть частью действия и т.д.<sup>19</sup>

Пространство перформативных практик менялось параллельно историческому развитию жанра и взглядов художников - от свободной маргинальности к институализации и подчинению сопутствующим правилам. Однако было бы ошибкой утверждать, что перформативным практикам был отрезан путь в музей. Один из ранних деятелей искусства, практиковавших перформанс, Дж. Кейдж еще в 1943 году устраивает авангардный концерт с использованием предметов быта вместо инструментов в MOMA<sup>20</sup>.

Ниже приведены некоторые примеры раннего сотрудничества перформансистов с различными музеями Европы и США. Сорокаминутный перформанс Даниэля Бюрена «Демонстрация 3» (1967), представленная зрителям в Парижском музее декоративно-прикладного искусства. Проект Джеймса Ли Баерса «Всемирный центр вопросов», прошедший в музее современного искусства округа Лос-Анджелес в рамках выставки «Искусство и техника» (1971), включавший в себя беседы один на один со случайно выбранными собеседниками. М. Абрамович и Улай олицетворяли двери в музей современного

---

<sup>19</sup> Антонян М. А. Особенности рецептивного языка перформанса. С. 113 – 114.

<sup>20</sup> Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. С. 153.

искусства Болоньи, встав друг напротив друга в проходе, так, что зрителю нужно было протиснуться между двумя обнаженными художниками (1977). В 1976 году в Музее Уитни прошел первый в истории фестиваль перформанса на базе музея, в рамках которого были показаны такие работы как «Четвертый спектакль» Стюарда Шермана, «Ряд отражающих поверхностей» Адриан Пайпер, «Бог/Голова» Джулии Хейворд, «На мгновения» Лори Андерсен и др.<sup>21</sup>

Музейная институция имеет общественную репутацию и влияние, что в определенной степени влияет как на содержание перформанса, так и на его рецепцию. В истории жанра существуют случаи, когда перформансисты, с целью повысить статус своего произведения и привлечь к нему больше внимания, проводили свои перформансы в самопровозглашенных музеях. Примером может служить перформанс Реда Грумза «Горящее здание», показанный в так называемом Музее Деланси-стрит, на деле являвшимся мастерской Грумза<sup>22</sup>.

Музей, предоставляющий свои пространства для проведения перформанса, является не только площадкой, на которой совершается действие, но и выступает как адресант, играющий активную роль в происходящем<sup>23</sup>. Особую роль в этой связи исполняет куратор, по значимости и функции, порой практически приравнивающиеся к художнику. Куратор может являться представителем художника, либо автором или соавтором планируемого перформанса. Кураторские практики, как и перформативные, активно развивались на западе с 1970-х годов, порой именно кураторы были проводниками нового жанра в культурные институции. Важную роль в этом процессе играл Харальд Зеeman, в 1972 году впервые пригласивший перформансистов на фестиваль Документа 5, являющийся одним из центральных событий в мире искусства. Зеeman так же включал перформансы во многие свои проекты, например, на выставке «Когда отношения становятся формой» была представлена перформативная

---

<sup>21</sup> Там же. С. 218.

<sup>22</sup> *Голдберг Р.* Указ соч. С. 164.

<sup>23</sup> *Valerie C. Staging Meaning: Performance in the Modern Museum // The Journal of Performance Studies.* – Cambridge, fall 2005, P. 77.

работа Уолтера де Марии: телефонный аппарат, на который в любой момент мог позвонить художник и начать разговор со случайным посетителем<sup>24</sup>.

Перформанс в музее поддерживали многие другие кураторы. В частности, искусство перформанса было представлено на выставке JAC-1972 в Музее современного искусства Университета Сан-Пауло под началом Уолтера Занини. Основатель Венского музея MUMOK Понтюс Хюлтен иногда принимал личное участие в перформансах наиболее близких ему художников<sup>25</sup>.

В 1990-х годах практики сотрудничества музеев и художников, работающих в жанре перформанса, значительно участились. Кураторы Тэйт Модерн, Музея Гуггенхайма, музея Уитни, МоМа, экспериментального центра The Kitchen и других арт-пространств поддерживают разные направления перформанса и во многом задают их вектор развития. Сотрудничество и, со временем, подчинение институциям дает новый толчок развитию жанра, приобретающего массовую популярность в начале 2000-х.

Так, с 2003 года лондонский музей Тэйт Модерн курирует программу, посвященную искусству перформанса. В рамках проекта «Live Culture», проведенного в музее в 2003 году были представлены перформансы А. Кулика, М. Абрамович, Г. Г. Пеньи, Франко Би и др. В 2012 года на базе музея было организовано специальное пространство, где на регулярной основе проводятся перформансы<sup>26</sup>. МоМа, во многом определяет политику и направление перформанса и активно культивирует его развитие. В музее существует отдел медиа и перформанса, который курирует К. Бизенбах<sup>27</sup>. Среди других влиятельных кураторов современности, активно поддерживающих и продвигающих искусство перформанса можно назвать Х.-У. Обриста, Л. Липпард, Р. Голдберг, К. Шин и др.

Музей одновременно может является каналом, с помощью которого художник транслирует информацию зрителю, и контекстом.

---

<sup>24</sup> Обрист Х. У. Краткая история кураторства. — М., 2012. С. 48.

<sup>25</sup> Обрист Х. У. Указ. соч. С. 49.

<sup>26</sup> The place of performance in the museum. URL: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/talk/place-performance-museum> (Дата обращения 01.04.2018).

<sup>27</sup> Klaus Biesenbach // Senior staff. URL: <https://www.moma.org/about/senior-staff/klaus-biesenbach> (Дата обращения 01.04.2018).



Проиллюстрировать данный тезис может фраза Марины Абрамович: «Если человек печет хлеб в пекарне – он пекарь, а если художник печет хлеб в музее – это перформанс»<sup>28</sup>. Так как музей аккумулирует опыт работ художников прошлых лет, пространство музея может восприниматься как «намоленное место», канал связи с искусством прошлого. Примером такой трактовки музея может служить выставка Марины Абрамович, которая проводилась в музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке в 2005 году и включала воспроизведения перформансов прошлых лет<sup>29</sup>.

Другим моментом, заслуживающим внимания, является то, что перформанс изменил роль музейного посетителя, спровоцировав утверждение нового механизма восприятия. Если раньше в художественном музее посетитель пребывал в качестве невидимого зрителя, смотрящего на конечный продукт материального произведения искусства, будь то картина, скульптура, инсталляция, произведение видеоарта, то у зрителя перформанса появляется роль соучастника, который в некоторой мере разделяет ответственность за происходящее, приобретает значимость для произведения искусства, часто становясь объектом индивидуального внимания как художника, так и других посетителей. Установка на «смерть автора», декламируемая постмодернизмом, становится в перформансе той основой, которая дает возможность зрителю стать творцом смысла, создателем собственного произведения на основе переживаний и впечатлений, полученных от действий исполнителя<sup>30</sup>. Примерами активного вовлечения посетителя в процесс являются работы Й. Оно «Картина, на которую надо прибить гвоздь» (1961), «Cut piece» (1964), в ходе которой зрители резали одежду художницы<sup>31</sup>.

Сегодня перформанс может представляться не только в музеях современного искусства, но и в музеях другого профиля. Например, в 2015 г. в Доме-музее Марины Цветаевой прошла серия перформансов «Домовый

---

<sup>28</sup> Цит. по Антонян М. А. Особенности рецептивного языка перформанса. С. 114.

<sup>29</sup> Robert C. Morgan. Thoughts on re-performance, experience and archivism. PAJ: A Journal of Performance and Art, Vol. 32, No. 3 pp. 1 – 15.

<sup>30</sup> Литвинцева Г. Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/giperrealnost-v-epohu-postmoderna> (Дата обращения 06.04.2018).

<sup>31</sup> Голдберг Р. Указ соч. С. 208.

дневник Марины Эфрон»<sup>32</sup>. Музее архитектуры имени А.В.Щусева в 2017 г. демонстрировался проект «V-A-C Live: Тино Сегал»<sup>33</sup>. Политехнический музей в Москве регулярно осуществляет проекты с привлечением как отечественных, так и зарубежных перформансистов. Таким образом, будучи провокационным, несколько маргинальным направлением искусства на ранних этапах, перформанс в XXI веке обретает заметно менее радикальные профили и используется в музеях различного профиля в качестве пиар хода и средства привлечения новой аудитории.

Появление в 1960 – 1970-е годы таких явлений в мире искусства, как перформанс, боди-арт, лэнд-арт и уличное искусство по-новому поставило проблему взаимоотношения искусства и музейной институции. Таким образом, перформанс в ходе своего развития как жанра становится частью современной культуры и функционирующим способом музейной коммуникации. Зарождаясь в авангардной среде художников, подвергаясь испытанию само понятие искусства, и изначально не принимаемый критиками и аудиторией, перформанс постепенно входит в пространства коммерческих галерей и представляется в ходе «Больших выставочных проектов», открывая для себя путь в музейные залы. Музейная институция и музейные работники, в частности кураторы, могут оказывать активное влияние как на отдельные произведения, выступая в качестве соавторов перформансов, так и на вектор развития жанра в целом, поощряя и популяризируя одни работы и отвергая другие. Функциями музея в отношении перформативных практик является информирование публики, популяризация и внедрение жанра в поле культуры, и фиксирование события, что имеет наибольшее значение для данного исследования.

---

<sup>32</sup> Перформанс в доме Марины Цветаевой. URL: [www.m24.ru/videos/muzei/10092015/92419](http://www.m24.ru/videos/muzei/10092015/92419) (Дата обращения 10.04.2018)

<sup>33</sup> В Музее архитектуры открылась выставка с крошечной темнотой. URL: <http://www.mk.ru/culture/2017/08/03/v-muzee-arkhitektury-otkrylas-vystavka-s-kromeshnoy-temnotoy.html> (Дата обращения 10.04.2018)

## ГЛАВА 2. ФИКСАЦИЯ И СОХРАНЕНИЕ ПЕРФОРМАНСА

### 2.1. Подходы в осмыслении сохранения и документирования перформативных практик

Перформативные практики в силу своей эфемерной природы в подавляющем большинстве случаев не связаны с производством материальных объектов искусства. Следовательно, наиболее логичным способом сохранить их является документирование. Вместе с искусством перформанса параллельно развивалась так же теория и практика его документирования.

Зачастую документирование перформативных практик понимается исключительно как документальная съемка. В литературе прослеживаются различные подходы к рассмотрению проблемы фиксирования перформативных практик посредством фото и видео съемки. В этой связи следующие вопросы являются ключевыми: влияет ли практика документации на событие перформанса как таковое, каковы возможности передачи перформанса через фото или видео и как соотносятся перформанс и его документация? М. Исраилова в статье «Перформанс и его документация» приводит свою классификацию основных подходов к фото и видео документированию перформативных практик<sup>34</sup>, ниже приведена несколько дополненная и переработанная нами версия данной классификации.

Следуя хронологии, с 1970-х гг. выделяется первый подход, который онтологически разделяет событие перформанса и его документацию – как подлинник и копию. Данную точку зрения разделяют такие исследователи как Р. Майер, Н. Кай, П. Феллан, Э. Фишер-Лихте, О. Данилкина. Ключевая концепция, прослеживаемая в рамках данного подхода для перформативных практик – концепция «присутствия и подлинности». В качестве центрального аргумента исследователями приводится история становления перформанса как вида искусства в 1960-х. Авторы апеллируют к тому, что большинство художников, осваивавших перформативные практики, противопоставляли «живое искусство» перформанса коммерциализированному миру арт-индустрии.

---

<sup>34</sup> Исраилова М. Перформанс и его документация // Театр, 2017. № 2. С. 28 – 35.

Одним из способов сохранить аутентичность и независимость перформативных практик был отказ от документации.

Так, американская исследовательница П. Фелан настаивает на том, что перформанс невозможно задокументировать, искусство перформанса не может в какой бы то ни было форме быть причастным к процессу тиражирования. «В той степени, в которой перформансисты пытаются включить свои работы в экономику воспроизводства, они предают идеологию искусства действия, идя в разрез с его онтологической природой и тем самым преуменьшая его культурное значение и ценность»<sup>35</sup>.

В рамках данного подхода можно выделить течение, допускающее документацию перформанса, но рассматривающий живое действие и его фото или видео фиксацию как отдельные произведения разных жанров.

Тем не менее, параллельно существовал и иной взгляд на документацию перформанса, также утверждавший абсолютное превосходство события, наблюдаемого в живом времени, над его документацией, однако признававший за последней исключительно утилитарную роль, которая состояла в архивировании искусства перформанса для последующих исследований. Теоретическими основаниями для данной точки зрения является точка зрения М. Фуко в отношении изучения культурных явлений – для того, чтобы анализ культурных явлений мог считаться состоятельным, исследователю необходима историческая дистанция (невозможно рассуждать об эпистеме, находясь внутри нее)<sup>36</sup>. Одним из первых теоретиков и практиков данного подхода был американский театровед М. Кирби. Он считал важнейшим условием успешной документации перформанса – как фотографической, так и словесной – установку на объективное описание события, безоценочное и свободное от интерпретаций. Данный подход активно воплощался на страницах журнала *The Drama Review*, главным редактором которого на протяжении 17 лет являлся Кирби<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> *Phelan P. Unmarked: The Politics of Performance. London : Routledge, 2003. – P. 146.*

<sup>36</sup> *Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб. Л-еаа, 1994.404 с.*

<sup>37</sup> *Исраилова М. Перформанс и его документация. С. 30.*

В рамках следующего подхода снимается противопоставление перформанса и документа, свойственное более ранним исследованиям. Соотношение перформанса и документа здесь рассматривается вне модели «подлинник-копия», а скорее в качестве двух разных типов репрезентации, динамично влияющих друг на друга. Исследователи развивающие данный подход отсылают к работам таких философов как В. Беньямин, Р. Барт, Ж. Деррида и др., конституируя свою принадлежность к левому дискурсу и традиции постструктурализма.

Появление данного подхода и постепенное вытеснение обратной точки зрения объясняется в том числе изменением самого искусства перформанса, которое приобретает четкие черты концептуализма. На смену чувственной интересубъективности, присущей ранним акциям, приходит опосредованный контакт – зритель теперь является не определяющим условием, а обстоятельством действия перформанса. В восприятии перформанса так же на смену внерационального вчувствования приходит критическая дистанция, это дистанция подчеркивается в документе. И наконец, перформанс становится более «фотогеничным», учитывая, что документация изначально подразумевается автором<sup>38</sup>. Сегодня, когда перформанс переходит в диджитал формат и пространство интернета противопоставление «оригинал-документация» окончательно снимается, так как такой перформанс уже направлен на зрителя, находящегося по ту сторону экрана.

Данный подход берет начало в работах Р. Краусс по теории фотографии. В статьях «Переизобретение средства»<sup>39</sup> и «Два замечания о пост-медиальном состоянии искусства»<sup>40</sup> Краусс отмечает, что фотография начиная с 1960-х годов перестает быть фотографией в качестве отдельного жанра искусства и становится медиумом «искусства вообще». Кроме того, Краусс отмечает такую особенность фотографии, как ее зависимость от подписи, отсылая к эссе В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической

---

<sup>38</sup> Прошутинская А. Перформанс как художественный объект // Художественный журнал. 2017. №103. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1348> (Дата обращения 03.05.2019).

<sup>39</sup> Краусс Р. Переизобретение средства // Синий диван. 2003. №3. С.105-127.

<sup>40</sup> Krauss R. Two Moments from the Post-Medium Condition // October. 2006. Vol. 116. P. 55-62.

воспроизводимости»<sup>41</sup>. В другом влиятельном эссе «Видео: эстетика нарциссизма» Краусс предлагает психоаналитическую модель анализа видеосъемки, с одной стороны как нарциссического акта самолюбования, а с другой как акта «отложенного общения». Она считает важнейшей чертой цифрового видео возможность сразу же просмотреть отснятый материал, тем самым осуществляя мгновенную обратную связь. На примере Вито Аккончи, работавшего в жанре документального перформанса и использующего камеру одновременно и в качестве зеркала, и как замену зрителя-собеседника. Противопоставление документации и события в данном случае оказывается нерелевантным: перформанс происходит каждый раз, когда перед экраном, транслирующим видео оказывается зритель, продлевая его вечное «сейчас»<sup>42</sup>.

А. Вагнер раскрывает проблему отношения художник-зритель, вскрывая противопоставление пассивного просмотра телепередач и активного просмотра зрителем перформанса. Документация перформанса в любом виде выступает здесь не только в качестве свидетельства о событии перформанса, но также становится пространством коммуникации, в рамках которого и благодаря которому высказывание художника оказывается возможным<sup>43</sup>.

Данная концепция была продолжена А. Джонс. Она выдвигает тезис о том, что не имеет значения, прочитывается ли перформанс непосредственно в момент своего исполнения или через документацию, доказывая, что прочтение содержания произведения перформанса, как правило, происходит ретроспективно, уже после того, как непосредственное представление завершится, и роль документации в этом процессе играют воспоминания зрителя о работе. А. Джонс развенчивает миф о непосредственности присутствия в перформативных практиках, настаивая на том, документация перформанса, равно как и само перформативное действие являют собой лишь разные режимы репрезентации, лежащие вне отношения подлинник-копия<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. URL: [http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka\\_Benjamin.htm](http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm) (Дата обращения 13.04.2018)

<sup>42</sup> Krauss R. *Video: The Aesthetics of Narcissism* // October. 1976. Vol. 1. P. 50-64.

<sup>43</sup> Wagner A. *Performance, Video, and the Rhetoric of Presense* // October. 2000. No. 91. P. 59-80.

<sup>44</sup> Jones A. «Presence» in Absentia: Experiencing Performance as Documentation // *Art Journal*. 1997. Vol. 56, No.4. P. 11-18.

Схожую точку зрения разделяет Х. Гилберт, выводя теоретические основания документирования перформанса из тезисов Р. Барта о тривиальном реализме фотографии и Дж. Слотера о том, что фотография может выступать в качестве замещения реальности. Будучи чистой отсылкой к изображаемому действию фотодокумент не только выступает в роли точной репрезентации перформанса, но и обретает онтологическую связь с изображаемым, так как документ, в сущности, является единственной возможностью фиксации того факта, что перформативное действие действительно имело место<sup>45</sup>.

Продолжением данного подхода является теория перформативности документации Ф. Аусландера, базирующаяся на лингвистической теории Дж. Остина и понятии перформативного акта. Исследователь выдвигает предположение о том, что документация перформанса делится на две категории: собственно «документальную» и «постановочную». Документация первого типа предполагает онтологическую связь с событием перформанса и соотносится с ним, во-первых, как свидетельство того, что перформанс действительно имел место и, во-вторых, как запись, позволяющая производить его реконструкцию. Во втором случае «Пространство документа – единственное пространство, в котором происходит перформанс»<sup>46</sup>. Центральный вывод Аусландера: «акт документирования события в качестве перформанса делает его таковым»<sup>47</sup>.

Таким образом, существуют три подхода в рассмотрении отношения перформанса и его документации: в рамках первого документация является крайне нежелательной, но если она все же имела место перформанс и документация рассматриваются в рамках отношения «оригинал-копия»; второй подход, признавая преимущества живого действия перед документацией допускает последнюю, рассматривая ее в качестве средства сохранения перформанса для его последующего изучения; в рамках третьего подхода живой перформанс и его документация рассматриваются как разные знаковые системы,

---

<sup>45</sup> *Helen Gilbert*. Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Theatre // *Textual Studies in Canada* 10(11), 1998. pp. 17 – 32.

<sup>46</sup> *Auslander Ph.* The Performativity of Performance Documentation // *A Journal of Performance and Art*, 2006. Vol. 28, No. 3. P. 6.

<sup>47</sup> Там же.

что позволяет рассматривать фото или видео документ как часть запечатленной реальности или ее замещение. Именно благодаря этому замещению открывается возможность рассматривать перформанс ретроспективно, встраивая данные художественные процессы в общую картину развития истории искусства. Однако возможности документирования перформанса не исчерпываются фиксацией на фото и видео носителях, ниже будут рассмотрены альтернативные способы сохранения перформативных практик.

## **2.2. Основные способы сохранения перформативных практик в музеях и архивах**

Как было показано выше, теоретические основания фото и видео фиксации перформативных практик в литературе представлены достаточно широко, однако иным способам документирования перформанса внимания почти не уделялось. Из рассмотренных выше концепций дальше стандартной фото или видео фиксации, заходят лишь идеи М. Кирби, в концепции которого важное место отводится вербальному описанию действия, которое для точности репрезентации должно сопровождать всякую фото-фиксацию<sup>48</sup>.

В свете развития теории сохранения перформанса примечательна статья К. Манзеллы и А. Воткинз «Перформанс в каталогах и архивах XXI века», в которой уделяется внимание как теоретически-философским аспектам сохранения перформанса, так и практическим разработкам. Исследователями предлагается практически исчерпывающая классификация свидетельств перформанса. Авторы выделяют три группы свидетельств: документальные, вещественные и тиражируемые<sup>49</sup>.

К документальным свидетельствам авторы относят, фотоматериалы, аудио- и видеозаписи, подробно рассмотренные в предыдущем параграфе. Такая документация является, пожалуй, самым простым и распространенным способом сохранить перформанс. Именно поэтому данный аспект наиболее

---

<sup>48</sup> Michael K. The New Theatre: Performance Documentation. NY : University Press, 1974 – 239 p.

<sup>49</sup> Manzella C. Watkins A. Performance Anxiety: Performance Art in Twenty-First Century Catalogs and Archives // Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America. № 1, 2011. P. 30.



подробно раскрыт в литературе. Инициатива документации часто исходит от самих художников, так Ф. Аусландер выделяет направление документального перформанса, особенностью которого является то, что действие совершается в узком кругу присутствующих, или в отсутствие свидетелей, а конечная работа представляется зрителям уже в задокументированном виде. Примером документального перформанса – работа В. Аккончи «Преследование», в которой художник следовал за случайными прохожими, пока те не заходили на частную территорию, за художником тем временем следил фотограф, снимавший происходящее на камеру.

Фото и видео фиксации подлежат так же работы, представляемые в пространстве музеев. Данными вопросами занимается рабочая группа по вопросам документирования Перформансов и выставок Международного комитета документирования (CIDOC), подведомственного Международному совету музеев (ICOM), которая занимается разработкой стандартов и порядков документирования музейной деятельности, и в том числе музейных перформансов, а так же определением лиц и отделов, ответственных за осуществление данной документации. Для этих целей была составлена анкета с ключевыми вопросами и разослана в многочисленные музеи, входящие в ICOM<sup>50</sup>.

Сегодня большое количество архивов, музеев а так же частных собирателей имеют в своих коллекциях документальные материалы перформансов. Среди заведений, обладающих внушительными документальными фондами, можно отметить Архив Гетти, Электроник Артс Интермикс, MOMA, Мультимедиа Арт Музей в Москве. Так же довольно распространена практика организации художниками собственных архивов, личными архивами располагают такие художники как М. Абрамович, Пане и др, так как зачастую именно архивные документы поступают на арт-рынок.

«Артефакты», фигурирующие в классификации К. Манзеллы и А. Воткинз включают в себя предметы, использованные, преобразованные или произведенные в ходе перформанса. Примером предметов, использованных в

---

<sup>50</sup> Exhibition and Performance Documentation. URL: <http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/exhibition-and-performance-documentation/> (Дата обращения 18.04.2018).

ходе перформанса, могут служить декорации к перформансу К. Ольденбурга «Путь ножа» (1985), хранящиеся в музее современного искусства Лос-Анджелеса<sup>51</sup>, или костюмы, изготовленные Я. Фабром для перформанса «Дева\Воин» (2004), представленные на выставке «Рыцарь отчаяния – воин красоты» в Эрмитаже (2017)<sup>52</sup>. Ярким примером созданных в ходе перформанса предметов являются «Антропометрии» (отпечатки на холсте) Ива Кляйна, которые хранятся в нескольких музеях, в частности, в музее современного искусства в Ницце<sup>53</sup>. Пример преобразованного во время перформанса предмета – ботинки Марины Абрамович, в которых она прошла тысячи километров во время совместного с Улаем перформанса «Прогулка по Великой китайской стене», хранящиеся в Музее «Гараж» в Москве<sup>54</sup>.

К тиражируемым материалам (*ephemera*) относятся афиши, приглашения, билеты, пресс-релизы, критические статьи и т.д.<sup>55</sup> Внушительный архив материалов подобного плана, хранящий документы, связанные с более чем 200 тыс. работ, имеется в МОМА. Материалы организованы в архиве по системе библиотечного каталога с привязкой к названию произведения и имени автора, что позволяет связать между собой все материалы, относящиеся к конкретному перформансу<sup>56</sup>.

Мы предлагаем добавить к данной классификации еще одну группу свидетельств – подготовительные материалы, к которым относятся сценарии, инструкции для статистов и авторские рукописные заметки. Идеальной формой хранения таких материалов является архив, который может являться частью музейной библиотеки.

Документация и музеефикация эфемерного искусства перформанса представляет собой интересную задачу. В литературе нет однозначного

---

<sup>51</sup> Обрист Х. У. Указ. соч. С. 67.

<sup>52</sup> Что нужно знать о выставке Яна Фабра в Эрмитаже. URL: <http://www.the-village.ru/village/weekend/week-end-guide/248177-jan-fabre-hermitage> (Дата обращения: 18.04.2019)

<sup>53</sup> La collection en ligne // MAMAC Nice. URL: [www.navigart.fr/mamac/#/](http://www.navigart.fr/mamac/#/) (Дата обращения: 18.04.2018)

<sup>54</sup> Марина Абрамович: В присутствии художника. URL: [archive.garageccc.com/exhibitions/18505.phtml](http://archive.garageccc.com/exhibitions/18505.phtml) (Дата обращения: 18.04.2019)

<sup>55</sup> Manzella C. Watkins A. Performance Anxiety: Performance Art in Twenty-First Century Catalogs and Archives // Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America. № 1, 2011. P. 30.

<sup>56</sup> Ephemera archive. URL: <https://www.moma.org/collection/works/202213?locale=it>

мнения относительно онтологического статуса документа перформанса: одни считают документ – копией перформанса, умаляющей ценность живого перформативного действия, другие считают документальное свидетельство ценным источником информации, третьи – уравнивают в правах перформанс и документ и даже склонны полагать, что документация перформанса и изначальный перформанс связаны онтологически. На основании теоретических работ и опыта различных учреждений по музеефикации перформанса было выделено несколько основных способов включения перформанса в музейное собрание. Некоторые из них были позаимствованы из опыта сохранения театрального наследия: фото и видео документация, сохранение материалов на бумажных носителях и других артефактов, задействованных в организации и непосредственном показе перформанса. Свидетельствами искусства перформанса могут так же служить объекты, созданные или заметно преобразованные во время его осуществления.

## ГЛАВА 3. АКТУАЛИЗАЦИЯ И РЕЦЕПЦИЯ ПЕРФОРМАТИВНЫХ ПРАКТИК

### 3.1. Рецепция перформанса в теоретической мысли и художественной критике

Все тексты, относящиеся к искусству перформанса можно разделить на три группы. Первая – авторские тексты, задействованные в постановке перформанса, к которым относятся сценарии, инструкции для статистов и авторские рукописные заметки – иными словами, материалы, подлежащие архивированию как авторские свидетельства перформанса, по которым возможно его повторное воспроизведение.

Концептуальному искусству принадлежит идея открытия новой сферы для художественного творчества - пространства текстуального нарратива, в котором художник вводит некоторые теоретические положения и проливает свет на концепцию своего искусства. Подобного рода текст о перформансе может являться программным манифестом художника или группы художников или же выступать в качестве сопровождающего материала к перформансу – такие тексты составляют вторую группу письменных материалов, относящихся к перформансу. Программные тексты писали многие перформансисты, среди них – Джон Кейдж, Джордж Мачунас, Вито Аккончи, Марина Абрамович и другие. Сопроводительные тексты могут быть авторскими или принадлежать перу куратора выставки, в таком случае они входят в состав выставочного каталога. К этой группе также относятся, но стоят особняком, беседы и интервью с художниками перформансистами, в некотором роде схожие с программными текстами, но относящиеся к публицистическому жанру. Внушительное количество интервью с художниками собрала в своей книге «Беседы с художниками-перформансистами из 80-х» американская художница и искусствовед Линда Монтано<sup>57</sup>.

Соответственно, третья и самая обширная группа литературы о перформансе представляет собой рецепцию перформанса в искусствоведческой и

---

<sup>57</sup>Montano L. Performative artists talking in the 80's. L. A. :University of Callifornia Press. 2000. 589 p.

культурологической литературе и художественной критике. Данная группа важна для нашего исследования тем, что в сохранении перформанса выполняет двойную функцию — описательно-документирующую, поскольку в текстах данного толка содержатся описания перформансов, и актуализирующую, так как перформанс помещается в пространство культуры соответствующего времени и получает на себя определенный отклик или же оказывается вписанным в контекст истории искусства в целом.

Итак, к третьей группе можно отнести статьи, опубликованные в периодических изданиях по искусству, и научных журналах; главы и параграфы, включенные в исследования по истории и теории искусства; исследования целиком посвященные перформансу, его отдельным направлениям или конкретным деятелям искусства.

Этот корпус текстов можно также подвергнуть разделению с точки зрения материалов, на которых базировались авторы при написании текстов: были ли это перформансы, наблюдаемые исследователем или критиком вживую, или же автор текста основывал свои изыскания на документах и описаниях — в таком случае исследователь обращается к медиуму, посредством которого он подчеркивает нужную ему информацию. Полемика, развернувшаяся вокруг допустимости документации, и возможности считать документ достоверным источником информации о перформансе представлены в пункте 2.1 данной работы. Напомним, что поддерживая точку зрения А. Джонс мы считаем документацию источником, к которому допустимо обращаться<sup>58</sup>. Критические статьи или обзоры, в силу специфики своего жанра, представляя собой реакцию на увиденный вживую автором текста перформанс, базируются на впечатлении от живого перформанса. В то время как аналитические тексты, особенно охватывающие относительно широкую временную перспективу, зачастую пишутся частично или полностью на основании документальных источников.

---

<sup>58</sup> Jones A. «Presence» in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*. pp. 11 – 18.

Таким образом, в опубликованном тексте происходит актуализация личного переживания перформанса или комплекса документальных источников, которым пользовался автор при проведении исследования. В каждом отдельном тексте прослеживается индивидуальность личного восприятия или прочтения источника, исходя из личных взглядов на искусство, принадлежность к определенному течению мысли, сферы научных интересов исследователя или критика.

### **3.2. Актуализация перформанса в контексте музея**

Процесс сохранения перформативных практик включает в себя не только музеефикацию свидетельств перформанса, но и их актуализацию в поле культуры. Основной формой актуализации фондов в музее является выставка. Другой формой актуализации перформанса может быть его включение в образовательные музейные программы. Благодаря своей связи с театральным искусством перформативные практики могут оживать вновь посредством реинсценировки (реперформанса).

Первым опытом ретроспективного показа перформанса на выставке был проект Харальда Зеемана «Хэппенинг и Флюксус», осуществленный в 1970 г. в выставочном пространстве Художественной ассоциации Кёльна. Выставочное пространство было организовано следующим образом: стена, на которой были представлены документальные материалы (афиши, пригласительные билеты, инструкции) разделяла выставочный зал на две части, каждую из которых составляли камерные пространства, в которых происходили перформансы. На выставке были представлены работы Вольфа Фостелля, Аллана Капроу и других художников, близких объединению Флюксус<sup>59</sup>.

Выставки, представлявшие ретроспективные материалы по перформативным практикам не были распространенным явлением в последней трети XX века. Среди немногих примеров можно отметить следующие выставки: «Выставка десятилетия», прошедшая в 1990 году в Нью-Йорке, организатором

---

<sup>59</sup> Обрист Х. У. Краткая история кураторства. С. 48.

которой выступили сразу три музея (Новый музей, Музей Латиноамериканского искусства и Музей-студия Гарлема), отражавшая широкий спектр этнических культур в отражении работ современных художников и перформансистов; «Искусство перформанса с 1960-х», показанная в МОМА в 1983 году, выставка отражала развитие перформативных практик с момента их формирования до года проведения выставки.

За последние десять лет широко распространилась практика организации выставок, посвященных перформативным практикам, в которых использовались разные подходы к организации материала и демонстрировались свидетельства перформанса различных типов.

Одной из первых и наиболее масштабных выставок явился проект «100 лет перформанса» (2009), результат совместных усилий куратора отдела медиа и перформанса МоМА Клауса Бизенбаха и историка перформанса Роузли Голдберг. Изначально выставка проводилась в МоМА и впоследствии ставшая передвижной. Отправной точкой для экспозиции служил год публикации футуристического манифеста Томмазо Маринетти в 1909 г. Основу выставки составляли видеоматериалы с записями перформансов, которые были дополнены фотографиями, а так же афишами, и другой печатной продукцией, которой сопровождалась представляемые перформансы. В экспозицию был включен интерактивный экспонат «Молоток и гвоздь» Йоко Оно (1966)<sup>60</sup>. То, что выставка стала передвижной, говорит о ее успехе, однако нельзя упускать из внимания некоторые существенные недостатки. Кураторы данной выставки предприняли попытку охватить достаточно большой временной отрезок, за счет этого на выставке был представлен чрезвычайно большой объем материала, к тому же основная его часть была представлена в форме видео, на просмотр которого требовалось определенное время. Сложно сказать какое количество видеозаписей перформанса человек способен осмысленно посмотреть за раз. В результате существовал очень высокий риск быстрой утомляемости

---

<sup>60</sup> 100 Years: A History of Performance Art // MoMA. URL: [www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art/) (Последнее посещение: 22.04.2017)

посетителей и превращения акта активного созерцания произведения искусства в пассивный просмотр движущихся картинок.

С опорой на опыт К. Бизенбаха и Р. Голдберг в 2014 г. музее современного искусства «Гараж» была организована выставка «Перформанс в России: картография истории», над которой работали кураторы А. Обухова и Ю. Аксенова. Кураторы постарались устранить главный недочет предшествующей выставки, заключающийся в однотипности форм подачи материала и внести разнообразие в экспозицию. Наряду с фото и видео документацией, печатными материалами в экспозиции были представлены так же костюмы и грим, использовавшиеся футуристами в их постановках и эпатажных выходах, мультипликационная реконструкция оперы «Победа над солнцем», так же в рамках данной выставки было реконструировано несколько избранных перформансов. Принимая во внимание масштаб выставки и невозможность единовременного охвата посетителем всего представленного материала, для выставки было разработано 12 кураторских маршрутов по различным темам: «город», «звук», «природа» и т. д.<sup>61</sup>

Среди иных примеров ретроспективных выставок перформанса, иллюстрирующих комплексный подход в создании экспозиции можно назвать персональную выставку Марины Абрамович «В присутствии художника» (МоМА, 2010). Особенно примечательной данную выставку делает то, что куратор К. Бизенбах и художница отказались от видеотрансляции перформансов в пользу их живого воспроизведения статистами в стенах музея. Выставка также сопровождалась личными вещами художницы, которые она задействовала в ходе реализации своих перформансов. В рамках данного проекта так же был показан специальный перформанс: посетителям предоставлялась возможность установить личный контакт с художницей, сесть напротив нее и посмотреть ей в глаза<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории / Ред. С. Обухова. М. 2014. С. 6.

<sup>62</sup> The artist is present // МоМА. URL: [www.moma.org/calendar/exhibitions/964?locale=en](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/964?locale=en) (Последнее посещение: 25.04.2018)



Проблема повторения перформансов заслуживает отдельного внимания и включает в себя как философско-теоретические, так и правовые аспекты. Первым опытом актуализации перформативных практик посредством реинсценировки была работа М. Абрамович «Семь легких пьес», представлявшая собой реализацию теории Абрамович о способе архивирования и документации перформативных практик, заключенном в ее авторском понятии реперформанс. Художница самолично повторила семь классических работ пионеров жанра, включая два собственных перформанса. Во время работы над проектом Абрамович распространяет на перформативные практики правила, принятые для других форм интеллектуальной собственности.

Таким образом, прежде чем художник исполнит чужой перформанс, ему или ей необходимо:

1. Получить разрешение автора, а в случае его или её смерти, у лица или организации представляющей наследие данного художника;
2. Заплатить за авторские права, если требуется;
3. При воспроизведении обязательно упоминание автора оригинального перформанса;
4. Восстанавливая исторические акции, воспроизводить их по документам, как по нотной записи и документировать их воспроизведение<sup>63</sup>.

Серия работ была показана в ротонде Музея Гуггенхайма в период с 9 по 15 ноября 2005 года. Выбор пространства музея для осуществления данного проекта неслучаен: в данном случае актуально сравнение музея с храмом, намоленным местом, в котором осуществляется связь с искусством прошлого. Абрамович воспроизводит сольные и партисипаторные акции Б. Наумана (Давление тела, 1974), В. Аккончи (Посев, 1972), В. Экспорт (Брюки для действия, детородная паника, 1969), Дж. Пане, (Условия: первая акция автопортретирования, 1973), Й. Бойса (Как объяснить искусство мертвому зайцу) и две собственные работы – «Губы Томаса» (1975) и «Заходя с другой стороны» (2005). Официально представленное нововведение Абрамович вызвало

---

<sup>63</sup> Абрамович М. Тело как перформанс. Лекция // Сноб. URL: <http://snob.ru/selected/entry/1412>

моментальную реакцию критиков, прессы и художественной среды, стали появляться художники, специализирующиеся на реконструкции, например, Зак Рокхилл и Клиффорд Оуэнс<sup>64</sup>.

За проектом также последовала волна международных научных исследований, посвященных вопросам реперформанса. Ниже приведены некоторые вопросы, поднимаемыми исследователями в данном ключе:

- Воссоздают ли действительно реконструкции перформанса, основанные на документации, оригинальный перформанс, или же являются исключительно воплощением документации<sup>65</sup>
- Отвечает ли практика реперформанса теории и идеологии искусства перформанса<sup>66</sup>,
- Вопрос множественных прочтений перформанса в зависимости от контекста<sup>67</sup>
- Проблематика оригинала и копии<sup>68</sup>

В деле популяризации перформанса исключительно важна образовательная деятельность музеев. В настоящее время многие музеи запускают образовательные программы, призванные познакомить аудиторию с историей перформанса, особенностями его художественного языка и философии, связи с общими тенденциями в культуре и искусстве в эпоху постмодерна.

В России активной просветительской деятельностью по данному вопросу занимается Государственный Эрмитаж, где на базе Молодежного Центра с 2013 г. читается курс лекций «Актуальные художественные процессы», посвященный искусству перформанса<sup>69</sup>. В Музее современного искусства «Гараж» проходит авторский курс лекций Ирины Кулик «Несимметричные подоби́я», в рамках которого лектор создает систему стилевых и содержательных переключек между художниками разных поколений. Предметом ее лекций зачастую становятся перформансисты<sup>70</sup>. Там же в рамках публичной программы

---

<sup>64</sup> Голберг Р. Указ. соч. С. 307.

<sup>65</sup> Auslander Ph. The Performativity of Performance Documentation. P. 3.

<sup>66</sup> Morgan R. C. Thoughts on Re-Performance, Experience and Archivism // PAJ: A Journal of Performance and Art, Vol. 32, No. 3., 2010. P. 2.

<sup>67</sup> Jones A. «Presence» in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. P. 14.

<sup>68</sup> Manzella C. Watkins A. Performance Anxiety: Performance Art in 21st Century Catalogs and Archives. P. 31.

<sup>69</sup> Актуальные художественные процессы. URL: <https://theoryandpractice.ru/courses/16191-aktualnye-khudozhestvennye-protsessy> (Последнее посещение: 25.04.2019).

<sup>70</sup> Несимметричные подоби́я. URL: [garagemca.org/ru/event/a-course-of-lectures-dissymmetrical-similarities-irina-kulik](http://garagemca.org/ru/event/a-course-of-lectures-dissymmetrical-similarities-irina-kulik) (Последнее посещение: 25.04.2019).

к выставке «Перформанс в России: картография истории» (2014) было проведено несколько лекций о перформансе<sup>71</sup>. В «Гараже» также проходят единичные лекции, посвященные разным вопросам, связанным с искусством перформанса, например, лекции М. Варадинис «Перформанс как практика формирования сопротивления» (2013)<sup>72</sup> и Б. Цвеич «Заметки об обществе перформанса» (2016)<sup>73</sup>.

Итак, актуализация перформанса может осуществляться как в поле музейной деятельности, так и в поле текстуальных нарративов. Существуют три основных способа актуализации перформанса в музее: выставка реликтов перформативных практик, реперформанс и репрезентация перформанса в музейных образовательных программах. Для удачного представления перформанса в экспозиции необходимо учитывать плоскостную специфику документа и демонстрировать не один или два типа материалов, а комплексную подборку различных свидетельств и экспозиционных приемов, включения практики реперформанса экспозиционный показ или же в качестве самостоятельных акций.

---

<sup>71</sup>Перформанс в России: картография истории. URL: <http://garagemca.org/ru/event/russian-performance-a-cartography-of-its-history-education-program> (Последнее посещение: 25.04.2019).

<sup>72</sup> Перформанс как практика формирования сопротивления. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u61qbZsML0w> (Последнее посещение: 25.04.2019).

<sup>73</sup> Заметки об обществе перформанса. URL: [garagemca.org/ru/event/bojana-cveji-notes-for-a-society-of-performance](http://garagemca.org/ru/event/bojana-cveji-notes-for-a-society-of-performance) (Последнее посещение: 25.04.2019.).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном исследовании была предпринята попытка рассмотреть основные способы сохранения и актуализации перформативных практик в контексте музея. Для этого в первую очередь была рассмотрена история формирования перформативных практик и выделения их в самостоятельный вид искусства, история развития перформативных практик была рассмотрена в свете взаимоотношений данной формы искусства с таким культурным институтом как музей. В рамках первой главы данного исследования были сделаны следующие выводы:

- 1) Искусство перформанса возникает вследствие аккумуляции элементов визуального языка и теоретических изысканий авангардистских течений первой половины XX века. Непосредственное становление жанра происходит с конца 1960-х годов, когда видят свет первые осмысленные и важные акции европейских и американских художников;
- 2) В рамках авангардной и в некотором роде «антимузейной» традиции ранних перформативных практик музей воспринимался как репрессивный механизм культуры. Однако авангардный протест через некоторое время превращается в компромисс в виде документаций перформансов, представления перформансов в музейном пространстве, а позже и включения документов перформанса в музейные фонды;
- 3) Важным этапом институционализации перформанса и началу более осмысленной его документации стало включение перформансов в такие масштабные международные выставочные проекты как Венецианская биеннале, кассельская «Документа», «Манифеста» и т.п.
- 4) Музейная институция и музейные работники, в частности кураторы, могут оказывать активное влияние как на отдельные произведения, выступая в качестве соавторов перформансов, так и на вектор развития жанра в целом, поощряя и популяризируя одни работы и отвергая другие;

5) Функциями музея в отношении перформативных практик является информирование публики, популяризация и внедрение жанра в поле культуры, и фиксирование события.

Вторая глава была посвящена рассмотрению существующих подходов в музеефикации и перформативных практик. В ходе анализа литературы по теме было выделено три основных подхода в рассмотрении отношения перформанса и его документации: в рамках первого документация является крайне нежелательной, перформанс и документация рассматриваются в рамках отношения «оригинал-копия»; второй подход, признавая преимущества живого действия перед документацией допускает последнюю, рассматривая ее в качестве средства сохранения перформанса для его последующего изучения; в рамках третьего подхода живой перформанс и его документация рассматриваются как разные знаковые системы, что позволяет рассматривать фото или видео документ как часть запечатленной реальности или ее замещение.

На основании теоретических работ, а так же опыта различных учреждений по музеефикации перформанса было выделено несколько основных способов включения перформанса в музейное собрание. Некоторые способы музеефикации перформанса были позаимствованы из опыта сохранения театрального наследия: фото- и видео-документация, сохранение печатных и рукописных материалов и других артефактов, задействованных в организации и непосредственном показе перформанса. Свидетельствами искусства перформанса могут так же служить объекты, созданные или заметно преобразованные во время его осуществления.

Заключительная глава была посвящена актуализации перформанса. Этот процесс может происходить как в рамках текстов, посвященных перформансу, так и в музейном контексте. В опубликованном тексте происходит актуализация личного переживания перформанса или комплекса документальных источников, которым пользовался автор при проведении исследования. В каждом отдельном тексте прослеживается индивидуальность личного восприятия или прочтения источника, а так же включение перформанса в существующую культурную среду и определенный исторический контекст. Далее было

выделено три основных способа актуализации перформанса в музее: выставка реликтов перформативных практик, реперформанс и репрезентация перформанса в музейных образовательных программах. В результате анализа отдельных экспозиций и выставок, подробно освещающих искусство перформанса, был сделан вывод, что наиболее удачными можно признать перформативные выставки включающие комплекс различных материальных свидетельств.

## Список литературы

1. 100 Years: A History of Performance Art // MoMA URL: [www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/05/100-years-a-history-of-performance-art/) (Последнее посещение: 25.04.2017)
2. *Auslander Ph.* The Performativity of Performance Documentation // *A Journal of Performance and Art*, 2006. Vol. 28, No. 3. – P. 1–10.
3. Ephemera archive. URL: <https://www.moma.org/collection/works/202213?locale=it>
4. Exhibition and Performance Documentation. URL: <http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/exhibition-and-performance-documentation/> (Дата обращения 18.04.2018).
5. *Gómez-Peña G.* In defence of performance art. – NY. – 2000 – 79 p.
6. *Hagendoorn I.* Dada Retrospective. URL: [www.ivar-hagendoorn.com/blog/2006/01/09/dada-retrospective](http://www.ivar-hagendoorn.com/blog/2006/01/09/dada-retrospective) (Последнее посещение: 25.04.2017)
7. *Helen Gilbert.* Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Theatre // *Textual Studies in Canada* 10(11), 1998. – pp. 17 – 32.
8. *John Cage.* Silence: Lectures and Writing. – Hanover : University Press. – 1961. – 278 p.
9. *Jones A.* «Presence» in Absentia: Experiencing Performance as Documentation // *Art Journal*, 1997. Vol. 56, No.4. – P. 11–18.
10. *Jones A.* Perform, Repeat, Record: Live Art in History / Amelia Jones, Adrian Heathfield. - New York : Intellect, 2012. – 650 p.
11. *Kaprow A.* Statement // *Happenings : an illustrated anthology* - New York : E. P. Dutton, 1966.- 45 – 48.
12. *Kaprow A.* How to Make a Happening. URL: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> (Последнее посещение: 25.04.2017)

13. *Kaye N.* Site specific art : Performance, place a. documentation / Nick Kaye. - London ; New York : Routledge, 2000. - XVIII, 238 p.
14. *Kirby M.* The New Theatre: Performance Documentation. NY : University Press, 1974 – 239 p.
15. Klaus Biesenbach // Senior staff URL:  
<https://www.moma.org/about/senior-staff/klaus-biesenbach> (Дата обращения 01.04.2019).
16. *Krauss R.* Two Moments from the Post-Medium Condition // October. 2006. Vol. 116. P. 55-62.
17. *Krauss R.* *Video: The Aesthetics of Narcissism* // October. – NY, 1976. Vol. 1. – P. 50–64.
18. La collection en ligne // MAMAC Nice. URL: [www.navigart.fr/mamac/#/](http://www.navigart.fr/mamac/#/) (Последнее посещение: 25.05.2019)
19. *M. Kirby.* Happenings // Happenings and other acts. – London, 2004. P. 24-76.
20. *Manzella C. Watkins A.* Performance Anxiety: Performance Art in Twenty-First Century Catalogs and Archives // Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America. № 1, 2011. P. 30.
21. *Montano L.* Performative artists talking in the 80's. – L. A. :University of Callifornia Press. 2000 – 589 p.
22. *Morgan R. C.* Thoughts on Re-Performance, Experience and Archivism // PAJ: A Journal of Performance and Art, 2010. Vol. 32, No. 3. – P. 39–54.
23. Performa. URL: <http://performa-arts.org/> (Последнее посещение: 25.04.2019)
24. Performance Art: A Bit of History, Examples and a Fast Dictionary. URL: [http://www.huffingtonpost.com/andre-von-ah/performance-art-history\\_b\\_2029450.html](http://www.huffingtonpost.com/andre-von-ah/performance-art-history_b_2029450.html) (Последнее посещение: 25.04.2018)
25. Performance Bibliography URL: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0047.xml> (Последнее посещение: 25.04.2018)



26. *Phelan P.* Unmarked: The Politics of Performance. London : Routledge, 2003. – 207 p.
27. The Art of Performance. Critical anthology / edited by G. Battcock, R. Nikas. – N.Y.: E. P. Dutton, Inc. 1984. 152 p.
28. The artist is present // MoMA URL: [www.moma.org/calendar/exhibitions/964?locale=en](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/964?locale=en) (Последнее посещение: 25.04.2017)
29. The place of performance in the museum. URL: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/talk/place-performance-museum> (Дата обращения 01.04.2018).
30. *Valerie C.* Staging Meaning: Performance in the Modern Museum // The Journal of Performance Studies. – Cambridge, 2005. – P. 67 – 79.
31. *Wagner A.* Performance, Video, and the Rhetoric of Presense // October. 2000. No. 91. P. 59–80.
32. *Whilson M. A.* History of performance art according to me. – Franklin Furnace with Baltic Centre for Contemporary Art, 2005. 75 p.
33. *Абрамович М.* Тело как перформанс. Лекция // Сноб. URL: <http://snob.ru/selected/entry/1412>
34. Американские художники Fluxus об идее переворота в искусстве. URL: [www.furfur.me/manifesto/180217-fluxus-manifesto](http://www.furfur.me/manifesto/180217-fluxus-manifesto) (Последнее посещение: 25.04.2017)
35. *Атонян М. А.* Особенности перформанса: на материале работ Марины Абрамович. URL: [http://sias.ru/upload/ds-antonyan/Disser\\_Antonian.pdf](http://sias.ru/upload/ds-antonyan/Disser_Antonian.pdf) (Последнее посещение: 25.04.2017)
36. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. URL: [http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka\\_Benjamin.htm](http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm) (Дата обращения 13.04.2018)
37. *Бирюкова М. В.* Эволюция кураторских проектов XX в. в контексте теории и философии культуры : дисс. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / М. В. Бирюкова. – СПбГУ, СПб., 2018

38. Бишоп К. Radical museology. М. : Ад Маргинем. Пресс, 2014. – 96 с.
39. Бобринская Е. Футуризм. М.: Галарт, 2000. – 192 с.
40. В Музее архитектуры открылась выставка с крошечной темнотой.  
URL: <http://www.mk.ru/culture/2017/08/03/v-muzee-arkhitektury-otkrylas-vystavka-s-kromeshnoy-temnotoy.html> (Дата обращения 10.04.2018)
41. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / Р. Голдберг; пер. А. Асланян – М. : Ad Marginem, 2015 – 320 с.
42. Гораши Х. «Но мы не сможем вам заплатить...» Перформанс и деньги // Art news. URL: <http://art-news.com.ua/no-my-ne-smozhem-vam-zaplatit-performans-i-dengi/> (Последнее посещение: 25.04.2017)
43. Гриненко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: [http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city\\_266/fah\\_348/](http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/) (Последнее посещение: 25.04.2017)
44. Гройс Б. Московский романтический концептуализм [Электронный ресурс] URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1554> (Последнее посещение: 25.04.2017)
45. Данилкина О. Тень того, что не подлежит музеефикации // Aroundart. URL : <http://aroundart.ru/2012/02/20/ten-togo-chto-ne-podlezhit-muzeefikatsi/> (Последнее посещение: 25.04.2017)
46. Де Дюв Т. Невольники Маркса. Бойс, Уорхолл, Кляйн, Дюшан. – М.: Ad Marginem, 2016. –112 с.
47. Деготь Е. Performance - искусство действия // Декоративное искусство. 1991. №5 – С. 13 –24.
48. Дедова В. В. Музей и свобода выбора: Между храмом и агорой / В. В. Дедова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2016. - № 2 (27).URL : <http://cyberleninka.ru/article/n/muzei-i-svoboda-vybora-mezhdu-hramom-i-agoroy> (Последнее посещение: 25.04.2017)
49. Исраилова М. Перформанс и его документация // Театр. – СПб, 2017. № 2. С. 28 – 35.

50. *Каткова М. В.* Искусство действия. Перформанс - художественное явление второй половины XX века : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.иск. : Спец. 17.00.04 / М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – М, 2000. – 27с.
51. *Коркия Э. Д.* Перформанс как социокультурное явление эпохи постмодерна / МГУ им. М.В. Ломоносова, Социол. фак., Каф. социол. культуры, образования и воспитания. – М. : МАКС Пресс, 2008. - 21, [1] с.
52. *Краусс Р.* Переизобретение средства // Синий диван, 2003. №3. – С. 105-127.
53. *Крючкова В. А.* Антиискусство, теория и практика авангардических движений. М., 1985. – 304 с.
54. *Литвинцева Г. Ю.* Гиперреальность в эпоху постмодерна // Вестник СПбГУКИ – СПб, 2011. – С. 43 – 53.
55. Несимметричные подобия. URL: [garagemca.org/ru/event/a-course-of-lectures-dissymmetrical-similarities-irina-kulik](http://garagemca.org/ru/event/a-course-of-lectures-dissymmetrical-similarities-irina-kulik) (Последнее посещение: 25.04.2017)
56. *Обрист Х. У.* Краткая история кураторства. М. : Ад Маргинем. Пресс, 2012. – 248 с.
57. Перформанс в доме Марины Цветаевой. URL: [www.m24.ru/videos/muzei/10092015/92419](http://www.m24.ru/videos/muzei/10092015/92419) (Дата обращения 10.04.2018)
58. Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории / Ред. С. Обухова. М. : Ад Маргинем. Пресс, 2014. – 279 с.
59. *Петров В. О.* Акционизм в искусстве XX века: генезис // Новый университет. Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук. – 2015. – № 11-12 (56-57). – С. 30-36.
60. *Петров В. О.* Исторические истоки современного перформанса // Культура и искусство. – 2015. – № 2. –С. 198–208.

61. *Прошутинская А.* Перформанс как художественный объект // Художественный журнал. – 2017. №103. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1348>

62. *Соболева Е. С.* Эволюция концепции музеев в меняющемся мире / Е. С. Соболева Е. С., М. З. Эпштейн. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-kontseptsii-muzeev-v-menyayuschemsya-mire> (Последнее посещение: 25.04.2017)

63. *Тарасов А.* Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс. // Аналитика культурологи. URL: [cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskie-art-praktiki-heppening-performans](http://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskie-art-praktiki-heppening-performans) (Последнее посещение: 25.04.2017)

64. *Фостер Х.* Хвала актуальности // Художественный журнал. – 2017. №103. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1351>

65. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб. : Л-еаа, 1994. – 404 с.