ПЕРЧИХИНА Марина Константиновна / Marina PERCHIKHINA

Россия, Москва.
Арт-критик, художник.

Russia, Moskow.
Art critic, artist.

КОНСЕРВЫ ВРЕМЕНИ

CONTINUUM XXXI ЯРОСЛАВА КОЗЛОВСКОГО И THE ARTIST IS PRESENT МАРИНЫ АБРАМОВИЧ. СИНХРОНИЗАЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ МОСКОВСКОГО ГАРАЖА 8 ОКТЯБРЯ 2011 ГОДА

О современном искусстве трудно говорить в логике поступательной смены стилей или парадигм, скорее его можно рассматривать как параллельное существование двух основных ветвей: концептуальной и экзистенциально–телесной.

Обе ветви развиваются на основе жестов трансгрессии, пересечения границ визуального — одна в сторону лингвистики и философии, другая — в сторону театра и ритуала.

Обе ветви активно используют перформанс. Определение принадлежности конкретного действия к одной из художественных позиций иногда столь затруднено, что полностью зависит от установок наблюдателя. Но разница может и проясниться, если рассмотреть внимательно координату времени.

Переход из категории пространственной в категорию пространственно–временную — главное, что случилось с визуальностью вследствие появления инсталляции, видео и перформанса в пространстве музея.

Путь Марины Абрамович, последовательно разрабатывающей линию телесно-экзистенциального перформанса, неожиданно пересекся с длящейся уже тридцать лет серией перформансов польского концептуалиста Ярослава Козловского. Это пересечение послужило отправной точкой. Далее, обращаясь к категории времени нельзя было миновать фигуру перформера Тейчена Сье, произведением которого являются восемнадцать лет его жизни.

Ключевые слова: *современное искусство , перформанс, театр, ритуал, концептуализм, визуальность, координата времени, экзистенциальный перформанс, трансгрессивный жест, след и бесследность*

Canned Time

"*Continuum XXXI*" by Jaroslaw Kozlowski and "*The Artist Is Present*" by Marina Abramovic. Synchronization in the Space of the Moscow Garage — October, 2011

It is difficult to speak about contemporary art within the logic of the progressive change of styles or paradigms. However, contemporary art may be perceived as the co-existence of two main branches: the conceptual and bodily-existential.

Both branches are developed based on gestures of transgression, crossing the borders of visual arts — one in the direction of linguistics and philosophy; the other, in the direction of the theater and ritual.

Both branches actively make use of the artist's performance. Categorizing an artist's performance to a certain artistic genre is difficult, as it completely depends on the observer's perspective. However, the difference may become clearer if we carefully consider the time period. Moving out of the spatial category into the category of the spatial and the temporal — the main change in the field of the visual arts has been the result of the appearance of installation, video and the artist's performance in museums.

The method of Marina Abramovich — to consistently develop a line of bodily-existential performance — has unexpectedly crossed paths with a series of performances by Polish conceptual artist Jaroslaw Kozlowski, called "Continuum", which has been performed for thirty years. This intersection was the starting point of the text. Next, referring to the category of time, it was impossible to overlook the figure of the performer, Tehching Hsieh, an artist whose medium of expression is his own life.

Key words: *contemporary art, performance art, theater, ritual, conceptualism, visual, time coordinate, existential performance, transgressive gesture, live art, trace and traceless*

1. Три дня в Гараже

День первый.
Наблюдение за наблюдавшими

Ретроспектива Марины Абрамович «В присутствии художника» стала зрелищем за пять дней до открытия. Вместо обещанной загородной аскезы, воркшоп для ре-перформеров был в самом Гараже.

«Для зрителей вход на воркшоп также был свободный. Чтобы, по словам организаторов, «создавалась атмосфера лаборатории художника», зрителям выдавали белый халат, у стены стояло несколько скамеек. От пространства, где находились

© Издательство «Эйдос», 2013. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2013. For Private Use Only.

будущие исполнители перформансов, их отделяла белая линия на полу. Меня не покидало ощущение зоопарка. Судя по тому, что почти никто не уходил, даже когда нам объявляли получасовой отдых, зрителям было совершенно не важно, что именно происходит во время воркшопа. Важен был только сам факт возможности подсматривания за теми, кто не может это контролировать. За нами наблюдали как за дикарями в *Human Zoo*: ели мы или просто лежали на полу, все вызывало интерес»[1]

Просидев почти полностью последний день воркшопа и не выходя на перерыв, отмечу, что не любопытство к «зоопарку», а сугубо профессиональный интерес ко всем состояниям участников подобного тренинга удерживал большинство присутствующих. Там были молодые перформеры, художники, критики. Многие из них были бы готовы, как и наблюдаемые, жить на площадке под чужими взглядами. Эта готовность отличает перформера от актера, чье существование разделено на ролевое и естественное, сценическое и закулисное.

С первого взгляда на участников воркшопа в униформе с табличками-именами вставал вопрос, что это, воспроизводство тоталитарности или же монастырское послушание?

Много позднее осознаю, что восприятие происходящего, и участниками и наблюдателями имело одну очень трудно уловимую особенность — перевод. И речь не о затрудненности вербальной коммуникации, тем более что ре-перформерам предписано молчание, а о переводе всей ситуации, о присутствии синхронистки, менеджера, охранников. Различие между Нью-Йоркским оригиналом события и его Московской версией стоит искать не только в структуре выставки и глобальном контексте, но и в нюансах локальной атмосферы культурного центра Гараж.

К тихим указаниям американских ассистенток Марины было легче отнестись с послушным доверием, чем к тому же тексту в интонации переводчицы, царившей над всем и напоминавшей, в лучшем случае, вожатую пионерского лагеря. Это не был перевод с английского языка на русский, это был перевод с языка свободного следования на язык крепостного права.

«Классовое» и «профсоюзное» восприятие сюжета уже дважды мелькало в сети[2].

Не знаю, какое вознаграждение получали ре-перформеры в MoMA. Но думаю, что вопрос не в этом. Довелось читать свидетельство Деборы Винг-Спроу (*Deborah Wing-Sprou*)[3], не студентки и не актрисы, а самостоятельно работающего перформера. Она подробно описывает свои состояния и нюансы невербальной коммуникации со зрителем. И совершенно ясно, что привело ее в этот проект — возможность получить уникальный опыт.

Видео 1. http://youtu.be/2GD5PBK_Bto

Видео 2. http://youtu.be/yKw7LuEqUVs

Видео 3.http://youtu.be/7QryuPUReWE

Художников, практикующих перформанс в Москве, вероятно, на два порядка меньше чем в Нью-Йорке. И не нашлось никого, кто бы пошел на риск воссоздания чужих сценариев, возможно, не в последнюю очередь, именно из-за этого невидимого слоя «перевода» всех обстоятельств на родной язык.

Утром возле входа в куб, где шел тренинг, на полу лежало розовато-белое глянцевое полотнище. К вечеру, на стене, оно стало поясным портретом Марины Абрамович в смирительной рубашке, в три-четыре раза превышавшим высоту входного проема. Если кому-то портрет напомнил тоталитарную политическую рекламу, то мне виделось что-то знакомое из совсем

---

[1] http://www.openspace.ru/art/events/details/30918/ Елена Артеменко

[2] http://www.novayagazeta.ru/news/48952.html Вера Приклонская http://www.afisha.ru/article/zhilyaev-on-future-marxism/ Арсений Жиляев

[В] «Гараже» сейчас девочки и мальчики показывают реперформансы Марины Абрамович. Чудовищно их жалко. За 500 рублей в час висеть голой на кресте, когда грузчик зарабатывает 500 рублей за подъем на один этаж, — но ты висишь ради некоей идеи высокого искусства. В свое время индустриальные рабочие смогли осознать нечеловечность своих условий труда, тоже прикрывавшихся высокими целями. Уверен, настанет черед современных молодых парней и девчонок.

[3] http://nymag.com/arts/art/features/66162/ By Deborah Wing-Sprou

© Издательство «Эйдос», 2013. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2013. For Private Use Only.

другого ландшафта. Это масштаб дайбуцу, гигантских статуй Будды. Или же, несмотря на безрукость, многорукого божества милосердия, в японской версии — бодхисатвы Каннон.

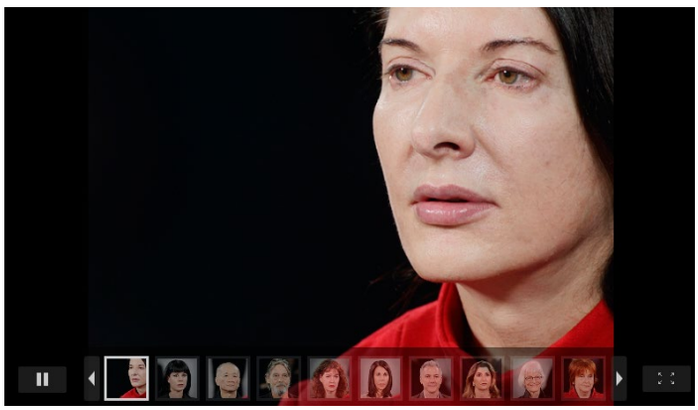
Тренинг кончался «актом посвящения» — поеданием тибетского золотого шара, состоящего из трех миндальных орехов, белого и черного перца, капли меда и настоящего золота. Марина сама обошла с листочками сусального золота всех участников воркшопа. Получили шары переводчица и менеджер, и даже, по просьбе юного менеджера, девушка, сидевшая в зрительском ряду. Лицо Марины чуть дрогнуло после этой просьбы, нарушающей ритуальную суть действа, но она исполнила пожелание. Выглядело все как смиренное служение богини своим адептам.

Следующим, конечно же, встает вопрос о широком контексте.

Наиболее жестко он поставлен Александрой Новоженовой в статье «Кто боится Марину Абрамович-2»[4]. Прозвучали и другие упреки[5].

Похоже, что вопреки мнению критиков, она все-таки понимает контексты и способна с ними играть. Краткий отчет о перформансе не для всех, снабженный парой фотографий, обнаружился в газете Коммерсантъ[6]. Назовем его «Светский балаган или Нос».

Большой нос — предмет ее переживаний, озвученных в перформансе «Луковица» и некоторых интервью, становится десертом, белой сахарной (?) маской, полученной российским барством от клоунессы. Наверняка в школе она изучала русскую классику и Гоголь в этой истории участвовал.



Видео 4. http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/

В Нью-Йорке все читалось иначе. Богатые спонсоры отделены в сознании зрителей и художников от реальности выставок в MoMA и Гугенхейме[7]. Буддистские практики знакомы большинству и популярны. Голливудские звезды приходили участвовать в перформансном марафоне и выдерживали недолго. Посему предположение, что на месте художницы в течение трех месяцев могла бы сидеть звезда масс медиа считаю малообоснованным[8].

Там были разные реакции, но даже самый критический отклик, который удалось найти, высказывание искусствоведа и куратора Бет Джерш-Незик *(Beth Gersh-Nesic)*[9], был основан на виденных вживую оригиналах перформансов и, во многом, на том естественном чувстве сожаления, которое возникает при превращении частного переживания в массовое зрелище.

Это чувство утраты, думаю, так или иначе испытали все, кто ощущал современное искусства как жизнь небольшого круга участников и знатоков, когда в Москве, начиная с 2007 года, стало модным посещать Биеннале.

День второй. Чужие сценарии

В 2005 в проекте «Семь легких пьес» Абрамович повторяет классические перформансы 1960–1970-х. Пять чужих и два своих. И все вопросы о конце жанра, о границах перформанса

[4] «И это самое важное в том, что она делает: принципиальная позиция (и главная хитрость) Марины Абрамович состоит в том, что для нее контекста будто бы не существует. Ведь если таковой воссоздать для ее работ, то они окажутся совершенно беспомощными, даже жалкими. В 70-е ее элементарные мазохистические жесты были релевантными. Но теперь это явно не так, и вся ее ретроспектива построена на нагнетании пафоса и отрицании любого контекста под тем видом, что автор выше этого, и что все дело в его необыкновенной, вневременной, нечеловеческой энергии. …Но на самом-то деле я верю в волшебную энергию Абрамович. Это энергия медийности». http://artchronika.ru/wp-content/uploads/2011/10/650-IMG_3733.jpg

[5] Марина Абрамович была выдающимся художником в 70–80 годы. Ее можно назвать бабушкой мирового акционизма. Но эта бабушка, к сожалению, утратила всякую актуальность и связь с реальностью. Чем занимается Марина Абрамович? Она занимается буддистскими практиками, какие-то чакры, перформенс, когда она смотрит в глаза зрителя. Все это могло быть актуальным 30 лет назад, но сейчас изменился контекст. И вот Марина Абрамович на деньги Романа Абрамовича приезжает в «Гараж», в самое одиозное место, которое делается на российские грязные нефтедоллары, приезжает в то самое время, когда художников хватают и сажают в тюрьмы, приезжает устроить абсолютно, как она пишет, новый некоммерческий перфоменс с очередным, уже сто раз повторенным глядением в глаза зрителям. Представьте, что группа «Война» в разгар царствования Милошевича на деньги какого-нибудь его заплечных дел мастера приехала бы в Белград делать невинные акции со вздохами и буддистскими практиками. Есть предел цинизма художника, который говорит о нонконформистском некоммерческом искусстве и при этом за огромное нефте-бабло приезжает в самое одиозное место по сути поддерживать власть. Абрамович утратила связь с контекстом. Современный художник в 2000–2010 годы не может не считывать кошмара, который происходит вокруг. Алексей Плуцер-Сарно http://www.svobodanews.ru/content/article/24360897.html

[6] http://www.kommersant.ru/doc/1796685/print

[7] Последний вопрос удалось обсудить через ЖЖ с русскоязычной посетительницей выставки в MoMA. Она не художник и не критик, просто любитель искусства, и прожила там достаточно долго, чтобы быть носителем американского менталитета. И на мое замечание, что видимо, в отличие от Гаража в Москве, MoMA и Гугенхейм не воспринимаются как институции напрямую связанные с властью и капиталом, был ответ: «Мы знаем, что здесь музеи спонсируются богатенькими буратинами, и в основном за счёт этого живут, но кто эти буратины и чем они занимаются, мне никогда не было интересно».

[8] Мне кажется, что перформанс The Artist is Present в MoMA могла бы вытянуть любая *celebrity* — я бы даже предпочла видеть на месте Абрамович Мадонну или Леди Гагу (она, кстати, обожает Абрамович, и как-то даже произнесла в ее честь пламенную восхищенную речь). Это было бы намного честнее и веселее. Люди идут вереницами, чтобы посмотреть на знаменитость. От долгого вглядывания в сияющего кумира у них слезятся глаза. Но почему мы должны верить, что это слезы, вызванные духовной метаморфозой? http://artchronika.ru/wp-content/uploads/2011/10/650-IMG_3733.jpg

[9] http://arthistory.about.com/od/special_exhibitions/fr/abramovic-retrospective-review.htm

© Издательство «Эйдос», 2013. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2013. For Private Use Only.

и театра, о живом и мертвом искусстве концентрируются с небывалой остротой.

«Я хотела показать, что перформанс — полноценное искусство, и его можно процитировать, как музыку Баха или прозу Достоевского» — объясняет она в интервью.

Тут попробую остановиться и также медленно, как жили на тренинге ре-перформеры, (чтобы, в конце концов, замереть на час), просмотреть все позиции.

Цитирование перформансов, прямое и косвенное, происходит давно, частью без ссылок на оригинал. Нередко происходит и повторение, автор которого не подозревает об этом.

Словарь сюжетов оказался невелик, но ведь не только сценарием определяется суть перформанса. Если сравнивать его с театром — где драматургия первична, то в перформансе самое главное — возникновение и совместное со зрителем переживание реальности события. Т. е. события невоспроизводимого во всем своем объеме. В случае с повторами чужих и даже своих перформансов, даже при изменении временной протяженности действия, условий и места, реальность происходящего ставится под сомнение.

Несмотря на реальность предельного физического напряжения и даже риск — возникает момент ролевого, а не реального существования самого перформера. На собственном опыте знаю, даже продолжая серию в развитии, приходится на каждом этапе усложнять физические обстоятельства так, чтобы не оставалось просвета для воспоминания о собственном предыдущем действии, т. е. для исполнения «роли». Как ни парадоксально, но повторяя свой перформанс 1975 года, Марина Абрамович становится актрисой, играющей саму себя. И еще один момент и вовсе приводящий к неутешительным выводам. Кроме реальности происходящего, видовой составляющей перформанса все-таки является *трансгрессия*. В случае повторения, уже самим этим актом репродуцирования или цитирования, все, происходившее в оригинале, становится абсолютно легитимным. Если у какого-то племени принято в определенный день по определенному поводу вырезать на себе звезду — это ритуал. Если это действие производит солдат на пленном — это военное преступление. Но фактом искусства перформанса это стало только тогда, когда повторило нелегитимный в пространстве нашей культуры жизненный жест в качестве художественного. «Семь легких пьес», безусловно, втягивали перформанс в область театра, в которой она и продолжает сотрудничать, в том числе и в постановке собственных похорон[10].

При просмотре документации эта театральность подтверждается.

Документация «Семи легких пьес» представлена скромно, там, где напряжение экспозиции падает. На повороте.

Поворот отдан интерактивным объектам — Драконам и камням. Если первые пользуются зрительским спросом, прежде всего из-за легальной возможности дать отдых спине и ногам, то вторая, медно-каменная часть, фактически не востребована. Не в последнюю очередь, возможно из-за несовпадения параметров. Хотя внешне инсталляция… вполне демократична, т. е. расположена в расчете на амплитуду колебаний в росте зрителей, но при реальной попытке оказывается, что интервалы между тремя точками касания не соразмерены с общей высотой, совпадения не происходит. То ли визуальная ритмика пересилила идею, то ли изначально лукавая игра. По общему мнению зрителей, к которому остается присоединиться, здесь ничего не происходит. Видимо все-таки такое производство инсталляций из тяжелых материалов — сюжет вынужденный и побочный. Все начинается заново там, где работает тело. Очистка дома, Балканское барокко. Все это уже явно несет отпечаток ритуального театра, возгонки энергетики.

Музей перформанса — репродукция или реинкарнация?

Музейный способ репродуцирования перформансов чужими телами и перспектива перформансного центра смещают проблему из области границ с театром в область прототеатральных практик.

«Я знаю, что многие художники не разделяют моей точки зрения: дескать, перформанс — уникальное произведение и нечего его повторять. Но это снобистская позиция, не учитывающая интересов сегодняшнего зрителя. Я думаю, что молодой художник, повторяющий классический перформанс и привносящий в него свою историю и свою харизму,— это все же лучше, чем мертвые фотографии и скверного качества видео»[11].

Ре-перформинг — что это?

Возможные ответы:

– репродукция (отливка в телах, наподобие отливки копии мрамора в гипсе);
– ролевое исполнение (музей превращается в интерьерный театр);
– персональный тренинг на пути к инициации (музей становится храмом нового культа);
– цирковой номер, где реальность напряжения всех сил и риска сочетается с театральной воспроизводимостью действия.

Уже к 1997–1998 стало ясно, что словарь перформанса не так и велик и все дошло до Z.

Уже тогда мы с Юрием Нолев-Соболевым, воспитавшим в своей школе целую группу перформеров, обсуждали возможность и риск «перформансного театра».

Выйдя из картины, можно предъявить тело. Выйдя из тела — отпечаток? Тень на экране? Нет, только ритуал. Повторяемый чужими телами сценарий столь физически жесткий, что нет места актеру. Инициация? Но ритуал выходит за логику инновативности искусства, он по определению существует не в линейном, а в циклическом времени. Ритуал не имеет продукта, кроме изменения статуса участников в случае инициации. Художник-творец в нем низведен до жертвы или служителя. Чего? Самого себя, реальности тела во времени?

Сначала, по Гройсу «Музеи заняли центральное место в городах цивилизованного мира — как храмы новой религии превращения человека в личность, в индивидуальность, хранимую исторической памятью, т. е. средствами музейной техники…

[10] «The Life and Death of Marina Abramović» http://mif.co.uk/event/robert-wilson-marina-abramovic-antony-willem-dafoe-the-life-and-death-of-marina-abramovic/

[11] http://www.answers.com/topic/marina-abramovi#ixzz1EZI9pxos

© Издательство «Эйдос», 2013. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2013. For Private Use Only.

Мы бродим из зада в зал и задаем себе один и тот же вопрос: почему этот, а не тот, например, не я?»[12] Но теперь «и я, и я, и я» — может сказать каждый, и музей уничтожен. (Это еще один ракурс рассмотрения полутора тысяч лиц людей, прошедших через опыт сидения с Мариной в атриуме *MoMA*).

На этом месте храм. Или комната для медитаций. Ритуал в нем — воплощение в тело-произведение и развоплощение, переход в другие тела, воспроизводящие послание оригинала. Бесконечное репродуцирование живой телесной скульптуры. Пожалуй, что все отсылает к мистериям.

День третий. Время присутствия. Самонаблюдение

По ее (Марины Абрамович) словам перформанс должен длиться не менее шести часов. Только после этого тело претворяется в дух (развоплощение?). Мое оптимальное время — час, полтора. (Может быть, повлиял лимит видео кассеты, или тела настолько мало, что нет проблем его преодоления.)

Совместная медитация или беззвучный диалог? О чем?

О финальной части жанра, наработавшего полный словарь и лишенного уже инновационного потенциала. Об окончательном оледенении всего современного искусства, так как жанр был его «горячей точкой». О последней части персональной телесной жизни.

Пересказ перформанса Марины с питоном был толчком к моему выходу из акции, где доминирует пространство, оставляя фигуре автора функции указателя, в перформанс, где работает персональное тело и память.

Скорее всего, нашим общим сильнейшим впечатлением был перформанс Йозефа Бойса *Transsibirian Railway* (1970). Но я увижу его только в 1992, она же рано выбралась из-за железного занавеса (да и не столь плотного, как наш).

Божество, служители и прихожане

Если продолжить метафору религиозного культа, то налицо все три необходимых слоя — божество, служители и прихожане. Последним оставлена большая зона предполагаемой интерактивности. Начинается она с мест для медитации на цвет, продолжена каменными и медными объектами и главной ее точкой являются оставленные стол и два стула между стенами, заполненными проекциями самого главного перформанса.

Масштаб, техническое совершенство и насыщенность реальным временем видео-документации отсылают к области бессмертия, и не столько метафорического, сколь того техногенного, о котором размышляют специалисты, сводя его к полной оцифровке мозга. Что же заставляет художника, начинавшего с отрицания материального продукта, утверждавшего «здесь и сейчас», подводить столь скрупулезный итог? Зачем соединять в выставочном пространстве все пережитые «там и тогда», реконструировать их чужими телами (да еще и дважды в отдельном кубе и внутри основной экспозиции), предлагать вслед за этим еще и следующий уровень реконструкции, оставляя «места для перформанса» зрителям?

Повсеместное реалити-шоу, присвоившее опыт перформанса, заставляет художника-перформера искать убежище в Музее. Но сами галереи и музеи все более сродни офисам продаж на расширяющемся рынке экстремальных развлечений. И она, казалось бы, сдается, вступает в игру, производит фильмы и скульптуры, идет на театрализацию и экранизацию своей жизни. И не только своей. Не ради славы но, как объясняет, ради будущего самого жанра.

2. Разбитый будильник и время присутствия художника

Громкое объявление — приглашение в лекционный зал Гаража на перформанс Ярослава Козловского *Continuum XXXI* (в рамках презентации книги «Кавычки») застало меня в той точке ретроспективы Марина Абрамович, где закончился ее с Улаем андрогинный миф. Останавливаюсь на повороте, где Абрамович начинает распоряжаться массивами цвета, камня и металла, и где всплывет вопрос: не чрезмерна ли претензия художника на божественное бесстрастие?

Интригует сам факт живого перформанса по соседству с перформансным музеем.

Спешу в лекционный зал (с тем, чтобы, несколько дней спустя, вернуться на выставку и сосредоточиться на документации ее самой длительной работы — *The Artist Is Present*).

Имя Ярослава Козловского знакомо, но никакой конкретики в памяти не всплывало.

Внушительный послужной список, происхождение, как и у Абрамович, восточно-европейское. Польша в 1960–1970-е была для нас форточкой из «социалистического лагеря» в мировой процесс, через которую просачивались сведения о реальном развитии искусства.

Большая часть жизни Ярослава Козловского прошла вне столиц, в Познани. Концептуальные проекты и лингвистика. Участие в акциях Флюксуса. Альтернативная галерея. Преподавание в европейских академиях.

Далее узнаю, что он — ровесник Марины. И самое главное, его *Continuum XXXI* — часть серии, длящейся с конца 89 года, т. е. совершенно совпадающей в историческом времени с корпусом экзистенциально-телесных работ Абрамович после ее прощанья с Улаем на Великой Китайской стене.

Казалось случайная, эта синхронизация все более видится «высшей случайностью» изменяющей понимание перформанса в системе визуального искусства.

Continuum XXXI. 24 минуты с Ярославом Козловским

Знакомый лекционный зал. На сцене современная школьная доска холодного серо-зеленого цвета. Несколько коробок с мелом. Ярослав Козловски выходит на сцену. Заводит будильник и ставит его слева от доски. Без десяти восемь. Берет мел, поворачивается спиной и с верхнего левого угла начинает заполнять доску яростным диагональным штрихом, передвигаясь вдоль нее мелкими прыжками. Рисунок производится не мелом и рукой, а всем телом. Танец рисунка. Диагональный штрих сменяется сначала встречной диагональю, потом следующим слоем по вертикали, потом горизонтальным штрихом. Мел ломается с треском, отлетает в стороны, создает вокруг облако пыли. Когда вся поверхность плотно перекрыта, последние движения — круговые. После передышки опускает руку

[12] *Борис Гройс*. «Дневник философа» Париж, Синтаксис, 1989

© Издательство «Эйдос», 2013. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2013. For Private Use Only.

в ведерко с водой и медленно, двумя пальцами рисует водой по меловой поверхности. Потом опускает в воду губку и смывает все. Обтирает пот. Садится на стул справа лицом к зрителям и читает с листа на русском полный список перформансов серии. Проверяет будильник. Произносит, что перформанс длится до момента полного высыхания доски. Опять садится. Рассказывает, что самым невыносимым для зрителя был перформанс в Амстердаме, где воздух насыщен влагой и доска сохла около часа. Проверяет состояние доски. Рассказывает, что старается всегда найти будильник той страны, где делает перформанс. Доска высохла. Берет будильник, сообщает залу, что перформанс продолжался 24 минуты и с предельным размахом и усилием впечатывает его в доску. Будильник останавливается. Он войдет тридцать первым в коллекцию.

На вопрос из зала о состоянии в длящейся более тридцати лет серии он говорит, что со временем нарастает злость, так

Видео 5. http://youtu.be/nKtEpFUj458

Видео 6. http://youtu.be/EYLroAzMqQE

как физическая форма с возрастом падает и не позволяет производить все в желаемом ритме, но и это — часть содержания перформанса.

Первые три перформанса этого цикла под другими названиями состоялись в 1979–1980х годах. *Continuum I* в 1989 году, далее почти ежегодно, а иногда дважды и трижды в год, в разных точках Европы и Америки следовали *Continuum II–XXX*, вплоть до нынешнего тридцать первого. Единственный материальный экспонируемый след — коллекция застывших и покалеченных будильников.

The Artist Is Present — безмолвный статичный перформанс Марины Абрамович в атриуме *MoMA* в Нью-Йорке, длившийся весною 2010 года в общей сложности 736 часов, в Москве был представлен полной (!) документацией.

Время всего перформанса воспроизводилось в течение дня выставки 156-канальной видеоинсталляцией с шести проекторов. На левой стене все ее визави, в каждом кадре на протяжении реального дня выставки сменяются лица. Кроме одного кадра — дня, который провела напротив Марины перформер Аня Лифтинг. На правой — по ходу движения по выставке — время самой Марины, в каждом кадре — не менее семи часов жизни ее лица. В центре два пустых стула и стол — инсталляция с предложением к посетителям провести там неограниченное время. Можно на месте Марины, лицом к множеству лиц. Можно лицом к ней, вернее к ее проекциям во времени, к множеству ее времен.

Зал, заполненный зыбкими проекциями лиц. 78 кадров-экранов с недвижным лицом Марины. Другие 78, на которых сменилось в общей сложности около полутора тысяч лиц, мужчин и женщин, совсем юных и старых, всех рас и возрастов, с разным опытом, эмоциями и целями. Ситуация храма богини Канон в атриуме музея воспроизводится теперь техническим путем как свидетельство множества временных координат в ином реальном пространстве, утверждаемом пустыми стульями в центре, где можно осуществить еще одно действие — сесть и пережить эти 156 осей времени одновременно. Я теперь понимаю, почему невозможно было там находится долго, если не иметь напротив себя живого партнера, который помог бы замкнуть наше реальное время, не дать распасться на частицы чужих временных фрагментов.

Техногенное бессмертие непереносимо для неоцифрованного телесного существа. Это колумбарий минут и секунд, объем которого множится с каждым поколением технических средств, а референт рассыпается на килобайты и пиксели.

Написать тут слово *пространство* сложно, лучи проекторов отсылали одновременно во множество виртуальных пространств. Остров со стульями и столом был якорем, позволяющим ухватиться за реальность и не распасться на части в многовременном континууме.

В последнем зале была имитация посмертного музея, включавшая в себя куклу мертвой Марины в стеклянном «гробу» (модель, принявшую участие в проекте «Жизнь и смерть Марины Абрамович»).

Телесность последовательно утверждалась Мариной Абрамович на протяжении сорока лет. Определение возможностей тела. Здесь и сейчас. Счет на минуты. Потом на часы — вдвоем с Улаем. Потом многодневные медитации вчетвером. Тела все более теряют подвижность. Нарастает время и миф.

Объявляя себя, в полном объеме тела и сознания, произведением искусства, художник-перформер приходит к замедлению своего реального существования. Мумия или кукла — недостижимая финальная точка этого процесса.

В этом случае возможны два пути сохранения произведения искусства — полная видео документация, т. е. — замороженное время, и циклическое воспроизведение действия другими перформерами, полностью погруженными в исходную ситуацию, т. е. — ритуальный театр. И то и другое — попытка пре-

© Издательство «Эйдос», 2013. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2013. For Private Use Only.

одоления смерти, не метафорическая, а буквальная, технологическая и религиозная.

Т е. классическое искусство, сохраняющее веками имена авторов и их шедевры — метафора бессмертия. Здесь же — реальность телесного бытия простого смертного и попытка реального бессмертия божества (?)[13]

Возвращаясь к серии Ярослава Козловского *Continuum*, можно увидеть основные параметры другого типа перформанса — концептуального. Перформанс строится вокруг парадигмы традиционного искусства, где есть автор, произведение, инструмент и материал. Автор выступает не как полноценная телесная фигура, а как инструмент рисунка, производящий жест искусства при нестойкости материала произведения и физического бытия автора. Собственно произведением можно считать разбитый будильник. Он и экспонируется. В инсталляциях автора экспонируются и сотни других часовых механизмов — и застывших, и звучащих.[14]

Отсутствие результата при совершении всех жестов, свойственных искусству, существование времени в линейном развитии конкретной жизни художника — демонстрация смертности. Коллекция мертвых будильников, инсталлированная в музейных пространствах — метафора искусства, одновременно ставящая под вопрос само его существование.

Концептуальное действие через трансгрессивный жест возвращается в рамку искусства в момент музеификации.

Телесное действие, завоевывая музей, перестраивает его в храм-колумбарий.

3. След и бесследность

Абрамович — предельное замедление, переводящее экзистенциальный перформанс в ритуальный театр божественного бессмертия.

Жизнь и смерть как поступательное завоевание музея-пантеона. Параллельно она осмысляет и трансформирует все сопровождающие церемонии, светские мероприятия Марины стоит рассматривать отдельно, как особый жанр.

Козловский — предельная скорость[15]. Дискретная демонстрация смертности.

Другое его существование — в горизонтали коммуникации, порождая ее, перестраивая, участвуя как ее часть и инструмент. Сеть. *NET* — его проект, реализованный задолго до появления Интернета.

Бесследность предпочтительнее любой форме музейного культа. Но всегда смущает вопрос о форме ее утверждения. Не нарушает ли ее книга?

Но книга не памятник и не альбом репродукций, хотя и снабжена достаточным количеством визуальной документации. Она состоит из десяти текстов-зеркал, отражающих деятельность художника, в которых расслаивается его исходная позиция между классическим концептуализмом и игровой легкостью Флюксуса.

Тут предельно проявилась альтернатива. След и бесследность. Бесследность предъявляется мелом и мокрой тряпкой, возрастными изменениями тела, отсутствием специальной документации действа.

На мой вопрос он подтвердил, что документация не входит в проект, является не более чем фотографией или видеозаписью на память, если ее кто-то сделает.

На чей-то вопрос о возможности передачи этого перформанса другому исполнителю (имелся в виду происходящий рядом ре-перформинг), Козловский ответил, что для него это совершенно невозможно, это его перформанс, связанный с его реальным временем и пониманием искусства.

Минуты предельного напряжения остаются только в памяти свидетелей и в очередном мертвом будильнике.

Очень долго не хватало какой-то третьей всеохватной составляющей. Оппозиция телесного и концептуального действия все равно слишком плотно связывались с историей искусства и музеем. Но вот в начале 2000-х, во многом — трудами Марины Абрамович, выплывает из небытия фигура художника, перформера, более всех реализовавшего экзистенциальный перформанс на уровне окончательного растворения границы искусства и жизни.

4. Тейчин Сье

В моем понимании времени
жизнь является пожизненным заключением.
Тейчин Сье

Прежде чем обратиться к этому случаю полного слияния жизненного времени и произведения искусства, придется вернуться к определению экзистенциального перформанса. И обнаруживается, что в эти слова вкладываются три принципиально различных смысла и образа действий.

Первый — действия художника, базирующиеся на его личной биографии, психологических проблемах, травмах, физическом переживании «здесь и сейчас». (Абрамович, Франко Би, у нас — группа Запасный Выход) Что, кстати, может быть основанием и в традиционных визуальных практиках (но там оно не разрешается до конца, и потому длится как язык, а в перформансе, если он верный — должно разрешаться, и тогда повторение невозможно).

Второй — экстремальный перформанс с прямым риском для физического существования, впрямую не зависимый от биографического материала и не сопоставимый по длительности с полным временем жизни автора. (Тут примеров много.)

Третий — художественный проект, полностью совпадающий с реальным жизненным временем автора (вне зависимости от природы идеи). (Тейчин Сье.) Отчасти, к этому приходит Козловский, в силу длительности серии и включения в нее как фактора изменения своего физического статуса.

Тейчин Сье — художник, предельно соединивший искусство и экзистенцию, и весь его путь, казалось, реализует идею «бесследности» в полной мере, он надолго выпал из профессиональной памяти и зоны интереса. Но вот, к концу нулевых, его фигура оказалась востребованной, выдернутой из небытия, со-

[13] http://youtu.be/2GD5PBK_Btohttp://youtu.be/yKw7LuEqUVshttp://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197

[14] общий вид инсталляций:http://uap.edu.pl/uczelnia/wykladowcy/kozlowski-jaroslaw/jaroslaw-kozlowski-prace/

[15] Видео: Continuum-28 http://youtu.be/nKtEpFUj458 Continuum-29 http://youtu.be/CxA4PY1yiRY Интервью: http://youtu.be/EYLroAzMqQE фото: Contiuum-31–32 http://fundacjaprofile.pl/tree.php?id=560

© Издательство «Эйдос», 2013. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2013. For Private Use Only.

стоялись две выставки, издан каталог, пишется книга, появились множество интервью[16]. Далее привожу краткое описание его проектов (единственное на русском языке), цитируя исследование Екатерины Крыловой «Экзистенциальный перформанс как радикальный опыт осмысления границ современного искусства».

«С конца 1979 по 1986 год Сье реализовал серию из пяти годовых перформансов, а также воплотил в жизнь тринадцатилетний творческий план по созданию искусства вне публики (1986–2000).

В ходе первого долгосрочного перформанса (*One Year Performance*, 1978–1979), также известного как *Cage Piece*/Клетка), Тейчин Сье провел целый год запертым в клетке, которую построил у себя в студии[17].

Согласно концепции второго перформанса (*One Year Performance*, 1980–1981 или *Time Piece*/Время), художник подчинил свое существование ритму часов. Сье взял на себя обязательство на протяжении года в начале каждого часа (24 раза в сутки) подтверждать факт верности заявленной идее, отмечаясь в собственной студии, где были установлены табельные часы (снабжённые механизмом, фиксирующим время прихода на карточке)[18]. Следующий год *(One Year Performance* 1981–1982 или *Outdoor Piece*/Под открытым небом) художник провел на улицах Нью-Йорка со спальным мешком — по условиям перформанса Сье не мог заходить внутрь зданий, в метро, палатки, пещеры, садиться в автомобиль, поезд или самолет. Четвертый

годовой перформанс 1983–1984 годов Тейчин Сье посвятил человеческим взаимоотношениям, озаглавил *Art/Life* / Искусство/Жизнь и пригласил к сотрудничеству художницу Линду Монтано. В течение года их связывала восьмифутовая веревка. Художники были вынуждены постоянно находится рядом — в студии Сье, ставшей их домом, в кино, в магазине, на улице, на встречах друзей — и, по условиям перформанса, не прикасаться друг к другу.

Пятый перформанс (1985–1986) для Тейчина Сье, возможно, был самым сложным, — после четырех лет существования внутри искусства художник заявил, что отправляется «в жизнь», и пообещал не заниматься искусством, не думать, не читать и не говорить о нем, не смотреть на него, не посещать музеи и галереи. Последняя работа Сье, *Earth*/Земля, продолжалась 13 лет — со дня, когда художнику исполнилось 36 лет (31 декабря 1986), до его 49-летия (31 декабря 1999). Результат этого перформанса был представлен в ретроспективе. Манифест Сье, положивший начало этому перформансу, содержал только одно условие — художник будет заниматься искусством все это время, но ни разу не продемонстрирует свое творчество публично. На следующий день после окончания установленного срока, т. е. 1 января 2000 года, Тейчин Сье объявил суть своей работы: «Я сохранил себя живым. Я пережил 31 декабря 1999 года» *(I kept myself alive. I passed the Dec* 31, 1999.) — эти фразы за подписью художника составили предмет коллажа, который он собрал из букв, вырезанных из журнала».

Далее, анализируя результаты, автор исследования вслед за Тейчином Сье фокусируется на координате времени.

«…(год «Времени» на видео укладывается примерно в 6 минут, в течение которых у художника постепенно отрастают волосы). В ходе перформанса Сье должен был отметиться в комнате с часами 8760 раз. По результатам анализа карточек, подписанных Милном, мы можем увидеть, что художник пропустил назначенное время 152 раза (в 94 случаях проспал, 29 раз опоздал к началу часа и 10 раз нажал кнопку слишком рано). Публика могла наблюдать перформанс лишь один раз в месяц согласно установленному графику — с 11 утра до 5 вечера…

В этом перформансе сам Тейчин Сье… выступает свидетельством времени как независимого явления, объективно существующего вне всякого смысла»[19].

Хотелось бы привести также финал интервью, взятого Робертом Эйерсом:

Р. Э. Расскажите мне о своем решении больше не заниматься искусством. Были ли это подражанием Марселю Дюшану?

Т. С. Я не был под влиянием Дюшана. После 2000 года у меня больше не было хороших идей, поэтому я перестал делать искусство. Это был мой свободный выбор.

Я не закончился, но я не делаю больше искусства. Все что я имею — это свободные мысли, и я проживаю время.

Р. Э. Что еще в Ваших планах?

Т. С. Я планирую ретроспективу всех моих работ 1978–1999, это восемнадцать лет. Я трансформирую восемнадцать лет своего времени, «художественного времени» в восемнадцать равных одно-годовых пространств. В четырех первых пространствах будет размещена документация четырех первых одно-годовых перформансов. Последние четырнадцать пространств, представляющие последние две работы, будут оставлены пустыми, за исключением концепции (манифеста) и постера. Публика сможет проходить через эту сквозную инсталляцию, рассматривать до-

[16] http://performancelogia.blogspot.ru/2008/01/performing-life-work-of-tehching-hsieh.html

[17] 111 Hudson Street, 2nd/F1, New York 10013

[18] Система Time Clock (Табельные часы) до сих пор используется на некоторых предприятиях, позволяя наблюдать за рабочим днем сотрудников при помощи учетных карточек (сегодня это электронные тайм-карты/ биометрические сенсоры, идентифицирующие отпечаток пальца служащего)

[19] *Крылова Екатерина Владимировна*. Экзистенциальный перформанс как радикальный опыт осмысления границ современного искусства. РГГУ, Факультет истории искусства, Москва, 2011. См также: *Екатерина Крылова.* «Жизнь как пожизненное заключение» ХЖ № 81. Москва, 2012.

© Издательство «Эйдос», 2013. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2013. For Private Use Only.

кументацию моей жизни-работы и переживать пространственный опыт времени. Будет нелегко найти место и бюджет, но я надеюсь осуществить это при жизни.[20]

Ретроспектива Марины Абрамович, продолжающаяся более тридцати лет серия Continuum Ярослава Козловского и восемнадцать лет перформанса-жизни Тейчина Сье демонстрируют три способа репрезентации времени:

1. Бесконечное множество времен превосходит любую персональную возможность переживания. Телесные репродукции статичных перформансных ситуаций (*present continues* — настоящее длительное) синхронно заполняют пространство, сосуществуя с видеодокументацией законсервированных действий (возникает новое время — прошедшее длительное в настоящем — *past continues in present*).
2. Совместное со зрителем переживание реального времени. «Здесь и сейчас» происходит через заполнение плоскости предельным количеством следов (до их полной неразличимости) и полное восстановление пустой поверхности. На другом этапе и в другом пространстве нарастает коллекция-инсталляция инструментов измерения времени, потерявших функциональность в момент завершения перформативно-значимых действий.
3. Репрезентация времени через объем пустого пространства.

Первое годовое пространство репрезентирует следы каждых суток, его наполняющих (зарубки и ежедневное фото). Второе годовое пространство репрезентирует следы каждого часа (кадр кинопленки и отметка на карточке), следующие годовые пространства не имеют никакой репрезентации своего временного содержания, кроме манифеста.

В первом случае идея полного сохранения события порождает цикличность многоканального времени, заложенную в самой технологии закольцованного видео и продолженную в повторении истории новыми телами (*re-performing*).

Во втором случае время становится дискретным, парадоксально-предметным и все, что лежит между цифровыми значениями позиции стрелок в мертвых будильниках, безвозвратно стирается.

Присутствие в едином пространстве множества обозначений времени на измерительных приборах, предназначенных сообщать единственно верные на данный момент сведения, стирает само понятие времени вместе с возможностью его измерения. Через снижение ситуация возвращается в плоскость отношений простого смертного с бессмертием искусства. Экзистенциальная составляющая уступает место классической концептуалистской технике: пограничная ситуация возникает вследствие слияния означаемого и означающего.

В третьем случае наличие жестко структурированных следов жизненного времени художника в двух годовых пространствах и прохождение пространств, лишенных всяких следов, предполагают радикальные изменения переживания времени в каждом из входящих в эту анфиладу.

P. S. Задолго до открытия выставки в Гараже внимательно изучила в Сети документацию *The Artist Is Present* в *MoMA* и, казалось, отметила все значимые сюжеты — альтернативные сценарии других перформеров, драматический момент встречи Марины с Улаем на перформансной площадке через 22 года после расставания на Великой Китайской Стене. Но только сейчас, разыскивая материалы к этому тексту, обнаружила, что среди полутора тысяч участников был и Тейчин Сье. Сегодня они, сидящие напротив друг друга, представляются мне самым значимым документом в этой истории. Божественная статуя и вслушивающаяся в себя жизнь замерли напротив друг друга. Очень жаль, что не вычленила его лицо на видео в Гараже — тогда удалось бы узнать, сколько времени они провели вместе.

[20] "I'm influenced by the myth of Sisyphus, Kafka, and Dostoyevsky" — Robert Ayers in conversation with Tehching Hsieh http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=812

R. A. Tell me about your decision to stop making art. Were you emulating Marcel Duchamp?

T. H. No. I wasn't influenced by Duchamp. After 2000 I didn't have any good ideas, so I stopped making art. That was my free choice. I'm not finished, but I don't do art any more. What I have is free thinking, and I'm passing time.

R. A. And what else are you planning?

T. H. I'm planning a retrospective of all my work from 1978–1999, which is eighteen years in total. I will transform eighteen individual years of time, the "art time", into eighteen equally sized one-year spaces. The first four spaces will be installed with the document of the first four one-year performances; the last fourteen spaces, representing the last two pieces, will remain empty except for statements and posters. The audience can walk through this linear installation to see the document of my lifeworks, and experience the space of time. It won't be easy to find a site and a budget to do it, but I hope I will make it in my lifetime.

© Издательство «Эйдос», 2013. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2013. For Private Use Only.