

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.4.17>**PRAKTYKA UTRWALANIA PERFORMANCE'U: MANIPULACJA LUB KONIECZNOŚĆ****Iryna Yatsyk***pracownik naukowy Wydziału Teorii i Historii Kultury
Instytutu Problemów Sztuki Współczesnej Akademii Nauk Ukrainy (Kijów, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0001-7918-7522

iryna.iatsyk@gmail.com

Adnotacja. Przeanalizowano poglądy naukowców dotyczące praktyki utrwalania performance'u jako formy sztuki. Należy zauważyć, że od początku kształtowania się performance'u, jako niezależnej formy artystycznej, toczyła się jednocześnie dyskusja na temat możliwości zachowania tych dzieł w celu przyszłych badań i utworzenia archiwum. Autor podkreślił cechy rozwoju performance'u i problemy jego utrwalenia w socjopolitycznym kontekście Ukrainy. *Celem pracy jest zbadanie, w jaki sposób praktyka dokumentowania performance'u wpływa na zrodzenie i badanie tej formy sztuki.* Postawiono hipotezę, że praktyka utrwalania performance'ów miała wpływ na powstawanie i rozwój sztuki wideo i fotografii w Ukrainie, w szczególności zbadano wpływ zjawiska „performed photography” na rozwój sztuki współczesnej w Ukrainie. Okazało się, że praktyka dokumentowania performance'ów za pomocą różnych środków technologicznych ma charakter eksperymentalny i jest ściśle związana z innymi praktykami artystycznymi, a w wielu przypadkach staje się impulsem do pogłębienia wyobraźni w dziełach artystycznych. Zarysowano problematyczne pole, które jest aktualizowane podczas próby przypisania niektórych dzieł sztuki, które pojawiają się na przecięciu sztuki performance'u, sztuki wideo i fotografii.

Słowa kluczowe: kultura ukraińska, sztuka współczesna, sztuka performance, dokumentowanie performance'u, fotografia.

THE PRACTICE OF PERFORMANCE ART FIXATION: MANIPULATION OR NECESSITY**Iryna Yatsyk***Researcher at the Department of Theory and History of Cultural
of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0001-7918-7522

iryna.iatsyk@gmail.com

Abstract. The views of scientists regarding the practice of recording performance as an art form are analyzed. It is noted that from the beginning of the formation of performance as an independent art form, there was a simultaneous discussion about the possibility of preserving these works for the purpose of future research and creating an archive. The author emphasizes the peculiarities of performance development and the problems of its fixation in the sociopolitical context of Ukraine. The purpose of the work is to find out how the practice of documenting performance affects the understanding and study of this art form. It is suggested that the practice of recording performances had an influence on the formation and development of video art and photography in Ukraine, in particular, the influence of the phenomenon of “performed photography” on the development of modern art in Ukraine is considered. It was found that the practice of documenting performance art with the help of various technological means has an experimental nature and is closely related to other artistic practices, and in many cases becomes an impetus for deepening the figurative embodiment in works of art. The problematic field is outlined, which is actualized when trying to attribute certain works of art that arise at the intersection of performance art, video art, and photography.

Key words: Ukrainian culture, contemporary art, performance art, performance documentation, photography.

ПРАКТИКА ФІКСАЦІЇ ПЕРФОРМАНСУ: МАНІПУЛЯЦІЯ ЧИ НЕОБХІДНІСТЬ.**Ірина Яцик***наукова співробітниця відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва Академії наук України (Київ, Україна)*

ORCID ID: 0000-0001-7918-7522

iryna.iatsyk@gmail.com

Анотація. Проаналізовано погляди науковців щодо практики фіксації перформансу, як форми мистецтва. Зазначено, що від початку становлення перформансу, як самостійної мистецької форми, одночасно відбувалася дискусія щодо можливості збереження цих творів з метою майбутніх досліджень та створення архіву. Автором підкреслено особливості розвитку перформансу та проблеми його фіксації в соціополітичному контексті України. Мета роботи – з'ясувати, як практика документування перформансу впливає на розуміння та вивчення цієї форми мистецтва. Висунуто припущення, що практика фіксації перформансів мала вплив на становлення та розвиток відеоарту та фотографії в Україні, зокрема, розглянуто вплив явища “performed photography” на розвиток сучасного мистецтва в Україні. Виявлено, що практика документування перфор-

мансів за допомогою різних технологічних засобів має експериментальний характер та тісно пов'язана з іншими мистецькими практиками, а в багатьох випадках стає поштовхом до поглиблення образного втілення в мистецьких творах. Окреслено проблемне поле, яке актуалізується при спробі атрибуції певних творів мистецтва, які виникають на перетині мистецтва перформансу, відеоарту та фотографії.

Ключові слова: українська культура, сучасне мистецтво, мистецтво перформансу, документування перформансу, фотографія.

Вступ. Одночасно зі становленням перформансу, як самостійної форми мистецтва, постало питання доцільності його фіксації. Під фіксацією ми розуміємо, перш за все, процес документування перформансів за допомогою різних технологічних засобів. З розвитком новітніх технологій набуло актуальності також створення перформансів в цифровому просторі, що спочатку стало окремим явищем, а згодом предметом наукових розвідок.

Проблема фіксації перформансів та подій, які можуть бути визначені, як перформативні практики, була порушена в науковому дискурсі західноєвропейських та американських академічних кіл в другій половині ХХ століття. Навколо зазначеної проблеми розгортається багаторічна теоретична дискусія, започаткована такими дослідниками, як Е. Фішер-Ліхте, М. Кірбі і продовженої Ф. Аусландером, А. Джонс та С. Діксоном в епоху становлення нових медіа.

В українській культурі перформанс, та інші споріднені з ним форми мистецтва, розвивалися з другої половини 1960-х років в середовищі так званого «неофіційного мистецтва». Через ізольованість радянського суспільства, та художньої спільноти, як його частини, проблема документування перформансу постала в дещо іншому прочитанні, ніж в західних країнах: наприклад, вона не розгалужується, або не в повній мірі розгалужується на проблеми оригіналу і копії, репрезентації тіла та інші. Це пояснюється існуванням цензури та контролю з боку офіційних структур, коли, попри обмеження та заборони, збереження інформації про неофіційне мистецтво у будь якій формі архіву вже було важливим кроком для майбутніх поколінь. Так, для українського контексту, ще з початку 1960-х років, практика документування перформансу стала необхідним інструментом, за допомогою якого вдалося зафіксувати відомості про унікальні твори експериментального українського мистецтва.

Мета. З'ясувати, як практика документування перформансу впливає на розуміння та вивчення цієї форми мистецтва.

Аналіз джерел. В цій розвідці ми спиралися на низку праць, які було використано для аналізу зазначеної проблематики. Це відомі роботи Е. Фішер-Ліхте «Естетика перформативності» та дослідження П. Фелан, теоретичний доробок М. Кірбі, який очолював журнал *The Drama Review* з 1969 по 1986, суттєва частка публікацій якого стосувалася висвітлення перформансів. Дослідниця А. Джонс розглядає проблему документування перформансу в контексті феміністичної дискусії – з точки зору сприйняття тіла, як центральної теми, а також ті особливості вивчення мистецтва перформансу, які з'являються через часову відстань між подією та її документуванням. Публікації Ф. Аусландера становлять значний інтерес, де автор, спираючись на концепцію Дж. Остіна, ставить питання про можливість застосування до творів, які виникли в наслідок практики фіксації перформансу, категорії перформативності.

В наукових працях українських дослідників проблема документування перформансу досі не розгорнута в своїй багатозначності, проте за останні роки було опубліковано низку важливих праць з проблем становлення сучасного мистецтва України, де означена проблема була частково порушена. Так, в монографії Г. Вишеславського «Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму», автор викладає концепцію розвитку та становлення українського сучасного мистецтва через дослідження панорами художнього руху «Нова хвиля», та робить ґрунтовні висновки що-до витоків та особливостей сучасного мистецтва України в період з кінця 1980-х – початку 1990-х років. Праця містить важливий фактологічний матеріал, суттєву частку якого становить систематизація зафіксованих акцій та перформансів українських художників, що є важливим для нашого дослідження. Походження джерел становлення харківської школи фотографії проаналізовано Н. Бернар-Ковальчук, в роботі якої проблема документування перформансу не є центральною, проте вона представляє важливу джерельну базу, щодо впливу перформансу, як форми мистецтва на цей феномен української культури.

Основна частина. Над проблемою документування перформансів послідовно працювали декілька поколінь науковців, випрацьовуючи різні підходи до осмислення як самого явища перформансу так і його фіксації, адже ці дві проблеми постали майже одночасно. Дослідниця Еріка Фішер-Ліхте в роботі «Естетика перформативності», а згодом і Пеггі Фелан в своїх працях обстоювали принципову різницю між подією, яка відбувається наживо, розгортається в часі та її копією, створеної за допомогою будь-якого носія, відзначаючи «живу» природу (англ. “liveness”) спектаклів та перформансів, та акцентуючи на важливості фізичної присутності акторів (перформерів) та глядачів в спільному просторі (Фішер-Ліхте, 2015: 124). З іншої точки зору, до проблеми фіксації нової на той час форми мистецтва, підходив Майкл Кірбі, який опрацьовував проблему відтворення передачі запису та опису перформансів на прикладі доробку Алана Капроу наприкінці 1950-х років. М. Кірбі вважав найважливішою умовою документування перформансу відмову від надання оцінки певній мистецькій події (наскільки це взагалі можливо), та створення опису таким чином, аби уникнути будь-якої інтерпретації (Kirby, 1974: 60). Так сформувався два «полюси» розуміння практики документування перформансів: з однієї сторони Е. Фішер-Ліхте та П. Фелан, з іншої – М. Кірбі, що дало початок інтелектуальної дискусії, в центрі якої постало питання

маніпулятивності самого факту документування перформансу з одного боку, і спростування такого підходу та віра в необхідність фіксації цих мистецьких подій – з іншого.

В монографії Е. Фішер-Ліхтер для підтвердження власних міркувань наводяться історичні факти становлення перформансу, як самостійної мистецької форми в 1950–1960. В той час набула актуальності дискусія, навколо можливості художників протистояти комерціалізованому світу арт-системи. Як один з наслідків такого бажання вивільнення, відбувся розвиток практики «живого мистецтва»: іноді мотивом до створення гепенінгу або перформансу був мистецький виклик консьюмеризму (Фішер-Лихте, 2015: 128). В цьому сенсі відмова від документування вкладалася в ідею збереження незалежності від інституціонального тиску. Таким чином, розвиток перформансу і арт-ринок є дійсно тісно пов'язані в сенсі початкової точки протиставлення, можна навіть сказати, спротиву такого мистецтва існуючим «правилам гри». З іншої сторони, одночасно сформувалося і розуміння необхідності збереження мистецтва перформансу з метою створення майбутнього архіву та фізичної можливості майбутніх досліджень, яка реалізується на практиці вже а наш час. Матеріалом для здійснення такого аналізу сучасними дослідниками є «класичний набір» перформансів, зафіксованих під час їх перших реалізацій. Завдяки цьому стає можливим особливий тип роботи з цим спадком мистецтва ХХ століття, такий як реконструкція чи авторські відтворення. Наприклад, в Україні це була програма «Чотири історії українського перформансу» кураторки Г. Циби, формат якої передбачав окрім освітньої складової, перформанси-оммажі, які були охарактеризовані, як «перформативний коментар» знакових перформансів іншими художниками (Циба, 2019). Також дуже цікава ідея в напрямку вивчення перформансів була висунута іншим дослідником цієї форми мистецтва, про якого мова піде пізніше, Філіпом Аусландером – «реактивація» перформансу.

Таку дискусію західні дослідники проводять в той час, як на теренах України контекст ідеологічного тиску унеможливував їх вільний розвиток, таким чином, що історія неофіційного мистецтва, і перформансів зокрема, мала характер артистичних містерій, коли з уст в уста всередині художньої спільноти розповідали важливі події актуального мистецтва. Пізніше, в низці статей української науковиці Г. Склярєнко, було, наприклад, зібрано інформацію про практику Фріпульї (Ф. Тетянича), акціоністський характер одеської виставки «Сичик+Хрущик», тощо. Сучасні дослідники наголошують, що перекази глядачів також є свого роду документами – документами свідченнями. До них відносяться міський фольклор, перекази та створення особливої міфології, ареолу «посвяченості» в закриті мистецькі спільноти (Вишеславський, 2020: 91). Дослідник Г. Вишеславський акцентує увагу на труднощах, які виникали з документуванням, зазначаючи, що через соціально-політичний устрій в СРСР вільна демонстрація із залученням глядачів була майже неможливою, а збереження перформансів, створених українськими художниками здійснювалося не системно, часто на аматорському рівні, тож велика кількість творів взагалі не відомо, чи задокументована (Вишеславський, 2019: 87). Це одночасно свідчить і про перспективу «перевідкриття» невідомих досі фото або відео перформансів того часу. Отже, ми можемо виявити важливу відмінність: там, де в західному дискурсі проблема документування порушувалася у зв'язку з бажанням протиставлення суспільству споживання, в умовах СРСР проблема документування поставала в зовсім іншому ракурсі збереження, як такого.

В сучасній українській культурі є ще одна особливість, яка тісно пов'язана з проблемою документування перформансу: фіксація перформансів за допомогою технологій відеозапису часто ставала основою для виникнення в результаті такого твору мистецтва, який важко атрибутувати стосовно відповідності певній формі мистецтва – або відеоарту або перформансу. Таким чином, багато перформансів, які були зафіксовані на відео, або перформансів, які стали першоджерелом для фотографій, далі в історії мистецтва посідають місце творів відеоарту або фотографії, хоча вплив мистецтва перформансу в цих взаємодіях є досить відчутним. Г. Вишеславський, описуючи фестиваль «Імперзу» 1993 року в Івано-Франківську – знакову подію в українській культурі – зазначає, що одночасно з цим фестивалем було проведено за ініціативи місцевої галереї «S-обект» форум «Заїмпреза» – акцію було присвячено репрезентації мистецтва перформансу та нового на той період відеоарту (Вишеславський, 2020: 136). Нині відомо, що багато з тих творів, які сьогодні складають історію українського відеоарту – на початках були зафіксованими за допомогою відео перформансами, або мистецькими творами, які були створені за допомогою різних технологічних засобів на основі специфічних дій художників, які можуть бути визначені, як перформативні практики.

Важливий внесок в інтелектуальну дискусію навколо проблеми фіксації перформансів зробив Філіпп Аусландер, який розглядає її в більш широкому контексті, з урахуванням лінгвістичної теорії Джона Остіна, застосовуючи поняття перформативного акту та термін “performative” – пропонує концепцію перформативності документування. Дослідник припускає, що документування перформансу може бути двох категорій: «документальне» та «театральне» (Auslander, 2006: 1). Перша категорія передбачає наявність свідка події та її запис на будь який носій. В цьому випадку автор застерігає від спрощеного розуміння фотографії, як «повідомлення без коду» (Auslander, 2006: 1). А от «театральна» категорія, на думку Ф. Аусландера, представляє такий вид документування, коли перформанс було створено суто з метою подальшої фіксації, без передування «автономної» події перформансу, і відносить до таких випадків твори, які іноді називають “performed photography”. В якості прикладів останньої автор наводить роботи Сінди Шерман, фотографії Марселя Дюшана в образі Проз Селяві (Auslander, 2006: 2). Дослідник підсумовує, що в такому випадку перформанс фактично відбувається в просторі документу, і ніде більше (Auslander, 2006: 2). Цей напрям в контексті сучасного мистецтва України отримав дуже широке поширення – наприклад в практиці художниць різних поколінь, як то Оксани Чепелик в роботі «Улюблені іграшки лідерів» або Жанни Кадирової «Дошка

пошани». Ф. Аусландер зрештою в своїй розвідці зазначає, що «акт документування події як перформансу – це те, що конститує її як таку» (Auslander, 2006: 5). Наприкінці автор розмірковує більш радикально, припускаючи, що відчуття, які ми переживаємо, споглядаючи на документ перформансу, виникають в нас, як в глядачів вже не опосередковано, через документ, як точку доступу до події що минула, «але від сприйняття самого документу, як перформансу», який і є носієм тих естетичних засад, або камертону чуттєвості, які закладав художник (Auslander, 2006: 9).

Можемо припустити, що в українській культурі мистецтво перформансу, та практика його документування, часто представлені у вигляді синтезованих мистецьких практик, та мали потужний вплив на процес становлення знакових для української культури феноменів, до прикладу, харківської школи фотографії та відеоарту 1990-х років, як мис зазначили вище. Взаємодія мистецтва перформансу та фотографії відбувається на межі розвитку практики фіксації певних подій в реальному просторі за допомогою різних технічних засобів. Дослідження цієї взаємодії є також окремою галуззю наукових пошуків, предметом якої виступає згадувана Ф. Аусландером “performed photography”. Цей феномен має певну термінологічну складність, наприклад при перекладі українською, або російською, часто зустрічається словосполучення «перформативна фотографія», хоча ближчим за змістом є дієслово «зперформована» фотографія. В українському мистецтвознавстві та культурології це перспективна галузь дослідження, з огляду на вплив цієї практики, її повсюдності в умовах історичного формування явища харківської фотографії, як потужного феномену не лише української культури, а і помітного явища в контексті розвитку мистецтва Східної Європи.

Наведемо декілька прикладів, коли перформанс, як мистецька форма, або його елементи мали вплив на інші форми мистецтва в Україні, зокрема на фотографію. Проект 1994 року «Якби я був німцем», авторства Групи швидкого реагування – це серія постановочних чорно-білих фотографій, де художники, позуючи в кадрі, зображують самих себе у гротескних образах. «Одним із шедеврів гурту був проект «Якби я був німцем» (1994), що експонувався у 1995 році в «Українському домі» під час Ярмарку галерей («спеціальні експозиції»). Це була серія 176 фотографій – «фотофіксація перформансів», під час яких автори кумедно інтерпретували вигадані або запозичені з анекдотів та кінофільмів радянського виробництва стереотипні уявлення про Другу світову війну. Чутливий для глядачів іронічний акцент робився на національній приналежності персонажів – німців, євреїв, українців» (Вишеславський, 2020: 176). Отже, «фотофіксація перформансів» – говорить дослідник Г. Вишеславський, аналізуючи цю серію фотографій. За словами Б. Михайлова, художника, який був учасником зазначеної мистецької групи, які наводяться в коментарях авторами дослідницької платформи ПАЦ, «саме Сергій Солонський був відповідальним за документування перформансів «Групи швидкого реагування». Відтак саме він знімав, проявляв та друкував фото для «Якби я був німцем». В іншому інтерв'ю Б. Михайлов називає дії художників, що передували появі цієї серії фотографій, «знімальні гепенінги» (рос. съёмочный хеппининг) (Михайлова, 2021). Отже, в різних джерелах автор називає самі події «перформансами» або «знімальними гепенінгами», і, якщо об'єднати ці визначення мистецької практики, можна констатувати, що знакові фотографічні серії харківської школи фотографії, до яких відноситься і «Як би я був німцем», в основі мають таку мистецьку практику, яку самі автори визначають, як таку, що мала елементи перформансу або гепенінгу, часто у форматі колективної дії. На основі цих даних, можна констатувати, що вихідною точкою створення цієї серії, «інструментом», стала практика перформансу та його фіксація, в більш точному визначенні практика колективного перформансу, посилення на яку ми зустрічаємо в дослідженні Н. Бернар-Ковальчук, яка визначає серію фотографій «Якби я був німцем» як «фотографічні перформанси» (Ковальчук, 2018: 51). Так, дослідниця зазначає такі елементи цієї серії: «автор, як активний об'єкт самої фотографії, та, головним чином, колективна дія» (Ковальчук, 2018: 52). Вплив перформансу, як мистецької форми можна простежити в творчості Р. Пятковки. Зокрема, дослідники також відзначають, що перформанс, як мистецька форма мала вплив і на фактичне становлення знакової для художнього життя Харкова галереї Up/Down «В зароджені Галереї, зокрема чорно-білі портрети Браткова (чи світлина з разом із Солонським), створені на межі між фотографією та перфомансом, мали провокувати консервативну харківську публіку та передати настрої «перехідних часів», коли відкривались нові можливості, але були відсутні будь-які ресурси для їх реалізації» (Осадча, 2019). Отже, експериментальний характер творчості учасників харківської школи фотографії виділяють багато дослідників. На нашу думку, однією з точок живлення цієї експериментальності можна назвати перформанс, практика якого не була в центрі мистецьких пошуків харківських фотографів, проте вочевидь, мала суттєвий вплив на митців цього кола, вивільняючи ті можливості перевтілення, звільнення від стереотипів та трансгресії які надає мистецтво перформансу.

В середині 90-х років вже наступне покоління дослідників приділяє увагу проблемі вивчення архіву мистецтва перформансів. Американська науковця Амелія Джонс, в статті “Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation («Присутність» за відсутності: переживаючи перформанс як документування) аналізує фото- та відео-документи, адже самі перформанси були реалізовані значно раніше, ніж авторка народилася (Jones, 1997: 11). Назва статті дає ключ до розуміння дослідницею проблеми, адже вираз “in Absentia” не просто означає відсутність, а має глибше значення. Зокрема, це вираз з латини, і в юридичній практиці означає «за його відсутності», що є близьким до визначення «заочний». Тобто присутність *бере участь* у чомусь, не будучи присутнім. Враховуючи цей лінгвістичний нюанс, на нашу думку, авторка сформулювала складне багатозначне розуміння часу, яке «защите» в документі перформансу, незалежно від носія інформації. З огляду на це, стає зрозумілою ідея А. Джонс, коли вона розглядаючи проблему

прочитання тіла, змінює фокус дослідження з проблеми оригіналу та копії, і акцентує увагу на проблемі інтерпретації тіла, виводячи на перший план контекст, в якому тіло розміщено і обумовлено поглядом глядача. З цієї точки зору процес «прочитування» тіла є першочерговим, а вже спосіб, в який це робиться не є принциповим: або через виконання перформансу, або через його документування (Jones, 1997: 14). Також дослідниця робить акцент на тому, що навіть спогади, які залишилися у глядачів перформансу є своєрідним варіантом документування перформансу. У формуванні такого підходу важливими стали засади постструктуралізму та феноменології. Важливими для розвитку поглядів А. Джонс стали також ідеї Розалінди Краусс про взаємовплив фотографії та перформансу (Jones, 1997: 16).

На початку двохтисячних років у низці публікацій до проблеми документування перформансу зверталася Р. Краусс. Зокрема, авторка приділяє увагу явищу фотографії, зазначаючи, що починаючи від 1960-х років фотографія виходить за межі виду мистецтва і стає «медіумом мистецтва» в широкому значенні. Р. Краусс також розширює межі розуміння явища відео, розглядаючи цей вид не лише як спосіб фіксації певної події, а також як самостійну одиницю аналізу. Згодом, розуміння проблеми «перформанс-документ» завдяки дослідженням Р. Краусс та А. Джонс виходить за рамки первинної проблеми оригіналу та копії, й розглядається в ширшому контексті взаємовпливу документу та події, яка йому передувала.

З настанням епохи нових медіа постала проблема дослідження явища перформансу в цих нових умовах, зокрема цифрового перформансу, сучасній практиці якого присвячена монографія Стіва Діксона. Аби дослідити це явище, автор аналізує зміни в уявленні сучасної людини про тіло, простір і час. Зокрема, у фокусі його уваги постають такі феномени сучасності, як аватари, цифрові двійники, категорія інтерактивності, а також дослідження нових інструментів створення сучасної театральної видовищності, як то залучення віртуальної та доданої реальності, перформанс роботів, вебкамери. В монографії автор виявляє свого ключового опонента – Метью Козі який констатував, що в кіберпросторі і технологіях відображення реальності немає нічого, чого вже не було би представлено на сцені. Далі автор зазначає, що на момент видання монографії, а це 2007 рік, оформилося дві протилежні позиції у дискусії навколо в цих проблем: прибічники першої констатують появу нового феномена та, що головне, процесу перформансу завдяки новітнім комп'ютерним технологіям, а прибічники іншої констатують, що цифрові технології не принесли нічого принципово нового, і що це лише оновлена версія вже оформлених раніше засад перформансу та перформативних практик. Ці два погляди автор дослідження побачив у дискусіях про кіберпростір американської науковці та художниці Алуккере Розанні «Сенді» Стоун, в яких вона ставить питання «Що нового в мережевих технологіях?» і дає дві досить провокативні, з нашої точки зору відповіді: «нічого» і «все». І якщо перша відповідь є очікуваною і має під собою твердження, що технічне оснащення – це лише нова форма, то друга відповідь «все», має на меті довести, що мережі принципово змінили розуміння культурного та перформативного простору.

Висновки. З набуттям Незалежності та відкриттям не лише географічних, а й інформаційних кордонів, ситуація в мистецькому середовищі поступово синхронізується, або радше демонструє бажання синхронізації зі світовими процесами розвитку сучасного мистецтва, враховуючи локальні особливості перехідного періоду на українських теренах. Для національного контексту на нашу думку, буде надзвичайно продуктивною ідея, запропонована Ф. Аусландером про «реактивацію» перформансу, яка на відміну від ідеї відтворення чи повторення, вибудовує не лише тяглість традиції, а і усвідомлення її існування.

Поступово, зусиллями українських дослідників, розгалуженість ідей навколо проблеми документування перформансів вбудовується в загальноукраїнський науковий дискурс і стає предметом обговорень та наукового аналізу. Дослідники перформансів довели, що передача подій перформансу через відео і фото фіксацію в значенні «створення копії реальності» не є продуктивною, та це не означає, що ті документи, які утворилися шляхом подвійної репрезентації є маніпулятивними. Практика фіксації перформансів виходить далеко за рамки «оригінал-копія» і відкриває широке коло для фахових дискусій, дає можливість створення архіву цієї специфічної форми мистецтва, відкриває можливості не лише для нових досліджень, а і до нових форм взаємодії з минулими подіями, створюють імпульс до їх переосмислення, що в свою чергу дає можливість для подальшого інтелектуального поступу та формування нових сенсів.

Список використаних джерел:

1. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів. *Сучасне мистецтво*. Вип. 15. С. 77–102. DOI: 10.31500/2309-8813.15.2019.185922
2. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
3. Калита А. Ганна Циба про «Чотири історії українського перформансу». URL: <https://supportyourart.com/stories/tsybarinchuk/> (дата звернення: 15.07.2022).
4. Ковальчук Н. Джерела Харківської школи фотографії: група «Время» (1971–1976) та її контексти, концепція множинної фотографії, Том 1 (Текст), дослідницька робота (Master 1) під керівництвом Гійома Льо Галя (Guillaume Le Gall), Університет Сорбонна Sorbonne Université, Париж, 2018. 114 с. URL: <https://drive.google.com/file/d/1018jjz2yis0UeajTTIYFiaDEWxTgq73j/view>
5. Михайлова В. Борис Михайлов про серію «Якби я був німцем...». URL: <https://moksop.org/borys-mykhaylov-pro-seriiu-yakby-ia-buv-nimsem/> (дата звернення: 1.08.2022).
6. Осадча О. Колажний паноптикум Сергія Солонського. URL: <https://moksop.org/kolazhnyy-panoptykum-serhiia-solons-koho/> (дата звернення: 3.08.2022).

7. Осадча О. Роман Пятковка: польові дослідження «комунального тіла». URL: <https://moksop.org/roman-piatkovka-pol-ovi-doslidzhennia-komunal-noho-tila/> (дата звернення: 19.06.2022).
8. Склярєнко Г. Фрипуля – это бесконечность... *Курьер Муз.* 1993. № 6–7.
9. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности [пер. с нем. Н. Кандинской]. Москва : Play&Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
10. Auslander Ph. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art.* 2006. Vol. 28, No. 3. P. 1–10. DOI: 10.1162/pajj.2006.28.3.1
11. Dixon S. Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge, MA and London : The MIT Press, 2007. DOI: 10.7551/mitpress/2429.001.0001
12. Jones A. “Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal.* 1997. Vol. 56, No. 4. P. 11–18. DOI: 10.1080/00043249.1997.10791844
13. Kirby M. Criticism: Four Faults. *The Drama Review*, Volume 18, Issue 3: Criticism Issue, September 1974, pp. 59–68. DOI: /10.2307/1144925
14. [Електронний ресурс]. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/grupa-shvidkogo-reaguvannya-1994-oh-yakbi-ya-b> (дата звернення: 10. 07.2022).

References:

1. Vy'sheslavs'ky'j, G. (2019). Performans v kul'turi ta my'stecztvi 1950–2010-x rokiv. Ply'nnist' form i zmistiv. Suchasne my'stecztvo. [Performance in culture and art of the 1950–2010s. Fluidity of forms and contents]. Vy'p. 15. S. 77–102. DOI : 10.31500/2309-8813.15.2019.185922 [in Ukrainian]
2. Vy'sheslavs'ky'j, G. (2020). Contemporary art Ukrayiny' – vid andegraundu do mejnstrimu. [Contemporary art of Ukraine – from the underground to the mainstream]. In-t problem suchas. my'stecz. NAM Ukrayiny'. IPSM NAM Ukrayiny', 256 s. [in Ukrainian]
3. Kaly'ta, A. (2019). Ganna Cy'ba pro “Choty'ry' istoriyi ukrayins'kogo performansu”. [Hanna Tsyba on “Four Stories of Ukrainian Performance”]. URL: <https://supportyourart.com/stories/tsybapinchuk/> (data zvernennya: 15.07.2022). [in Ukrainian]
4. Koval'chuk, N. (2018). Dzherela Xarkivs'koyi shkoly' fotografiyi: grupa “Vremya” (1971–1976) ta yiyi konteksty', koncepciya mnozhy'noyi fotografiyi. [Sources of the Kharkiv school of photography: the group “Time” (1971–1976) and its contexts, the concept of multiple photography]. Tom 1 (Tekst), doslidny'cz'ka robota (Master 1) pid kerivny'ctvom Gijoma L'o Galya (Guillaume Le Gall), Universty'tet Sorbonna Sorbonne Université, Pary'zh, 114 s. URL: <https://drive.google.com/file/d/1018jjz2yis0UeajTTIYFiaDEWxTgq73j/view> [in Ukrainian]
5. My'xajlova, V. (2019). Bory's My'xajlov pro seriyu “Yakby' ya buv nimcem...” [Boris Mykhaylov about the series “If I were a German...”]. URL: <https://moksop.org/borys-mykhaylov-pro-seriiu-yakby-ia-buv-nimtsem/> (data zvernennya: 1.08.2022). [in Ukrainian]
6. Osadcha, O. (2019). Kolazhny'j panopty'kum Sergiya Solons'kogo. [Collage panopticon of Serhiy Solonskyi]. URL: <https://moksop.org/kolazhnyy-panoptykum-serhiia-solons-koho/> (data zvernennya: 3.08.2022). [in Ukrainian]
7. Osadcha, O. (2019). Roman Pyatkovka: pol'ovi doslidzhennya “komunal'nogo tila”. [Roman Pyatkovka: field studies of the “communal body”]. URL: <https://moksop.org/roman-piatkovka-pol-ovi-doslidzhennia-komunal-noho-tila/> (data zvernennya: 19.06.2022). [in Ukrainian]
8. Sklyarenko, G. Fripul'ya – eto beskonechnost'... [Fripulia is infinity...]. *Kur'er Muz.* 1993. № 6–7. [in Russian]
9. Fisher-Lihte, E. (2015). Estetika performativnosti. [Aesthetics of performativity]. [per. s nem. N. Kandinskoj]. Moskva : Play&Play: Kanon-plyus, 375 s. [in Russian]
10. Auslander, Ph. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art.* Vol. 28, No. 3. P. 1–10. DOI: 10.1162/pajj.2006.28.3.1
11. Dixon, S. (2007). Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge, MA and London : The MIT Press. DOI: /10.7551/mitpress/2429.001.0001
12. Jones, A. (1997). “Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal.* Vol. 56, No. 4. P. 11–18. DOI: 10.1080/00043249.1997.10791844
13. Kirby, M. (1974). Criticism: Four Faults. *The Drama Review*, Volume 18, Issue 3: Criticism Issue, September 1974, pp. 59–68. DOI: 10.2307/1144925
14. [Elektronny'j resurs]. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/grupa-shvidkogo-reaguvannya-1994-oh-yakbi-ya-b> (data zvernennya: 10.07.2022).