

Лана Йекнич

**Сон о свободе: школа Марины Абрамович
(О перформансах Деспины Захаропулу,
Сандры Джонстон и Александра Тимотица
в рамках арт-события «Захват»)**

Abstract: This article analyses the performances of three artists, who have inherited Marina Abramović's performance art tradition – Despina Zacharopoulou, Sandra Johnston and Aleksandar Timotić. Their works were performed as part of the artistic event “Takeover” in London (Southbank Center) from the 4th to 8th of October, 2023. The entire building was transformed into an artistic platform for the performances for a total duration of more than twenty-eight hours. These are long durational performances, the practice of which is nurtured by the Marina Abramović Institute, and which are aimed at the inner work and change of both the performer and the audience that participates in the performance.

Keywords: “Takeover”, long durational performance, presence, space, transformation

В период с 4 по 8 октября 2023 года в Саутбэнк-центре (Зал королевы Елизаветы) в Лондоне состоялось арт-событие «Захват» (“Takeover”), организованное сербской художницей Мариной Абрамович и аффилированной с ней организацией — Институтом Марины Абрамович (ИМА). Весь Зал королевы Елизаветы¹ стал площадкой для проведения перформансов. Были использованы все помещения в здании: большой зал (Purcell Room), зрительный зал, гардероб, гримерные, помещения технического обеспечения, фойе. Здание полностью превращается в

1 Зал королевы Елизаветы — ведущая лондонская площадка, где проходят лекции, танцевальные выступления, театральные представления, концерты классической музыки мирового уровня и др.

художественное пространство, чем достигается основная общая цель каждого отдельно сделанного в рамках этого проекта перформанса — манифестация и прославление искусства, трансформация и поднятие человеческого духа через художественный процесс. Захваченные (освоенные) помещения, первоначально не предназначенные для публичных художественных акций, переходят с уровня прагматического на уровень художественный, через искусство они освобождаются от своего основного назначения. Ключевым является понятие Присутствия (то, где я нахожусь — это мое пространство); художники занимают пространство своим духом и телом, в то время как публика отвечает собственными реакциями или отсутствием реакций, тем самым принимая участие в перформансах.

Институт Марины Абрамович (ИМА) продвигает сотрудничество между художественным и научным сообществом, он ориентирован на открытие и поддержку молодых художников, которые формируют свои перформативные практики, опираясь на упражнения, разработанные и оформленные в Метод Абрамович сербской художницей в течение почти пятидесяти лет работы. Работа ИМА особенно сосредоточена на длительных перформансах, во время которых меняется состояние сознания художника и которые позволяют зрителям ощутить интенсивное протекание времени, принимая участие в художественном событии, что в радикальных случаях представляет собой реальную опасность для художника². В рамках Арт-биеннале в Бангкоке 25 января 2023 года Абрамович прочитала лекцию об истории длительных перформансов. По этому поводу она объяснила суть и значение этого типа перформанса:

2 Как например в перформансе «Ритм о» (срп. «Ритам о») Абрамович, когда художница в течение шести часов стояла неподвижно, в то время как зрителям предлагалось делать с ней все, что они пожелают, используя один из 72 предметов, которые она разложила на столе. Среди них были пистолет и пуля.

If you perform one hour, two hours, even five hours you still can pretend, you can still play and you can still act. But if you perform something one month, two months, three months, eight hours a day, ten hours a day – all of these fell down. You can't act. You can only show true self. And than you are very vulnerable.

(Abramović 2023)³

Самое главное, что акцент смещается с физической (телесной) на умственную, внутреннюю работу человека.

В перформансах, сделанных в рамках «Захвата», продолжительностью более 28 часов 30 минут, приняли участие одиннадцать художников со всего мира⁴. Большая часть этих работ представляет собой реперформансы или ранние перформансы тех же художников с небольшими изменениями. Отдавая значительное место реперформансу или перформансу сериями (как мы увидим на примере практик Паулы Гарсиа или Майлза Гринберга⁵), Абрамович пытается продлить жизнь перформанса, спасти его от забвения, что она и сама не раз продемонстрировала в своем творчестве (можно упомянуть серию выступлений под названием «Семь легких пьес» (“Seven Easy Pieces”) в Музее Гугенхайма в 2015 году, когда она сделала знаменитые перформансы Вито Аккончи, Брюса Неймана, Джинны Панны, Вали Экспорт, Йозефа Бойса, а также повторила свой перформанс «Губы Томаса» (“Lips of Thomas”) 1975 года). Искусство перформанса, соответственно идее Абрамович, может жить только в случае, если перформансы будут делаться заново. Таким образом, они каждый раз нагружаются новыми смыслами сообразно времени, в котором они делаются. По верному замечанию Светланы Рацанович, «Марина Абрамович хочет закрепить свою (со-

3 Конечно, Абрамович не является единственным представителем этого жанра перформанса, можно упомянуть по крайней мере нескольких художников, которые посвятили себя «длительному перформансу»: Тейчин Сье, Вячеслав-Юра Усеинов, Кристофер Бёрден, Пиппа Бакка... Особенность подхода Абрамович заключается именно в наличии школы и серии практических занятий, с помощью которых молодые художники готовятся к этому виду работы.

4 Проведение подобных мероприятий является неотъемлемой частью практики Института.

5 Паула Гарсиа и Майлз Гринберг — художники, принявшие участие в «Захвате», преемники перформативной практики Абрамович.

циально, культурно определенную) позицию художника, то есть определить процесс завоевания или присвоения процесса Присутствия как художественное событие»⁶.

Греческая художница **Деспина Захаропулу** сделала перформанс “Dokimi/Essay/Essai”. ‘δοκιμή’ в переводе с греческого языка означает «испытание» или «тест»; в контексте перформанса Захаропулу это своего рода упражнение: исследование личных пределов психики, выносливости, концентрации, состояния человека в условиях, заданных перформансом — в закрытом помещении, лицом к лицу с другим человеком. «Эссе» дает возможность для обсуждения и размышления практически на все темы, которые могут интересовать эссеиста; структура эссе ничем не обусловлена, она зависит только от автора и его замысла. Термин «эссе» в названии перформанса призывает к свободному мышлению, к открытию истины внутри человека через встречу с Другим. До входа в помещение, где находится Захаропулу, каждый зритель должен был подписать контракт, в котором заранее в письменной форме заявляет, сколько времени он проведет в нем. Другие условия контрактом не были предусмотрены. В данных обстоятельствах роль перформансиста амбивалентна — он является исполнителем, наблюдателем, но и исследователем, а зритель, охотно согласившийся на определенные условия, становится одновременно субъектом и объектом художественного события. Философская перформативная практика Захаропулу предоставляет возможность самоанализа через созерцательный акт и философскую концепцию поиска истины. Практика Деспины Захаропулу «исследует искусство перформанса как SPATIUM MONSTORUM: поверхность и событие парресии⁷, с целью реконструировать философию, как воплощенную практику и ме-

6 «Марина Абрамовић жели да фиксира своју (друштвено, културно дефинисану) позицију умјетника, односно, да процес освајања или присвајања Присутности дефинише као умјетнички догађај» (Рацановић 2019: 213).

7 Термин «парресия» впервые появляется у Еврипида. Переводится как «говорить все» — от «пан» (все) и «рема» (то, о чем идет речь), то есть, говорить правду, свободно выражать свое мнение.

год по отношению к жизни, которая от нее радикально отличается»⁸. В своей художественно-исследовательской работе⁹ она подходит к перформансу через философию (как воплощенную практику), открывая пространство монстров или чудовищное пространство (“*Spatium monstrogrum*”) как поле действия внешних сил (здесь имеются в виду отношения художника и публики), но в первую очередь как внутреннее пространство мысли, самопознания, пути к Самости. Творчество Захаропулу опирается на традицию перформансов 1970-х годов, предполагавших пограничные ситуации, реальную опасность и открытую провокацию (ее работа направлена на преодоление границ психики и физических границ тела через практику боли, работу с обнаженным телом и т. п.) По мнению М. Фуко, «парресия — это на самом деле игра для двух игроков; она разыгрывается, развертывается между одним и другим, а потому необходимо, чтобы в ней каждый определенным образом играл свою роль» (Фуко 2020: 68). В данном перформансе мы видим модель парресиастической игры, в которой оба участника каким-то образом раскрывают себя друг другу. Этот перформанс коррелирует с перформансом Марины Абрамович «В присутствии художника» (“*The Artist is Present*”) (2010, МоМА, Нью-Йорк), в котором художница смотрела в глаза посетителям ежедневно по восемь часов в течение трех месяцев (посетители могли сидеть напротив художницы так долго, как они хотели), однако в перформансе Захаропулу ситуация радикализуется за счет исключения других зрителей, которые остаются за пределами пространства перформанса, пока каждая из заранее контрактом предусмотренных сессий не закончится. Зритель, обязавшийся провести определенное время в «пространстве монстров» с Захаропулу, на самом деле сталкивается с своим собственным присутствием, страхами, чувством дискомфорта, вызванным данными обстоятельствами. «Интересно, насколько мы осознаём

8 «Her practice investigates performance art as SPATIUM MONSTRORUM: surface and event of parrhêsia, aiming at reconstituting philosophy as embodied practice and method towards a life which is radically other.» Цитата взята с официального сайта Деспины Захаропулу: <https://www.despinazacharopoulou.com/about> (10.05.2024.)

9 Надо отметить, что у художницы ученая степень кандидата философских наук и изящных искусств.

контроль, который принимаем и осуществляем каждый день?»¹⁰ — задается вопросом Захаропулу. Она исследует тела, воздействующие на другие тела. “The performer is a piece of meat, a child, a slut, a saint, a secret object, a corps, a work of art, a gift, a knife [...] all at once at the same time”, — говорит Захаропулу в докладе «Перформанс на сцене травмы» о роли художника в своем перформансе под названием «Протрептик» (“Protreptic”) (Zacharopoulou 2019).

Отдельно стоит сказать о практике подписания контрактов во время перформансов, о которой Захаропулу пишет в научной статье “Contracts as Protocols of Governmentality” (2023). “Dokimi/Essay/Essai” — первый перформанс, в котором художница предлагает контракт зрителям; контракты являются составляющей частью ее перформативной практики. В первую очередь это способ «урегулировать» отношения без иерархии, которые, как и в перформансе Абрамович «Ритм о» (который, кстати, также является своего рода парресиастической игрой), могут выйти из-под контроля. В 2017 году греческая художница сделала тридцатиминутный перформанс «Материя»¹¹ в лондонской студии анатомии на арт-вечере «Алхимия». Когда Захаропулу вошла в помещение, где должен был состояться перформанс, помощник художницы зачитал условия контракта, который подписала сначала художница, а потом и все посетители, желающие каким-либо образом принять участие в перформансе. Ключевыми условиями, предусмотренными контрактом, были следующие: зрители могут свободно перемещать тело художницы в пространстве, снимать с нее одежду, прикасаться к ней, только если они предварительно наденут на руки латексные перчатки. В случае если границы дискомфорта будут нарушены, художница имеет право произнести стоп-слово¹² «стена», и тогда зрители должны

10 «Πόσο συνειδητοί είμαστε, αναρωτιέμαι, για τον έλεγχο που αποδεχόμαστε και ασκούμε καθημερινά». Этими словами художница заканчивает свою видеопрезентацию к перформансу «Время в углу» (“Corner Time”) (2016), высказывая суть своего исследования и приглашая людей радикально углубиться в свой внутренний мир и поискать путь к изменениям.

11 Оригинальное название перформанса на английском языке — “Matter”; данное слово может означать материю, предмет обсуждения, вопрос, дело, сущность. Мы выбрали первый вариант, который нам казался наиболее точно подходящим к сути перформанса.

12 Стоп-слово — это заранее оговоренное слово, используемое с целью остановить участника садомазохистской практики; здесь — перформативного действия.

прекратить любое действие. В перформансе «Протрептик» который длился 3 недели (168 часов) в рамках Арт-биеннале в Бангкоке в 2018 году, Захаропулу также предложила публике контракт, согласно которому посетители должны были согласиться на те же условия до входа в зону перформанса, независимо от того, собираются ли они прикоснуться к художнице или нет. Всего было подписано около 6000 контрактов.

What led to this mutation of the contract's terms and conditions was my need as an artist to acquire explicit consent to be able to use images and personal data of the audience for future postperformance publications and exhibitions of the project. Apart from legally protecting the work, the decision to use this contract format also aimed at offering each visitor the choice to enter the work or not, after knowing in advance and consenting to the potential risks and consequences that such a decision would entail.

(Zacharopoulou 2023: 77)

Название перформанса «Протрептик» отсылает к известному сегодня во фрагментах произведению Аристотеля, в котором философ затрагивает вопросы о необходимости увлечения философией, философского мышления и практического применения философии в жизни. «Протрептик» — это встреча, исключая любые предположения, ожидания, выход из индивидуализма с целью создания условий, в которых начинается движение и происходит сдвиг, который не может произойти в условиях безопасности. Чтобы достичь этого уровня, необходимо переместиться в “*Spatium monstrogrum*”, где можно погрузиться в философские размышления, как в течение перформанса, так и по его завершении.

В перформансе “*Dokimi/Essay/Essai*” художница создает эксперимент, исследующий обстоятельства и условия, в которых человек может заниматься философской рефлексией через отношения «Я» — «Другой». Захаропулу тянется к сократовскому диалогическому методу провокации, правда, без слов (у Сократа это диалог с собеседником) — она провоцирует присутствием. С одной стороны, художница рискует, оставаясь наедине с каждым посетителем, с другой стороны, она в отличие от Абрамович в «Ритме о», предлагает контракт и создает ус-

ловия, в которых зрители осознают, что их воля не беспредельна и что их поступки не останутся без последствий. Парадоксально, но, представляя зрителям свободу решить, сколько времени они проведут в «пространстве монстров», художница в то же время переносит ответственность на них самих, делая каждого из них активным участником философско-художественного процесса. “Dokimi/Essay/Essai” — тип перформанса, после которого не остается ни следа, ни документации, кроме контракта, заключенного между художником и зрителем. В «пространстве монстров» может произойти что угодно. Для Захаропулу очень важно поднимать этические вопросы, кажущиеся ей чрезвычайно важными; она пытается понять мир через диалектический принцип философского мышления и перформативную практику, нацеленную на организацию жизни, радикально отличающейся от обычного, повседневного человеческого быта.

Работа художницы **Сандры Джонстон** из Северной Ирландии, включает как перформативную практику и аудиовизуальные инсталляции, так и их теоретическое осмысление¹³. Перформанс Джонстон «Диафрагма¹⁴: близко к сути» (“Shutter: close to close”), сделанный в рамках художественного мероприятия «Захват», длился пять дней (3×4 часа и 2×8 часов). Это был ряд соло-перформансов, основанный на работе с различными объектами. Перформанс Сандры Джонстон проходил в небольших рабочих комнатах технического обеспечения, чем была обеспечена особая близость в пространстве между художницей и публикой. Каждый зритель мог хорошо рассмотреть все предметы, с которыми художница устанавливала связь во время перформанса. Следует заметить, что Джонстон не занимается документированием своих перформансов, их детали нам известны из личной переписки с художницей. Это свидетельствует о ее стремлении сделать каждую перформативную инициацию (ее и зрителя) актом неповторимого

13 У Джонстон степень кандидата наук в области изящных искусств. В 2013 году она защитила кандидатскую диссертацию «Beyond Reasonable Doubt: An Investigation into Concepts of Doubt, Risk and Testimony Explored Through Consideration of Performance Art Processes in Relation to Systems of Legal Justice».

14 Имеется в виду диафрагма фотоаппарата.

Присутствия, свидетельства о создании связи между художником и объектами памяти. Джонстон не работает со зрителем, ее перформанс обращен к предметному миру, несущему в себе энергию перемены окружающего мира и человека. “When she is performing, Sandra comes into contact with objects sequentially. Each object is activated in different ways, as if being asked a different question each time, with every interaction further amplifying its presence. Sandra’s movements are precise, matter-of-fact, caring, inquisitive. The body is listening” (Johnston 2023: 11). Некоторые предметы, использованные в перформансе, были выбраны в ходе исследования по установлению их исторической связи с Залом королевы Елизаветы, открытым в 1967 году. Зал королевы Елизаветы расположен на месте бывшей заводской дробовой башни, построенной в 1826 году, где производились свинцовые пули. Связь этого оружейного завода с настоящим была восстановлена через мушкетные пули, найденные художницей на берегах Темзы, также как и через униформу британской армии, с которой она работает в ходе перформанса. Глиняные трубы, использовавшиеся в перформансе (около 100 штук), были найдены Джонстон на набережной Темзы и принадлежали докерам. “The markings, patterns and texts on these pipes reveals a vivid history of working-class lives especially the presence of Irish emigrant workers in London”, — пишет Джонстон в своей презентации к перформансу (см: Johnston 2023). Работая с объектами памяти, художница исследует травмированное прошлое через материальные объекты, артефакты, предметы быта¹⁵. Чучела бабочек, использованные в перформансе, также не случайны. В Древней Греции бабочки считались символом человеческой души и ее путешествия после смерти. Таким образом, греческое слово ‘ψυχή’ означает и душу, и бабочку. В китайской культуре бабочка приносит удачу и символизирует долголетие, жизнь и красоту. Символ преображения, духовного роста и свободы превращается

15 Объекты, использованные в перформансе «Диафрагма: Ближе к сути»: 24 чучела бабочки, свинцовые мушкетные пули (артефакты Темзы), несколько глиняных труб (артефакты Темзы), детали униформы британской армии 1980-х годов (вопрос Северной Ирландии), 2 полосатые рубашки (семейные предметы), пара женских туфель-мюлей (семейные предметы), 3 оригинальных бетонных объекта (артефакты из архива Саут-бэнка), аудиозапись, деконструированная из «Процесса» Франца Кафки в исполнении Джеймса Кинга, записанная Питером О’Доэрти.

в музейный экспонат. Желание обнаружить Присутствие в материализованной форме проявляется здесь в сохранившемся теле бабочки. На месте исполнения перформанса художница восстанавливает следы присутствия ирландских эмигрантов через материальные объекты, она соединяет прошлое и настоящее, символически вызывая души их предков и утверждая свое ирландское происхождение с помощью объектов памяти. Связь осуществляется как по принципу схожести, так и через физическое присутствие на месте, связывающее художницу с ее прошлым. Очень важен топоним Темзы, реки, которая смывает, уносит, стирает следы. Темза уподобляется реке Стикс, являющейся проводником между над- и подземным миром, то есть миром живых и мертвых. На берегу Темзы, на месте бывшей башни, где сегодня находится Зал королевы Елизаветы, художница осуществляет перформанс, в котором берет на себя роль лодочника Харона, проводника между мирами, отдавая дань уважения своим предкам — всем, кто боролся за Северную Ирландию — а также своей семье, привлекая к этому ритуалу и семейные предметы.

Здесь можно провести параллель с «Кристаллической стеной плача» (“Crystal Wall od Crying”) — арт-объектом, сделанным Мариной Абрамович в 2021 году в Бабьем Яре (Киев) к 80-летию трагедии, случившейся 29 и 30 сентября 1941 года¹⁶. Стена плача длиной 40 метров и высотой 3 метра, созданная из антрацита с вмонтированными в нее кристаллами горного кварца, представляет собой памятник жертвам Холокоста. Посетителям предлагается прислониться к кристаллам, поставленным на уровне головы, груди и живота, и поразмышлять над вопросами, возникающими в их сознании в тот момент. Джонстон, как и Абрамович, через объекты памяти устанавливает связь с прошлым, но в то же время и с внутренним миром человека, который принимает участие в художественном процессе. Диалог художника с предметным миром напряжен и интроспективен. В своем перформансе Джонстон прикасается к предметам, прикладывает их близко к лицу, шее, опре-

16 За эти два дня в Бабьем Яру нацистами были расстреляны более тридцати трех тысяч людей — в основном киевских евреев. Это был пик массовых казней, которые нацисты проводили в течение всей оккупации Киева. Во время оккупации погибло от 70 до 200 тысяч людей.

деленным частям тела, впитывая их энергию. Ее движения медленны, размеренны, извилисты. Художница показывает, что предметы содержат в себе невероятный энергетический потенциал, они являются средством трансформации. То же самое мы видим и в работе Абрамович. Через отношения с обычными вещами открывается совершенно новая перспектива: если мы верим, что эти объекты памяти могут быть преобразователями энергии, а также, что человек, вступающий с ними в отношения, может ощутить в себе изменения, тогда должна существовать возможность заново сформировать нарушенные отношения и в сообществе людей. Джонстон занимается понятиями близости, она ищет суть в, казалось бы, ничтожном мире вещей; ее глаз, но и все ее существо — это «диафрагма» фотоаппарата, которая закрывается, фиксируя момент через процесс метаморфозы, эпматии, сосуществования с Другим. Перформанс «Диафрагма: близко к сути» несет созерцательный, слегка шаманский характер. Он не основан на рациональном, и зрители могут понять его не через умственную работу, а только лишь интуитивным, эмоциональным путем, через сочувствование и сопереживание.

В своих работах Джонстон всегда выбирает бывшие в употреблении предметы, поскольку они хранят память о прошлом; то, что когда-то было поглощено временем, в ее перформансах обретает новую роль, снова становится значимым и возобновляемым. Символический план формируется в ходе перформанса, через импровизации с предметами, и возникающие в результате смыслы не predetermined заранее. Художница подтверждает, что в своих перформансах никогда не прибегает к предметам, являющимся прямыми символами, как, например, флаг (см: Johnston 2024), который присутствует во многих перформансах Карлоса Мартиэля¹⁷, приобретающих благодаря этому символу политический оттенок. С другой стороны, Марина Абрамович также посвящает себя работе с объектами в серии инсталляций из предметов, объединенных с кристаллами, так называемых «переходных объектов» (“Transitory Objects For Human Use”). Они предназначены прежде всего для поднятия духа. Например, в инсталляции «Стул для

17 Карлос Мартиэль — один из преемников творческого наследия Марины Абрамович, принявший участие в мероприятии «Захват».

человека и его духа» (“Chair for Man and His Spirit”) (1997), стул, предназначенный для мужчины — нормальной высоты, а стул, предназначенный для духа, высотой 15 метров. Однако человек мог бы сидеть и на приподнятом стуле. Кристаллы наполняют человеческое тело энергией, силой; в перформансах Абрамович они ритуализированы. Абрамович соединяется с предметами на энергетическом уровне, так же, как и Джонстон, хотя Абрамович сочетает кристаллы как предметы, несущие в себе энергию и силу перемены, с обычными, повседневными предметами, в то время как Джонстон работает исключительно с ранее использованными предметами быта, приписывая им роль трансформатора.

Александр Тимотич, сербский художник перформанса и оперный певец-контртенор, на мероприятии «Захват» сделал реперформанс своей работы «Ты голоден?» (“Are you hungry?”). Ежедневно в течение шести часов художник чистил тонны картофеля, в то же время напевая сербские народные песни «Давай, Яна» и «Мита, кутила» (срп. «Ајде, Јано» и «Мито, бекријо»). Обе песни, по его словам, саморазрушительны и соответствуют менталитету балканского народа, поющего о несчастной любви, подчинению человека власти денег и кабака, о трагедии человеческого существования, но и о вечном стремлении балканцев к танцам и песням. Голос — главный инструмент, которым Тимотич пользуется в своей практике. Оперное пение служит художнику как платформа для перформативной игры, для исследования собственных возможностей, но и для провоцирования публики, которая участвует в перформансе. Опера как форма, не поддающаяся импровизации, как абсолютно аполлоническое искусство, становится инструментом перформанса — дионисийского искусства, которое сдвигает и ломает границы и нормы, борется с догматическим и призывает к изменению человека и окружающего его мира. В своем творчестве Марина Абрамович также объединила эти два вида искусства в спектакле-опере «Семь смертей Марии Каллас» (2020), вдохновленном жизнью греко-американской оперной дивы. В перформансе Тимотича Абрамович принимала непосредственное участие, присоединяясь к своему ученику и соотечественнику в исполнении арий, равно как и в чистке картофеля.

Картошка несет в себе сильную символику: «еда бедняков» на Балканах становится арт-объектом, частью перформанса, посредством которого Тимотиц передает яркое послание о людях со своей родины, о заботе о другом человеке:

In Serbia, it is very difficult for us to tell someone that we love them, and the moment when we want to say “I love you”, our mouths say, “Are you hungry? Do you want to eat?” Through that self-sacrifice and preparing food, we show love. Also, many people in the world are hungry today, physically hungry, and emotionally hungry for love, attention, hugs.

(Timotić 2023)

Картошка, крестьянская еда, благодаря которой в Сербии многие были спасены от голодной смерти¹⁸, символизирует балканский народ, его традицию, менталитет. Пустые стулья за столом приглашали посетителей помочь художнику в чистке картофеля, взамен он дарил им песни. Весь очищенный картофель был подарен общественным кухням. Таким образом, перформанс превращался в благотворительный акт, в котором принимали участие все присутствующие.

Перформанс сербского художника отсылает и к известному перформансу Дмитрия Пригова и группы Prigov Family Group¹⁹ под названием «Одомашнивание картофеля» (“Domestication Of Картошка”) (2004), в котором коллектив сидящих за столом «одомашнивал» и «приручал» картофель, вступая таким образом в отношения с дикой природой и выстраивая особые, личные связи с ней. Этот перформанс был частью серии перформансов группы с использованием предметов окружающего быта. В этом ритуальном действии Наталия Мали клала несколько картофелин на белый круглый стол (похожий на тот, который позднее был использован в перформансе Тимотица), а потом все вместе резали неочищенный картофель на мелкие кусочки и

18 В 1806 году Доситей Обрадович, сербский реформатор и просветитель, впервые привез картошку в Сербию из Европы, с целью накормить голодный народ. В трудные времена картошка оказалась хорошим средством для избавления от голода, особенно в бедных сербских деревнях.

19 Группа в составе Дмитрия Александровича Пригова, Наталии Мали и Андрея Пригова была создана в 2001 году.

слагали их в кучки на столе. Художники никого не приглашали присоединиться к ним, а за столом стояло всего три стула. Связь между этими двумя перформансами возникает прежде всего на эстетическом уровне, тогда как на этическом уровне он вступает в диалог с политическим, антивоенным перформансом-инсталляцией Абрамович «Балканское барокко» (“Balkan Baroque”) (1997), представленным на Венецианской биеннале, посвященным травмам балканского народа и в определенном смысле являющимся одой жертвам войны на Балканах. Ежедневно по семь часов в течение 4 дней художница сидела на куче говяжьих костей и очищала их от остатков крови и плоти. Каждый день она сквозь слезы пела по одной балканской песне. Очищая кости, художница символически очищала балканское тело, искала искупления для своего народа, который, как и балканская крыса, о природе которой она рассказывает в видеоработе, входящей в инсталляцию «Балканское барокко», способен с уровня гуманного легко перешагнуть на уровень девиантного поведения, и наоборот. «Название моего перформанса „Балканское барокко“ отсылало не к барокко, как к художественному движению, а к барочной природе балканского сознания. По-настоящему понять балканский менталитет человек может только в том случае, если он сам родом оттуда или если он прожил там много времени. Интеллектуально это понять невозможно — эти бурные эмоции вулканичны, безумны. Где-то на планете всегда идет война, и мне хотелось создать универсальный образ, который сможет обозначить войну где угодно»²⁰, — пишет художница в своих мемуарах. «Живая часть» перформанса «Балканское барокко» на самом деле представляет собой продолжение финальной части перформанса «Биография» (“Biography”) (1994), в котором Абрамович несет и держит в руках огромное количество тяжелых костей, пока не падает под их тяжестью. В 1996 году Абрамович сделала отдельный перформанс «Уборка дома» (“Cleaning the House”), в котором она сидела на куче костей

20 «Наслов мог перформанса „Балкански барок“ није се односио на барок као уметнички покрет, него на барокну природу балканског ума. Човек може уистину разумети балкански менталитет једино ако и сам потиче оданде, или ако је тамо провео много времена. Немогуће је појмити га у интелектуалном смислу — те бурне емоције су вулканске, луђачке. На планети се увек негде ратује, а ја сам хтела да створим универзалну слику која ће моћи да значи рат било где» (Абрамовић 2016: 190–191).

и чистила их. Этот перформанс стал как основой перформанса «Балканское барокко», так и фундаментом перформативной практики художницы (позже систематизированной в метод²¹). Метод Абрамович нацелен на очищение тела и души, на смещение внутренних границ в человеке. Этот прием является ключевым и в перформансе Тимотиша «Ты голоден?». Очистка кучи картофеля является ответом на чистку костей, это прямое и самое очевидное продолжение традиции школы Марины Абрамович. Здесь, как и в «Балканском барокко», балканские народные песни, исполняемые в форме арий, звучат как мантры, играя ритуальную, шаманскую роль. Абрамович и Тимотиш, современные артисты-шаманы, используют песню как средство связи с публикой. Песня — это всегда акт сообщества и дружбы, и выбор песен имеет ключевое значение для понимания контекста перформанса: речь идет о балканском топосе, о происхождении двух художников и сохранении памяти об их народе и традиции. «Перформанс дал мне возможность привнести в оперу мир, из которого я родом, привнести Балканы туда, где их нет»²². Через перформанс «Ты голоден?» художнику удастся создать сообщество, объединенное одной и той же задачей. Обычная, повседневная работа человека, подготавливающего продукты для дальнейшего приготовления еды, превращается в художественный акт общности и любви. Искусство пробивается через все слои повседневной жизни, оно вступает в диалог с банальным, обыденным, создавая новые обстоятельства, в которых обыденное «остраивается», рассматривается по-другому²³. В своем перформансе Абрамович показывает, что невинно пролитую кровь невозможно смыть с рук, также как и позор из-за совершенных преступлений. Весь перформанс является призывом к самоочищению и трансформации — личной, но и трансформа-

21 Метод Абрамович основан прежде всего на упражнениях в мастерских под названием «Уборка дома», во время которых участники проводят несколько дней в маргинализованных условиях, включающих воздержание от разговора и еды, с различными длительными упражнениями, направленными на улучшение внимания, выносливости, концентрации, преодоление страхов, ограничений, как психических, так и физических.

22 «Перформанс ми је дао ту могућност да донесем тај свет одакле ја долазим, да донесем Балкан у оперу, где га нема» (Тимотић 2024).

23 В своих стихах, инсталляциях и перформансах Дмитрий Пригов также часто обращается к теме быта.

ции Другого. Тимотич же, в отличие от своего учителя, отходит от темы смерти и обращается к теме жизни и активного труда, открывая новый дискурс «уборки дома» через приготовление еды, которая символизирует жест любви, а сборы за столом — важную часть семейной жизни. Конечно же, перформанс Тимотича имеет отношение к той более широкой, универсальной семье, к людям со всей планеты, которые, объединенные общей идеей и творческим импульсом, способны изменить мир. К мотиву картофеля сербский художник возвращается сразу в следующем проекте-опере под названием «Картофельная опера» (“Potato opera”), состоявшейся в галерее Kunsthal 44Møen в Дании 20 июля 2024 года. Данное музыкальное произведение было написано Хеннингом Кристиансеном, датским композитором и художником перформанса в 1969 году. Кристиансен был активным участником движения «Флюксус», он писал экспериментальные атональные музыкальные произведения, сочетая в своем творчестве музыку с другими видами искусства, прежде всего с перформансом, сотрудничая с такими художниками, как Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк, Урсула Рейтер Кристиансен. В этом перформансе картофель также был поставлен на службу искусству. На полу был нарисован нотный стан, по которому бросался картофель, выступавший в качестве нот, расположенных случайным образом. Четыре исполнителя, в том числе сербский художник, должны были спеть получившееся музыкальное произведение — картофельную оперу.

Тем самым, все перформансы преемников традиции Марины Абрамович, осуществленные в рамках мероприятия «Захват»²⁴, начинаются с личного опыта отдельной личности, личных страхов, желаний, оков, но личное всегда трансформируется в коллективное, становясь таким образом зеркалом общества. Перформативная практика Марины Абрамович космополитична, ее преемники объединены общей мыслью и стремлением к Абсолюту, к свободе, которую можно завоевать только

24 Мы выбрали именно эти три перформанса, потому что они являются хорошими примерами различных перформативных практик, в которых можно прочесть следы методов Марины Абрамович.

преодолением границ в самом человеке. В творчестве преемников художественной практики Марины Абрамович отчетливо прослеживается печать ее перформативного метода, но независимость в работах ее учеников выражается прежде всего через их собственные идейные концепции. Эволюция метода видна именно в самостоятельном подходе к каждому отдельному перформансу, представляющему собой законченное и философски сложное произведение. Все перформансы школы Абрамович объединяет понятие длительности — то есть ощущение протекания времени, которое практически приравнивает произведение искусства к самой жизни. Практика длительных перформансов раздвигает границы искусства перформанса; для того чтобы такой перформанс состоялся, художник должен присутствовать здесь и сейчас, все должно быть истинным. Во время лекции, прошедшей на Биеннале в Бангкоке, Абрамович излагает одну из основных мыслей, определяющих этот тип перформанса, цитируя итальянского художника Пьеро Мандзони: “I don’t care whether my art is beautiful or ugly. But it must be true” (Abramović 2023). Абрамович и ее ученики своими работами стремятся показывать, что искусство — это гораздо больше, чем просто эстетическая категория «красивого»: искусство призвано открывать новые пути к свободе и активно менять человека и мир, в котором он живет. «Искусство должно быть частью жизни. Искусство должно принадлежать всем»²⁵.

Литература:

- Абрамовић, Марина (2016): *Пролазим кроз зидове*. У преводу Ивана Радосављевића. Београд: Самиздат Б92.
- Abramović, Marina (2023): Lecture “History of Long Durational Work and MAI”, Bangkok: Bangkok Art Biennale, 25.01.2023. <https://www.bkkartbiennale.com/media/marina-abramovic-history-of-long-durational-work-and-mai> (07.05.2024).
- Рацановић, Светлана (2019): *Марина Абрамовић. Од реза до шава*. Београд: Геопоетика.

25 «Уметност мора бити део живота. Уметност мора да припада свакоме» (Абрамовић 2016: 201).

- Тимотић, Александар (2024): «Интервју са Александром Тимотићем», в: *Мож Ниш*, март 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=3mshryRQoDU&pp=ygUeZXVrem9kYSA4MyBhbGVrc2FuZGFyIHRpbW9oacSH> (19.03.2025).
- Фуко, Мишель (2020): *Речь и истина. Лекции о парресии (1982–1983)*. Москва: Издательский дом ДЕЛО.
- Johnston, Sandra (2023): Performance “Shutter: Close to the Close”. <https://pure.ulster.ac.uk/en/publications/shutter-close-to-the-close> (25.06.2024).
- Johnston, Sandra (in conversation with Mónica Laiseca) (2024): *With Objects in Time*. Glasgow: Good Press.
- Timotić, Aleksandar (2023): Interview “The Countertenor Who Fuses Performance Art and Opera”, in: ART PLUGGED, 11.09.2023 <https://artplugged.co.uk/aleksandar-timotic-the-countertenor-who-fuses-performance-art-and-opera/> (04.07.2024).
- Zacharopoulou, Despina (2019): “Performance on a Stage of Trauma”, read at the conference “NAFAE Research Student Conference Living Research: The Urgency of the Arts”, London: Royal College of Art. <https://www.despinazacharopoulou.com/lectures?pgid=mo66uvoz-9a105b05-e675-471b-a7a0-2453198deab3> (10.05.2024).
- Zacharopoulou, Despina (2023): “Contracts as Protocols of Governmentality”, in: *Performance Art, Performance Research* 28:2, 70–79.