

О.А. Киташова

искусствовед,
 независимый исследователь
unoktitled@gmail.com

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РАДИКАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК*

С появлением искусства перформанса и прочих необъектных художественных практик, вопрос репрезентации приобрел новое проблемное измерение. Каким образом может быть выставлено произведение искусства, лишенное объектного начала и осуществленное зачастую вне стен музея или галереи? В статье предпринимается поиск и классификация возможных способов решения этой непростой задачи.

Art of performance and other non-object practices gave new dimension to representation problem. How could be represented a work of art that lacks materiality and frequently performed outside museums or galleries? The article tries to figure out and classify possible ways to solve this problem.

Ключевые слова: перформанс, акция, репрезентация, реперформанс, саморепрезентация

Keywords: performance, action, representation, reperformance, self-representation

Вопрос о необходимости репрезентации радикальных необъектных художественных практик дает богатую почву для размышлений. Остроту проблемы задают два фактора:

– репрезентация подобного искусства далеко не всегда возможна в непосредственном процессе его бытования, поскольку художники, особенно те, чья деятельность приближается по типу к политическому активизму, в большинстве случаев не приветствуют сотрудничество с институциями наподобие музеев и галерей;

– спорна и сама по себе возможность репрезентации радикальных практик постфактум, поскольку представляется, что суть их может раскрыться и представляет ценность лишь в единовременности процессов осуществления и восприятия, а не в законсервированном состоянии. Такого мнения придерживаются многие художники-перформансисты, запрещая документировать собственные действия.

Однако невозможно игнорировать очевидный факт необходимости ознакомления публики с самой возможностью существования подобных способов выражения в искусстве, а также сохранения их в истории, архивации и вынесения их проблематики в общественное поле.

Каким же образом может осуществляться репрезентация условно нерепрезентируемого? Столь непростая, можно даже сказать каверзная задача, подчас приводит к весьма новаторским и необычным решениям, становящимися новым словом в выставочной деятельности и открывающим новые горизонты для осмысления возможностей репрезентации и ее необходимости в целом.

I. Архивы и воссоздание среды

В то же время стоит отметить, что тенденции к превращению искусства в «искусство документации»¹, начавшееся около полувека назад, порой значительно облегчает путь куратора к

© Киташова О.А., 2014

* По материалам научного семинара Смолянской Н.В. для магистрантов при поддержке Программы стратегического развития РГГУ 2012-13 гг.

¹ Гройс Б.Е. Искусство. Дизайн. Политика / Лекция. Расшифровка: Наталия Миловзорова – 28.05.2004 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/664> (дата обращения: 15.04.2014). «Современное искусство во всех областях все более и более превращается в искусство документации».

поиску решения проблемы репрезентации радикального искусства. Творчество многих художников, в том числе венских акционистов, Марины Абрамович, художников России 90-х и других сохраняется в довольно обширном наследии фото и видеодокументов, которые сами по себе могут стать достойным материалом для организации выставки.

Таким образом, самым очевидным и простым способом выставить перформансы и акции становится *архивный*, зачастую совмещающийся с принципом *воссоздания среды*, когда помимо фото- и видеодокументации используются также аутентичные или заменяющие их копированные предметы, использовавшиеся художником в том или ином перформансе, и создается соответствующий событию антураж.

В качестве примера экспозиций подобного типа можно привести прошедшую в 2010 году в Stella Art Foundation выставку «Герман Нитч. Театр оргий и мистерий», где была представлена ретроспектива творчества акциониста в виде фото- и видеодокументации акций, в том числе и запись «6-дневной пьесы» – 100-й осуществленной в рамках проекта Театра оргий и мистерий акции².

Способ репрезентации необъектного искусства через сохранившуюся документацию на настоящий момент является наиболее распространенным и доступным, его недостаток состоит в том, что в зрительском восприятии акция и перформанс оказываются приближенными к видео-арту или даже кино, и все происходящее не создает той остроты переживания, которая имела место во время ее осуществления художником. Использование же предметов и создание среды, ассоциирующейся с первоначальным воплощением работы, рождает ощущение желания одомашнить своевольные художественные практики, осуществив по отношению к ним все тот же традиционный подход, что и к более простому и однозначному в отношении репрезентации объектному искусству.

Избежать подобного институционального приручения удалось, пожалуй, одним лишь ситуационистам, не оставившим после себя ни единого четкого описания конкретной ситуации³ (так участники Ситуационистского Интернационала предоставили своим последователям свободу самим определять, что может являться оной, и создали вокруг ситуации своего рода мифический ореол), но и то лишь частично, – для выставок неоднократно использовалось их теоретическое наследие, документы, а также работы в менее радикальных сферах искусства.

Попытке найти ответ на вопрос, насколько полноценным может считаться такой способ репрезентации необъектного искусства, посвящено немало размышлений, в том числе и безрезультатные поиски Марины Абрамович, по понятным причинам заинтересованной в данной проблеме. Художнице далеко не близки взгляды тех ее коллег, которые считают, что перформанс существует лишь во время исполнения его художником, категорически не допуская никаких «но». Ей, напротив, всегда было интересно, каким образом можно было бы продлить существование столь эфемерной художественной практики как перформанс, не нанеся ему значительных повреждений, не умертвив его.

«Как может настоящее перформанса, живое и постоянно меняющееся в «здесь и сейчас», быть достигнуто по прошествии долгого времени после осуществления события? Как может живое искусство стать наследием будущих поколений, если оно больше не может быть пережито?» – эти вопросы легли в основу организации таких проектов Абрамович как «Seven Easy Pieces» (2005) и «The Pigs of Today are the Hams of Tomorrow» (2010)⁴. Последний был осуществлен в художественном центре Плимута и состоял из выставочной и научной части – лабораторного симпозиума, на котором обсуждались животрепещущие вопросы о возможности сохранения искусства перформанса для будущих поколений.

Выставка носила экспериментальный характер. Ее название было позаимствовано из статьи

² Официальный сайт Stella Art Foundation – Режим доступа: <http://safmuseum.org/index.php/> (дата обращения: 22.05.2014).

³ Митенко П. Чем нам может помочь наследие ситуационизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://insurrectionart.mediaudar.net/2013/10/31/chem-nam-mozhet-pomoch-nasledie-situacionizma/> (дата обращения: 15.03.2014).

⁴ Obrist H.U. The Conversation Series, Number 23– Marina Abramović, Köln, 2010. p.17.

немецкого критика Джорджа Яппе, анализирующего отношения между искусством и политикой. Этот заголовок (в переводе на русский «Сегодняшние свиньи – завтрашняя ветчина») очень близок к теме сохранения перформативного искусства, поскольку легко связывается с такими вопросами как «будет ли живая практика сегодняшнего дня завтра уже мертва?» и «должна ли она быть уже мертвой, подобно мясу, чтобы быть пригодной к употреблению?»⁵

Суть экспозиции заключалась в том, что перформансы, осуществлявшиеся на протяжении трех дней шестью художниками или художественными коллективами, сразу же документировались на видео, которое демонстрировалось в режиме реального времени одновременно с самими действиями художников. Подобное сближение настоящего перформанса и его документации было направлено на размывание границ между двумя этими явлениями в поиске ответа на вопросы об их взаимоотношениях и подлинности.

Становится ли документация неотделимой от самого произведения, если они демонстрируются синхронно? Получает ли она большую правомерность быть культурным наследием в будущем при условии, что была когда-то показана в то же время, что и перформанс? Уничтожит ли главенство документации необходимость самой акции? Или же искусство и реальность, обретя совокупную силу, будут воздействовать с двойным эффектом как перформанс, переплетающийся с его собственной репрезентацией?⁶ Вот лишь несколько вопросов, возникших в процессе осуществления этой исследовательской выставки и обсуждавшихся на симпозиуме.

II. Реинкарнация (реперформансы)

В случае же «Seven Easy Pieces», осуществленном в музее Гуггенхайм в Нью-Йорке⁷, Абрамович предложила иную репрезентационную тактику, открывающую публике доступ к радикальному искусству. В течение недели художница ежедневно воссоздавала по одному из наиболее впечатливших ее перформансов 1960-1970-х годов разных авторов, в числе которых Брюс Науман, Йозеф Бойс, Вали Экспорт, Вито Акончи, Джина Пане, а также одну из своих ранних работ и осуществила одну новую.

Идея подвергнуть *реинкарнации* перформансы былых времен зародилась у художницы уже давно. Достигнув творческой зрелости, Абрамович осознала, что чувствует острую потребность в сохранении памяти о перформансах, которые повлияли на нее как на художницу. «Нет никого, кто бы сохранил историю такой, какая она была. Я почувствовала себя практически обязанной. Я почувствовала, как будто мне предназначено сделать это» – пояснила Марина. Дополнительной причиной, подвигнувшей ее на создание этого проекта, стал тот факт, что идеи многих важных перформансов заимствовались в новых произведениях без ссылок на авторов, то есть осуществлялся прямой плагиат или же апроприация образов в модную и рекламную индустрию⁸. Абрамович интересовала возможность честного использования исторических произведений⁹.

Отправной точкой для создания «Seven Easy Pieces» стал тот факт, что сохранилось крайне малое количество документации, имеющей отношение к этим и другим критически важным произведениям 60-х и 70-х годов прошлого века, когда искусство перформанса переживало свое становление и рассвет. Сохранившиеся материалы не отражают в необходимой мере сущностную часть перформативного опыта и зачастую опираются только на комментарии свидетелей и фотографии, дающие лишь фрагментарное представление о событии.

В связи с этим Абрамович приняла решение создать живую документацию отдельных произведений того времени, которая пусть и остается субъективной интерпретацией, нацелена все же на обнаружение и отражение сути той или иной работы. Осознавая сложность своих исканий,

⁵ Ibid. p.19.

⁶ Obrist H.U. Op.cit., p.19.

⁷ Guggenheim Museum official website – Режим доступа: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic> / (дата обращения: 20.05.2014).

⁸ Kennedy R. Self-Mutilation Is the Sincerest Form of Flattery // The New York Times, November 6, 2005 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/06kenn> (дата обращения: 20.05.2014).

⁹ Obrist H.U. Op.cit., p.64.

Абрамович философски относится к проблеме, обозначенной берлинским искусствоведем Эрикой Фишер-Лихте, отмечающей, что даже при условии полученного разрешения на повторение работы художника и уважительного отношения к материалу со стороны повторяющего, в итоге все же будет создано новое произведение, поскольку личность другого человека не может быть полностью нивелирована, и ее/его способ интерпретации приведет, в конце концов, к созданию чего-то принципиально нового¹⁰. Таким образом, Фишер-Лихте фактически заявляет о невозможности реинкарнации, воссоздания произведения перформативного искусства.

Соглашаясь с тем, что «в одну реку нельзя войти дважды», перформансистка признает, что даже повторение перформанса самим автором будет уже чем-то в значительной степени отличным от первой работы, однако не считает это поводом отказываться от идеи реинкарнации. Более того, в потере авторского контроля над произведением (то есть допущении повтора) художница видит ключ к наделению работы множеством новых жизней, путей проживания. Художница считает, что перформанс может выжить в будущем при условии сохранения подробных авторских инструкций к его исполнению.

В 2010 году Абрамович снова обратилась к идее воссоздания перформансов, но уже исключительно своих собственных. Речь идет о проекте «The Artist is Present», прошедшем в Музее современного искусства в Нью-Йорке и годом позже повторенном в Москве, в Центре современной культуры Гараж. В этом случае художница создавала реперформансы уже не самостоятельно, а при помощи нанятых и специально подготовленных исполнителей. Чтобы подчеркнуть безвременность, длительность работ, музей экспонировал их вне рамок обычного рабочего расписания.

Подобные практики имеют неоднозначную оценку в художественной среде. Основным мотивом Абрамович зачастую называют стремление к экономической выгоде^{11 12} (сама художница в беседе с куратором Хансом Ульрихом Обристом, впрочем, утверждает, что не получила от упомянутых выше проектов ни цента¹³), и, кроме того, обвиняют ее в предательстве по отношению к искусству, утверждая, что перформанс может осуществляться лишь раз, а при повторе утрачивает какую-либо ценность. Так, Олег Кулик уличает художницу в «подмене жанров», говоря о том, что «под видом перформанса делается театр, и, как правило, из хороших перформансов получается плохой театр»¹⁴. В то же время сам бывший перформансист известен длительной эксплуатацией одного и того же образа. Кроме того, в рамках 3-й Московской биеннале (2009) устраивал проект «Театр теней», демонстрируя в виде театра теней свой взгляд на историю перформанса¹⁵, что, в целом, близко к тому, что делает Абрамович. Иной точки зрения придерживается художница Екатерина Ковылина, признающая ритуальные качества перформанса и, в связи с этим, считающая повтор «вполне легитимным с культурной точки зрения»¹⁶, но все же признающая, что чужие работы повторять не стала бы и не хотела бы, чтобы повторяли ее.

Существуют предположения, что авторство проекта Абрамович в музее Гуггенхайм принадлежало куратору выставки¹⁷. Куратор и художник в своих сферах деятельности изначально

¹⁰ Ibid. p.37.

¹¹ Гуськов С. Перформанс на бис // The Art Newspaper Russia №0 2012 г. / Сергей Гуськов / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/295> / (дата обращения: 21.05.2014).

¹² Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства» // Искусство №1 2012 г. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.iskusstvo-info.ru/archive/article/id/57> / (дата обращения: 21.05.2014). Кирилл Серебренников: «Марина Абрамович решила придумать технологию повторов, которая была явлена в том же «Гараже», от желания воплотиться на территории экономики».

¹³ Obrist H.U. Op.cit., p. 76.

¹⁴ Цит. по: Гуськов С. Указ. соч.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Цит. по: Гуськов С. Указ. соч.

¹⁷ Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства» // Искусство №1 2012 г.

Константин Бохоров: «В перформансах Абрамович то, что она ввела, – эти Seven Easy Pieces – удачное развитие её стратегии – причём, я думаю, что это придумала не она, а куратор ньюйоркского фестиваля перформанса Розали Гольдберг».

Кирилл Серебренников: «Да! Это куратор придумала, и это экономика. Перформанс существует один раз, а если он становится тиражом, уже не перформанс».

преследуют разные цели. В случае кураторского авторства этого проекта очевидной становится направленность на ознакомление публики с той частью современного искусства, которая не имеет материального воплощения, и, тем не менее, обладает большой значимостью. Как бы ни воспринималось то, что делает Абрамович, следует признать, что с познавательной точки зрения такой способ репрезентации неobjектного искусства, в том числе и радикального, может быть наиболее эффективным в своей непосредственной наглядности. Определенные параллели в этом случае могут быть проведены с реконструкцией уничтоженных исторических интерьеров и сооружений – широко применяемой мировой практикой.

Логическим продолжением и кульминацией исканий Абрамович является созданный ей «Институт для сохранения искусства перформанса». Его организация становится, вероятно, первым событием действительно институционального толка в области перформативного искусства.

III. Саморепрезентация

Иной подход к распространению информации о собственной деятельности прослеживается как наиболее распространенный в среде тех акций, которые наиболее близки к политическому активизму. Анна Зайцева в своей статье «Спектаклярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией» отмечает, что основным отличием подобного искусства является ориентация на медиа-эффективность, достигаемую при помощи современных информационных технологий¹⁸.

Можно сказать, что необходимость дополнительной репрезентации радикальных практик с целью достижения художниками своей публики может быть поставлена под вопрос в связи с медийными реалиями времени. Ретрансляция в интернете способна привести к восприятию высказывания представителями совершенно различных слоев общества в разы быстрее, чем изначальное событие или выставка, всегда имеющая довольно ограниченную аудиторию. Показателен в этом смысле случай Pussy Riot, панк-молебен которых был оценен и воспринят, прежде всего, по опубликованному в сети видео¹⁹, несущему несколько иное впечатление, чем сама акция²⁰, не имевшая целостности и длившаяся около минуты в присутствии немногочисленных посетителей и служителей храма. Даже для политически ангажированных художников, работающих в открытом городском пространстве, контакт с публикой остается второстепенным по отношению к основной идее акции, в чем заключается одно из их отличий от обычных демонстрантов²¹.

Изначально обладающий абсолютно равноценными возможностями с политиками в области создания медийной презентации художник «пытается взять систему репрезентации в свои собственные руки»²², контролировать и создавать медиа, высвободившись из-под их влияния. Так художественный опыт становится в одночасье политическим, и, в то же время, качественно превышающим политический, поскольку, в отличие от политиков, художники могут в большей степени управлять медиализацией своих практик. Зачастую теперь медиа версия того или иного художественного события становится единственным и неоспоримым свидетельством и доказательством его существования. «Можно сказать, что если акция не была заснята на видео, сфотографирована и немедленно выложена в Интернет, то ее и не было», – отмечает сущность сегодняшних активистских действий Зайцева²³. Очевидной становится «спектакляризация

¹⁸ Зайцева А. Спектаклярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией // «Неприкосновенный запас» 2010, №4(72) / Анна Зайцева / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/4/za4.html> / (дата обращения: 15.08.2014).

¹⁹ *Pussy Riot* Богородица, Путина прогони! [Электронный ресурс]. – Москва, 2012. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=GCasuaAczKY> / (дата обращения: 17.11.2013).

²⁰ Оригинальная запись выступления Pussy Riot в ХХС [Электронный ресурс]. – Съемка Дмитрия Зыкова, Москва: 21.02.2012. Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=FoJqzGG7u_k / (дата обращения: 17.11.2013).

²¹ Зайцева А. Указ. соч.

²² Гройс Б.Е. Указ. соч.

²³ Зайцева А. Указ. соч.

активистского действия». Таким образом, современный художник стремится к *саморепрезентации* и достигает ее в исключительно медиализированном пространстве, которое освобождает его от потребности в дополнительной репрезентации извне.

Саморепрезентация в интернете не только сближает художников и политиков, но также в значительной степени выступает в качестве зеркала для современных общественных процессов, в условиях которых практически каждый человек, вовлеченный в использование социальных сетей, так или иначе, занимается саморепрезентацией, создавая нечто наподобие художественного проекта своего «я». Любой пользователь интернета в настоящее время может создавать и трансформировать свой образ, направляя эти преобразования на достижение различных социальных целей, причем художник и условный «обычный пользователь» часто будут пользоваться одними и теми же медийными инструментами и приемами. Так, в арсенал и тех и других попадают различные возможности социальных сетей, фотографии, видео- и текстовые блоги, новостная рассылка и т.д.

Кроме того, эти средства, пришедшие на помощь художникам в современности, в чем-то сближают их положение с тем, что имело место около полутора веков назад, в XIX веке, когда до рождения института кураторства было еще далеко, и сами художники участвовали в организации выставок и решали, чьи работы на них будут представлены²⁴. Возможность саморепрезентации позволяет избежать тяготящей многих авторов диктатуры куратора и превратить вертикальную систему в горизонтальную, учитывая не только отсутствие власти организатора, но и соприкосновение художников и реципиентов их деятельности в одном демократически устроенном информационном пространстве, на изменения которого каждый может оказывать равное влияние. Искусство создается вместе со зрителями. Так, саморепрезентация в некоторой степени способствует его деавтаномизации.

IV. Предварительная репрезентация

Следует отметить, что медиа широко используются художниками не только с целью популяризации уже случившихся событий, но и во время подготовки, в качестве предварительного пиара. В связи с этим возникает любопытный феномен *предварительной репрезентации*.

Общим местом является тот факт, что большая часть документации перформансов создается до их непосредственного осуществления. Анонсирующие фотографии, сделанные за месяцы и даже годы до самого события в совершенно иных условиях, зачастую сбивают с толку зрителя, трансформируя воспоминания о перформансе, даже в случае того, если он был посещен. Газетные превью часто используются взаимозаменяемо вместе с критическими статьями. Рекламные брошюры предвосхищают впечатления и переживания от предстоящего арт-события²⁵. Кажется даже, что сейчас художнику достаточно лишь заявить о своем намерении создать то или иное необъектное произведение, в том числе и длящееся во времени, в своем профиле в социальных сетях, как его уже можно считать не только успешно выставленным но и, по сути, осуществленным. Реакция потенциальной публики поступает незамедлительно.

Тем не менее, следует понимать, что все эти материалы описывают те перформансы, которые еще не случились и в действительности никогда не случатся. Все, что они могут продуцировать, – лишь образы в воображении потенциальных зрителей, и, тем не менее, можно сказать, что эти образы, имеющие весьма условное отношение к действительным работам, эта созданная в медийной среде предварительная документация необъектных работ (речь, разумеется, идет о тех событиях, для которых вообще допустимо заблаговременное анонсирование), своеобразным способом открывает путь для обретения реальности, пусть и эфемерной, новыми работами. Предварительно «выставленное» в медийной среде произведение обзаводится своими многочисленными двойниками в параллельных мирах сознания возможной публики, тем самым значительно укрепляя свои собственные позиции.

²⁴ Вайбель П. 10++ программных текстов для возможных миров. М.: Логос, Гнозис, 2011.

²⁵ Marina Abramović + The Future of Performance Art. Edited by Paula Orrell, Prestel, 2010. p.2.

Так рождается своего рода современный «воображаемый музей», в чем-то близкий мысли Андре Мальро, вдохновлявшегося идеей репродукции и видевшего в ней возможность для новой жизни произведения. По мнению Мальро, человек, разглядывающий репродукции и весьма относительно представляющий себе, как в действительности выглядит объект, неминуемо изменяет его в своем сознании, варьируя размеры и освещение, и получает в итоге новое произведение, рожденное его предварительным восприятием. Фотографическое репродуцирование произведения классического искусства – картины, гобелена, скульптуры – приводит к тому, что оно теряет свою предметность, вещественность, но, лишаясь ее, обретает нечто, по мнению теоретика, даже более ценное – абстрактное измерение, придающее им элемент «абсолютного»²⁶.

Можно сказать, что изучение репродукций незнакомых нам произведений, в целом, тождественно с прочтением анонсов, относящихся к необъектному искусству. В обоих случаях зритель имеет дело в большей степени с собственным воображением нежели с чем-то реальным.

В качестве послесловия хотелось бы отметить, что современные художественные практики могут приобретать столь различные формы и находить выражение в столь многих вариациях, что возможность репрезентации каждой из них должна рассматриваться исключительно индивидуально. Едва ли представляется возможным найти окончательный универсальный ответ на вопрос о том, как именно – и стоит ли вообще – выставлять радикальное необъектное искусство, или же предпочтительней оставить решение этого вопроса самим художникам, или воспринимать произведение лишь в момент его осуществления.

Дальнейшее углубление в мир радикального искусства порождает лишь новые и новые вопросы в связи с проблемой его экспонирования. Так, например, непонятно, как следует воспринимать такие длительные работы, ярчайшим примером которых является творчество тайваньского художника Техчина Се, на протяжении пяти лет осуществившего пять перформансов – каждый длиною в год. Эти работы, в отличие от многих перформансов и акций, завершающихся, в большинстве случаев, в течение одного дня или, в крайнем случае, длящихся около недели, далеко не мимолетны. Тем не менее, вопрос о том, что в большей степени открывает для зрителя произведения Се, – случайная встреча с художником на улицах Нью-Йорка («One Year Performance» 1981–1982 («Outdoor Piece»)) или посещение выставки, где в архивном духе представлены сведения о его деятельности, – стоит не менее остро.

Выше были представлены наиболее используемые на настоящий момент способы экспонирования необъектного искусства. В целом же, кураторский поиск (или же авторское желание саморепрезентации) может быть столь же бесконечным и разнонаправленным, как и искания художников, поэтому способы репрезентации одного и того же произведения могут меняться в зависимости от времени, места, стремлений куратора и прочих условий. Возможно, именно совокупность различных способов, объединяющая все достижимые для того, кто не имел возможности непосредственного присутствия, углы обзора, может дать наиболее полную картину того, что хотел выразить художник в произведении, которое не может быть выставлено как объект.

ИСТОЧНИКИ

1. *Pussy Riot* Богородица, Путина прогони! [Электронный ресурс]. – (Видеозапись). – Москва, 2012. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=GCasuaAczKY> / (дата обращения: 17.05.2014)
2. Оригинальная запись выступления Pussy Riot в ХХС [Электронный ресурс]. – Съемка Дмитрия Зыкова, Москва: 21.02.2012. Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=FoJqzGG7u_k / (дата обращения: 17.05.2013)
3. Официальный сайт Stella Art Foundation – Режим доступа: <http://safmuseum.org/index.php> / (дата обращения: 22.05.2014)
4. Guggenheim Museum official website – Режим доступа: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic> / (дата обращения: 20.05.2014)

²⁶ Лысикова О.В. Музеи мира, М.: Флинта, Наука, 2002. с.22-23.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kennedy R. Self-Mutilation Is the Sincerest Form of Flattery // The New York Times, November 6, 2005 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/06kenn> (дата обращения: 20.05.2014)
2. Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства» // Искусство №1 2012 г. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.iskusstvo-info.ru/archive/article/id/57> / (дата обращения: 21.05.2014)
3. Marina Abramović + The Future of Performance Art. Edited by Paula Orrell, Prestel, 2010.
4. Obrist H.U. The Conversation Series, Number 23– Marina Abramović, Köln, 2010.
5. Вайбель П. 10++ программных текстов для возможных миров. М.:Логос, Гнозис, 2011.
6. Гройс Б.Е. Искусство. Дизайн. Политика / Лекция. Расшифровка: Наталия Миловзорова – 28.05.2004 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/664> (дата обращения: 15.04.2014)
7. Гуськов С. Перформанс на бис // The Art Newspaper Russia №0 2012 г. / Сергей Гуськов / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/295> / (дата обращения: 21.05.2014)
8. Зайцева А. Спектаклярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией // «Неприкосновенный запас» 2010, №4(72) / Анна Зайцева / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/4/za4.html> / (дата обращения: 15.08.2014)
9. Лыскова О.В. Музеи мира, М.: Флинта, Наука, 2002.
10. Митенко П. Чем нам может помочь наследие ситуационизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://insurrectionart.mediaudar.net/2013/10/31/chem-nam-mozhet-pomoch-nasledie-situacionizma> / (дата обращения: 15.03.2014)

REFERENCES

1. Groys Boris *Iskusstvo. Dizain. Politika* [Art. Design. Politics] Искусство. Дизайн. Политика / The lecture is deciphered by Nataliya Milovzorova – 28.05.2004 / [Electronic source]. – Access: <http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/664> (the date of access: 15.04.2014)
2. Guskov Sergey *Performans na bis* [Encore, performance!] // The Art Newspaper Russia №0 2012 г. / [Electronic source]. – Access: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/295> / (the date of access: 21.05.2014)
3. Kennedy R. *Self-Mutilation Is the Sincerest Form of Flattery* // The New York Times, November 6, 2005 / [Electronic source]. – Access: <http://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/06kenn> (the date of access: 20.05.2014)
4. Lysikova Olga *Muzei mira* [World`s museums], М.: Flinta, Nauka, 2002.
5. Marina Abramović + *The Future of Performance Art*. Edited by Paula Orrell, Prestel, 2010.
6. Mitenko Pavel *Chem nam mozhet pomoch ` nasledie situacionizma?* [How can the Situationism`s heritage help us?] [Electronic source]. – Access: <http://insurrectionart.mediaudar.net/2013/10/31/chem-nam-mozhet-pomoch-nasledie-situacionizma> / (the date of access: 15.03.2014)
7. Obrist Hans Ulrich *The Conversation Series*, Number 23– Marina Abramović, Köln, 2010.
8. Round table «Teatr kak novaya territoriya sovremennogo iskusstva» [Theatre as the new territory for contemporary art] // *Iskusstvo* [Art] №1 2012 г. / [Electronic source]. – Access: <http://www.iskusstvo-info.ru/archive/article/id/57> / (the date of access: 21.05.2014)
9. Wiebel Peter. *10++ programmnyh textov dlya vozmozhnyx mirov* [10++ program texts for possible worlds]. М.:Logos, Gnozis, 2011.
10. Zayceva Anna *Spektakulyarnye formy protesta v sovremennoi Rossii: mezhdru iskusstvom i socialnoi terapii* [Spectacular protest forms in the contemporary Russia: between art and social therapy] // «Neprikosnovennyi zapas» [«Emergency ration»] 2010, №4(72) // [Electronic source]. – Access: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/4/za4.html> / (the date of access: 15.08.2014)