

## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*

### ПРОБЛЕМА ДОКУМЕНТАЦИИ ТАНЦА И ПЕРФОРМАНСА В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА. НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ «ТЕАТР ТАНЦА ДЖАДСОНА: РАБОТА НИКОГДА НЕ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ» («JUDSON DANCE THEATER: THE WORK IS NEVER DONE»)<sup>1</sup>

#### **Федчин Ф.В.**

МА, ассистент Санкт-Петербургского  
государственного университета  
(Санкт-Петербург, Россия)  
[f.fedchin@spbu.ru](mailto:f.fedchin@spbu.ru)

#### **Григоренко В.К.**

студент магистерской программы: «Языки искусства  
в культуре: проблемы взаимодействия»  
Европейского университета в Санкт-Петербурге  
(Санкт-Петербург, Россия)  
[ozzzzjet@mail.ru](mailto:ozzzzjet@mail.ru)

#### **Аннотация:**

Осенью 2018 г. в Нью-Йоркском Музее современного искусства МоМА проходила выставка «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» (“Judson Dance Theater: The Work is Never Done”). Выставка была посвящена исследованию феномена Театра танца Джадсона и разным аспектам его творческого наследия. Представители джадсоновской школы работали прежде всего в рамках временного искусства — хэппенингов и перформансов, — поэтому попытка репрезентации Театра танца Джадсона как художественного явления в музейном пространстве неразрывно связана с необходимостью объективации его творческого наследия, что, в свою очередь, поднимает проблему документации.

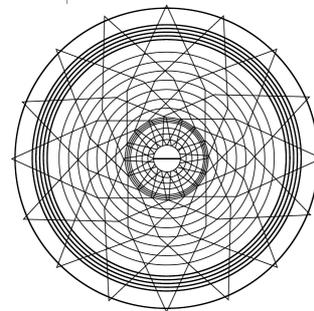
Танец и перформанс существуют в качестве автономной художественной формы только в момент непосредственного исполнения. Процесс создания этих работ может быть реконструирован посредством материальных артефактов, а значит тема выставки существует только в опосредованных формах, таких как фотография, фильмы, визуальные и музыкальные партитуры, архивные документы, записки и/или интервью участников группы. С этой точки зрения сам формат выставки противоречит той парадигме, в рамках которой создавались данные работы. Для участников Театра танца Джадсона был важен процесс, а не изготовление конечного художественного продукта.

<sup>1</sup> Статья опубликована при поддержке программы НИУ ВШЭ «Университетское партнерство».

## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*

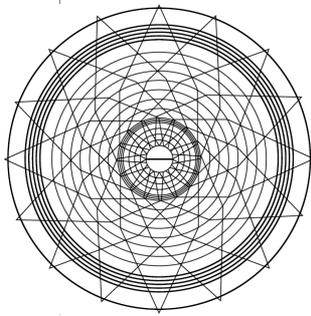


Как представить в контексте музея, изначально предназначенного для хранения и экспонирования предметов искусства, обладающих определенными физическими характеристиками, искусство временное? Как процесс документации перформанса влияет на положение этого вида искусства в нарративе истории искусств, как это отражается на музейной политике? Думается, что анализ выставки позволит пересмотреть отношение к предмету искусства исключительно как к объекту, а также даст возможность задуматься о новых формах архивирования в пространстве музея, которые напрямую связаны с физическим присутствием зрителя.

**Ключевые слова:** музей, перформанс, танец, документация, Театр танца Джадсона

Театру танца Джадсона сложно дать однозначное определение. Формально этим термином принято обозначать группу танцовщиков, хореографов, музыкантов, художников, дизайнеров и архитекторов, которые в начале 1960-х гг. создавали совместные работы и представляли их в мемориальной церкви Джадсона, расположенной в нижней части Манхэттена на Вашингтон-сквер в Нью-Йорке. Проекты участников джадсоновской школы отличались своей междисциплинарностью. Иными словами, каждый из участников был свободен в выборе художественного языка и мог в зависимости от проекта и собственных предпочтений выступать в разных ролях, попеременно являясь то композитором, то танцовщиком, то художником декораций или же всеми сразу. Такое отсутствие четкой профессиональной специализации частично объясняет, почему деятельность и наследие Театра танца Джадсона в литературе принято описывать в таких терминах, как новаторство и революционность. В своих работах художники поднимали проблему высокого и низкого искусства, ставили под сомнение границы между искусством и повседневностью, экспериментировали с разными формами выражения, переосмыслили роль автора и зрителя, исследовали взаимоотношения между субъектом и объектом. Революционность Джадсона заключалась в сознательном и нарочитом отказе от устоявшихся норм и конвенций внутри отдельно взятого вида искусства, будь то танец или изобразительное искусство. Целью представителей джадсоновской школы был поиск нового художественного языка, который не был бы отягощен культурным кодом.

Для обозначения времени деятельности Театра танца Джадсона в литературе принято использовать следующие временные рамки — период с 1962 по 1964 гг. Эта хронология приближительна и справедлива лишь отчасти. Вопрос точной датировки осложняется тем фактом, что формально «Театра танца Джадсона» никогда не существовало. Не было ни организации с таким названием, членство в которой подтверждалось бы документально, ни театра или танцевальной компании, за выступления и гастроли в рамках которой



## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» (Judson Dance Theater: the Work is Never Done)*

артистам регулярно платили бы гонорар. Более того, не существовало одного программного документа, в котором были бы закреплены те правила, ценности и идеологические установки, которые участники должны были разделять и пропагандировать посредством своего творчества.

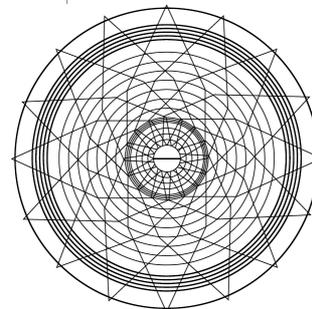
О географическом единстве говорить также не приходится. Мемориальная церковь Джадсона на Вашингтон-сквер, которая, казалось бы, и дала название художественному объединению, была хоть и основным, но отнюдь не единственным местом, где художники устраивали свои концерты и перформансы. В самом Нью-Йорке существовало по меньшей мере 12 постоянно действующих альтернативных площадок, где регулярно проводились публичные показы работ. Временных площадок было еще больше. Сетка джадсоновской школы охватывала не только Восточное, но и Западное побережье и включала в себя самые разные по типу площадки — от конвенциональных театральных сцен до музеев, лофтов, роллердромов и деревянных подмостков под открытым небом (Janevski, 2018).

Помимо междисциплинарности и отсутствия четкой фиксированной группы, для джадсоновской школы было также характерно превосходство коллективного начала над индивидуальным. Осенью 1960 г. Роберт Данн, американский музыкант и композитор, организовал серию мастер-классов по композиции, посещение которых не требовало особых навыков или танцевальной подготовки. На своих занятиях Данн активно использовал идеи, разработанные Джоном Кейджем. Особенно его занимали принципы композиции, в основе которых лежал случай (“chance composition”), а также повторяющиеся музыкальные и временные структуры Эрика Сати, которые он пытался внедрить в хореографию. Данн ставил под сомнение само понятие художественного замысла как основополагающей части творческого процесса. Он давал своим студентам конкретные задания: поставить танец, соответствующий количеству тактов в музыке, ее временной и числовой структуре, при этом не учитывая сам характер мелодии; записать на листе бумаги последовательность движений и передать его партнеру, который должен был проинтерпретировать полученную партитуру (Lax, 2018). Такие задания предназначались для того, чтобы спровоцировать участников к неожиданным формам сотрудничества. Разнообразие вариантов прочтений одной партитуры предполагало, что вклад интерпретатора был так же ценен, как и вклад автора. Соответственно, акцент делался на коллективном процессе создания работы, тогда как роль единоличного автора нивелировалась. Важным элементом занятий было их групповое обсуждение: студенты были призваны поразмышлять не о смысле и значении проделанной работы, но о ее структуре, не о мотивах свершения действий, но о действиях как таковых. Исследование самостоятельной значимости отдельно взятого движения, «погружение в статику и медитативность танцевального и музыкального процессов, увлечение метрической свободой» (Кисеева, 2016,

## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*



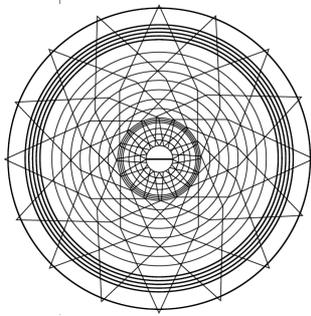
с. 63) позволяло поставить под сомнение границу между искусством и повседневностью, а значит нивелировать навязанное традициями классического балета элитистское понимание танца.

Эти же положения будут справедливыми и для описания других видов искусства в послевоенное время, в частности, скульптуры (Krauss, 1977). Художники отказываются от психологического и литературного значения и делают акцент на структуре и материале, которые выносятся на передний план и становятся темой работы. В связи с этим особое внимание уделяется опыту восприятия работы зрителем. Именно его присутствие и определяет в конечном счете значение и значимость представленной ему на обозрение работы, которые заключены не столько в работе как таковой, сколько в контексте (социальном, культурном, политическом, философском), в который она помещается своим создателем. Знакомство зрителя с этим контекстом обуславливает понимание (или непонимание) произведения. В этом смысле примечательны соображения хореографов танца постмодерн, которые утверждали, что танец становится танцем «не из-за своего содержания, а благодаря контексту» (Бейнс, 2018, с. 19).

В этом смысле примечательно, что танец и изобразительное искусство объединились на базе театра. Театр здесь стоит понимать в том смысле, в котором его понимал американский художественный критик Майкл Фрид. Выступая критиком минимализма, он считал, что любое искусство, начинающее заигрывать с театром, тем самым демонстрирует свою несостоятельность. «Успех, само существование искусства в наибольшей степени зависит от того, насколько оно способно победить театр» (Fried, 1998). В своей книге “Art and Objecthood” он писал: «Понятия качества и ценности — в той мере, в какой они являются центральными для искусства, само понятие искусства является значимым или полностью значимым только в рамках отдельных искусств. Что находится между искусствами — это театр» (Fried, 1998, с. 163). Из этого следует, что театр в том смысле, в котором его использует Фрид, — посредник между произведением искусства и способом его восприятия — не имеет ничего общего с искусством как таковым.

Отчасти именно такого эффекта и пытались добиться новаторы из области танца и изобразительного искусства, переосмысливая в своих работах само понятие границы между искусством и жизнью. В связи с этим радикальному пересмотру подлежали понятия пространства и времени. В искусстве 1960–1970-х гг. время не изображается, а становится неотделимым от опыта просмотра и тем самым подлежит детеатрализации — это «длительность, основанная на действительности» (Бейнс, 2018, с. 160).

Еще одной характерной чертой Театра танца Джадсона было стремление разрушить статус произведения искусства как предмета капиталовложений. Так, американская исследовательница и историк танца Салли Бейнс пишет, что «новый театр, как и новое визуальное искусство, переживал процесс дематериализации. Когда живая скульптура или картина разрушали



## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» (Judson Dance Theater: the Work is Never Done)*

традиционное постоянство произведения искусства, они одновременно уничтожали и его товарный аспект. Ощущение непосредственного и конкретного присутствия соединялось со спонтанностью и интересом к процессу, а не к конечному продукту, в итоге разрушая романтическое представление о произведении искусства как о застывшем результате самовыражения художника» (Бейнс, 2018, с. 52).

Так возникла идея «прозрачного искусства», в терминах которого можно описать деятельность Театра танца Джадсона. Такое искусство осознавало свою эфемерность, не предназначалось для повторного воспроизведения и было в первую очередь ориентировано на опытно-чувствительное восприятие. Согласно этой идее, отдельно взятое произведение не должно представлять собой «закрытую систему значения» (Фостер, 2017, с. 84). Скорее, оно должно представить все разнообразие опыта — звукового, визуального, кинестетического, «который зритель сам волен интерпретировать, выбирая из множества вариантов или просто впитывая целиком, как есть» (Бейнс, 2018, с. 48).

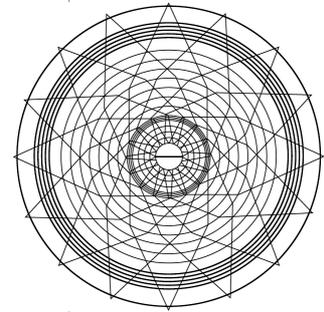
Описанные выше тенденции художественного процесса были характерны прежде всего для 1960–1970-х гг. — периода активности Театра танца Джадсона. Формально группа распалась в 1964 г., когда на базе церкви был организован последний совместный концерт участников. Однако, как замечает Томас Лакс, один из кураторов выставки, о которой дальше пойдет речь, говорить о распаде Театра танца Джадсона можно лишь относительно, «в основном потому, что Джадсон никогда не заканчивался. Он никогда официально не распался, потому что никогда не кодифицировал себя как организацию и не называл себя коллективом» (Lax, 2018, с. 15). Когда совместные выступления прекратились, наследие Джадсона продолжало свое существование, поскольку отдельные его члены продолжали создавать работы, отвечавшие фундаментальной философии группы. Думается, что в этом и заключается одна из главных особенностей Театра танца Джадсона. Значимость и значение его наследия не в самой работе, которую создавали участники группы, а в тех идеях, которыми они руководствовались в процессе творчества: превосходство процесса над конечным результатом, установка на эксперимент и коллективное творчество.

Настоящий распад Театра танца Джадсона случился в конце 1970-х гг., когда творчество его отдельных представителей перестало отражать господствующую в 1960-х гг. художественную идеологию. Бейнс пишет, что к этому времени «танец постмодерн выполнил свою функцию и угрожал превратиться в пустой формализм» (Бейнс, 2018, с. 26). Искусство настолько очистилось от любых значений и смыслов, что молодому поколению художников и зрителей оно начало казаться практически бессодержательным. Начался процесс, который американский философ и искусствовед Ноэль Кэрролл назвал «возвращением вытесненного» (Carroll,

## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

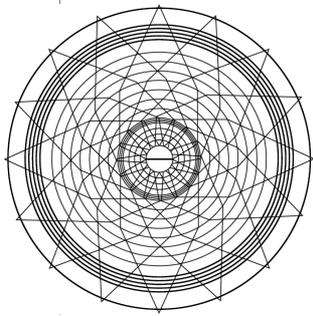
*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*



1984, сс. 18–19), подразумевая под этим смысл и выразительность. Вернулось понятие художественного замысла. Художники снова начали искать смысл в своих произведениях и производить работы с целью их последующей продажи или включения в собрание музеев и галерей. Ранее независимые танцовщики и хореографы, ратовавшие за эфемерность танца и отрицавшие саму возможность его повторного воспроизведения, записывают свои работы на пленку, создают компании и труппы, у которых есть постоянный репертуар. Иными словами, начинается процесс обратной материализации искусства. Соответственно нематериальные по своей природе практики, такие как танец и перформанс, переживают стадию овеществления, которая, в свою очередь, оказывается тесно связана с практикой документации и ее разными видами и формами.

Проблема документации возникла еще в конце 1980-х гг., когда сами художники, в том числе и участники Театра танца Джадсона, работавшие в 1960-е в экспериментальных форматах хэппенингов и/или перформансов, задумались о сохранении своего наследия для будущего. Особо остро этот вопрос встал в конце 1990-х гг., когда начался процесс институционализации перформанса. Перформанс как вид искусства получил официальное признание и был одобрен на институциональном уровне, а значит подлежал включению в нарратив истории искусства путем репрезентации в музейном пространстве (Nelson, 1997). В 1998 г. в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе куратором Полом Шиммелом была организована первая крупная музейная выставка, посвященная перформансу, — «Вне действия: между перформансом и объектом, 1949–1979» (“Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979”), где перформанс был представлен исключительно посредством разного рода артефактов. Постепенно стало понятно, что такая форма документации чревата подменой понятий и отчасти противоречит природе того вида искусства, о существовании которого должна свидетельствовать. Согласно критикам этого подхода, среди которых можно упомянуть Клэр Бишоп (Bishop, 2012), Хэла Фостера (2017) и Андре Лепеки (Lepeski, 2006), акт документации подменяет собой само действие, а перформанс, нематериальный и отчасти иллюзорный по своей природе, но представленный посредством материальных объектов, теряет свою главную составляющую, а именно «живость», то есть факт его свершения в реальном месте, в реальном времени и с присутствием реальных людей.

Закономерно возникла необходимость поиска альтернативных форм документации. Сокураторы выставки «Вне действия» Майк Келли и Пол Маккарти писали: «Музею по-прежнему трудно представить работу, которая в первую очередь эфемерна, формы и предметы которой — время, память, восприятие, разговорный язык, звук, человеческие действия и взаимодействие... Есть много значительных произведений искусства, которые не относятся к жанрам скульптуры или живописи и не предназначены для просмотра в физических рамках музея... Необходимо найти другие решения,



## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» (Judson Dance Theater: the Work is Never Done)*

чтобы переосмыслить историческую важность этих событий, а не заниматься фетишизацией их материальных остатков» (Kelley, 2004, с. 115).

Другие решения, действительно, были найдены. Новой формой документации стало повторное воспроизведение танца, перформанса или хэппенинга в музейном пространстве, так называемые реконструкции или реинактменты. Однако необходимо помнить о том, что в искусстве 1960–1970-х гг. многие перформансы осуществлялись только один раз и не предназначались для повторного воспроизведения. Поэтому обязательность присутствия зрителя при проведении считалась определяющей чертой этой практики. Многие перформансы, созданные участниками Театра танца Джадсона, нотировались, т. е. потенциально могли быть повторены, что свидетельствует о том, что они «многократны по своей сути» (Фостер, 2017, с. 88). Тем не менее повторное воспроизведение перформанса в пространстве музея переводит его в иное качество. Он превращается в визуальное событие, редкий объект, то есть в художественное произведение, тем самым опять-таки лишаясь своей изначальной «живости».

Американский художник и теоретик современного искусства Дэвид Левин в своей статье «Вы должны быть там» различает несколько способов таких реконструкций: «уликовую», о которой речь шла выше и в которой на первом плане стоит представление оригинального перформанса посредством разного рода артефактов; «презентационную», в которой перформансы назначаются на определенное время; «длительную», т. е. основанную на длительности, когда перформанс непрерывно идет в выставочном пространстве, а перформеры, согласно Левину, больше напоминают «дышащие скульптуры», а не обычных людей, которыми они и являются (Levine, 2014, с. 227).

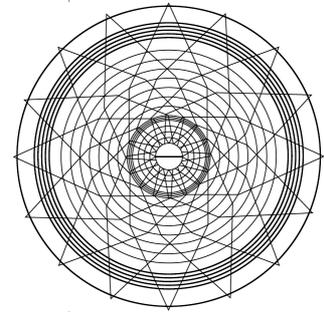
Однако нельзя сказать, что новые формы документации разрешили проблему овещствления танца и перформанса, его объективации. Хотя это и были те решения, к которым призывали Келли и Маккарти, ограниченность и несостоятельность этих подходов быстро дали о себе знать. Подобно «уликовому» способу документации, эти подходы также противоречили идеологическим основам перформанса. Так, «презентационный» способ реконструкции перформанса напоминает собой формат театра, против которого боролись художники 1960-х гг., а «длительная» форма репрезентации позволяет помыслить перформанс в достаточно конвенциональных терминах скульптуры или инсталляции.

Через год после публикации статьи Левина арт-критик Дженни Голдштейн в своей статье “Dance History in Contemporary Visual Art Practice” по-другому взглянула на проблему документации танца и перформанса. Она пишет, что документация этих практик и их экспонирование в пространстве музея обычно сводится к двум следующим способам, которые хотя и тесно связаны между собой, но все-таки различны. В первом случае художники, работающие

## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

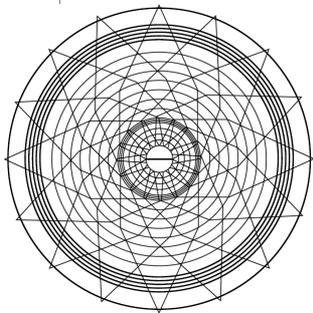
*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*



в разных сферах изобразительного искусства (от живописи и скульптуры до фотографии и видео-арта), относятся к танцу и перформансу и их истории как к теме своего творчества. При этом сами танцоры и перформеры не являются полноценными авторами, а выступают в роли сотрудников, коллабораторов, то есть их роль относительно пассивна. Во втором случае, напротив, их роль активна. Кураторы организывают разные выставки и события, на которые танцовщики и хореографы приглашаются для создания перформансов в режиме реального времени (Goldstein, 2016). Думается, что к системе категоризации Голдштейн можно применить ту же самую критику, что и к системе Левина. В первом случае танец и перформанс не просто утрачивают свою темпоральность и переходят в категорию объекта, но лишаются своей автономности, становясь не более чем темой для творчества других художников. Второй случай поднимает ряд других проблем, в частности, проблему оригинальности заново воспроизводимого перформанса (Brannigan, 2015).

С момента выставки 1998 г. прошло два десятилетия. Несмотря на растущую популярность перформанса и появление новых форм его документации, музеи по-прежнему сталкиваются с проблемой адекватной репрезентации этого вида искусства. И хотя проблема документации все так же остается неразрешенной, существенным шагом вперед является то, что в музейном дискурсе документация перформанса из самоцели превратилась в инструментарий. Кураторы находятся в поисках новых способов экспонирования работ, в основе которых лежит фактор физического присутствия зрителя и опыт его восприятия. В своих поисках они уделяют внимание не только и не столько технической составляющей (как, посредством чего представить перформанс в пространстве музея), сколько тематической или идеологической (в каком контексте представить ту или иную работу или ряд таких работ зрителю).

В этом смысле выставка «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается», прошедшая в период с 16 сентября 2018 г. по 3 февраля 2019г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке, представляется особенно интересной. Во-первых, она является последним с точки зрения хронологии крупномасштабным проектом, посвященным танцу и перформансу, и организованным, что немаловажно, художественной институцией с мировым именем. Следовательно, анализ этой выставки позволит представить наиболее актуальную картину того, как проблема документации и экспонирования танца и перформанса в музее решается в настоящее время. Во-вторых, экспозиция выставки, главной темой которой является Театр танца Джадсона, сочетает в себе сразу несколько видов документации. Думается, что сопоставление разных способов документации одного и того же художественного феномена позволит приблизиться к пониманию, какой из этих вариантов можно считать наиболее удачным в рамках музея.



## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» (Judson Dance Theater: the Work is Never Done)*

Есть и третья причина. Кураторы Анна Жаневски и Томас Лакс принципиально по-новому подходят к вопросу экспонирования перформанса в музейном пространстве, пытаясь представить его не просто как один из видов искусства, но как явление, неразрывно связанное с другими художественными практиками не столько формально, сколько идеологически (Lax, 2018). В этом смысле примечательно, что предметом их исследования стал Театр танца Джадсона, об особом положении которого в социально-культурном контексте 1960-х гг. было сказано выше.

Разумеется, Театру танца Джадсона было посвящено достаточное количество выставок, однако сделано это было опосредованно. Так, феномен джадсоновской школы обычно исследовался через призму творчества его отдельных участников, что отчасти противоречит принципам работы группы, участники которой пытались свести на нет роль единоличного автора и делали акцент на коллективном творчестве. Кроме того, как отмечает Абигейл Левин, эти ретроспективные проекты были в основном организованы танцевальными институтами и танц-художниками, которые делали акцент на воспроизведении перформансов джадсоновской школы и практически не привлекали архивные материалы (Levine, 2019). Однако значение Театра танца Джадсона, как было сказано выше, заключалось не столько в самих работах его представителей, сколько в художественной идеологии, стоявшей за процессом их создания. Именно поэтому выставку в MoMA можно считать первой попыткой представить Театр танца Джадсона как явление, процесс, занимавший особую роль в истории искусства послевоенного времени и оказавший влияние на формирование современных художественных практик.

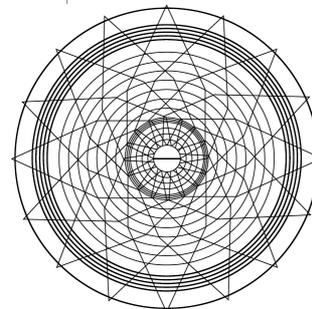
Несмотря на новизну и определенную амбициозность идеи, способы ее реализации остались прежними. Нарратив выставки все так же строится посредством различных форм документации, как то фотографии, фильмы, визуальные и музыкальные партитуры, архивные документы, записки и/или интервью участников группы.

Первое, что видит зритель, входя на экспозицию выставки, — фильм «Три танца» (“Three Dances”, 1964 г.) режиссера Джина Фридмана. В своем фильме Фридман, в прошлом участник мастер-классов Роберта Данна, демонстрирует разные формы движения, которые можно считать танцем. Фильм состоит из трех частей, «Публика» (“Public”), «Вечеринка» (“Party”) и «Личное» (“Private”), которые одновременно транслируются на трех экранах и показывают соответственно: людей, прогуливающихся в скульптурном саду MoMA; Роберта Раушенберга, танцующего твист и прочие популярные танцы в подвале церкви Джадсона; Джудит Данн, репетирующую в студии Каннингема. Проводя параллели между этими сюжетами, Фридман как бы утверждает, что каждое из показанных движений достойно называться танцем. Такого же широкого взгляда на понятие этого вида искусства придерживались и

## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*

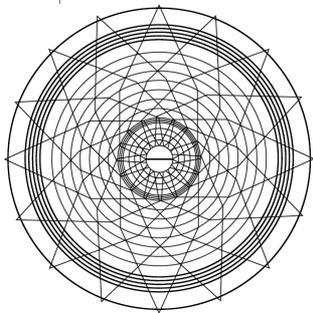


представители джадсоновской школы. Кроме того, экспериментальный формат съемки «Трех танцев» (накладывающиеся друга на друга кадры, калиброванное обрамление и сопоставление различных действий) соответствует экспериментальному духу Театра танца Джадсона.

Ряд других фильмов, представленных на выставке, среди которых «Джилл и Фредди танцуют» (“Jill and Freddy Dancing”, 1963 г.) Энди Уорхолла, «Место» (“Site”, 1965 г.) и «Танцы / Роберт Раушенберг» (“Dances / Robert Rauschenberg”, 1965 г.) экспериментального режиссера Стэна Вандербика, также по своей структуре могут быть сопоставимы с творческими методами, которыми руководствовались участники Театра танца Джадсона при создании своих работ. В этих фильмах перформанс показан с разных точек зрения, а не фронтально, как это обычно бывает в театре. Эти фильмы как будто обладают кумулятивным эффектом, цель которого в том, чтобы выявить повторяющиеся структуры как основополагающий элемент и перформанса, и фильма.

На выставке все эти фильмы представлены как документы, свидетельствующие о принципах и процессе работы участников Театра танца Джадсона. Однако эти же фильмы могут быть рассмотрены как автономные произведения искусства. В своей статье «Перформативность документации перформанса» американский теоретик перформанса Филип Ослендер называет такую форму документации «театральной». Такая документация «не просто порождает изображение, которое дополняет оригинальное событие, предоставляет к нему доступ и свидетельствует о самом факте, что это событие имело место: такая документация по сути сама является событием» (Auslander, 2006, с. 5). Такой тип документации подразумевает, что сам перформанс не всегда и не обязательно существовал до акта документации. Скорее, как в случае с «Джилл и Фредди танцуют» и «Местом», перформансы были специально организованы таким образом, чтобы быть записанными (Lambert-Beatty, 2008). А значит, перформанс как событие существует постольку, поскольку он был зафиксирован на том или ином носителе. Документация в этом случае как бы отождествляется с самим перформансом, подменяет его.

Отличительной особенностью «театральной» документации является то, что она заведомо была сделана с установкой на вторичное зрительское восприятие. Фактор непосредственного присутствия зрителя является ключевым для танцев и перформансов Театра танца Джадсона. Однако в случае описанных выше фильмов, действия, совершаемые исполнителями, становятся доступными аудитории в качестве перформанса исключительно посредством документации. Следовательно, как отмечает Ослендер, «аудитория, на которую ориентируются перформеры, — это зрители записи танца или перформанса, а не самого события» (Auslander, 2006, с. 6). Действительно, ни в одном из фильмов, описанных выше, мы мне найдем ни намек на присутствие зрителя. Эти работы целиком и полностью



## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» (Judson Dance Theater: the Work is Never Done)*

ориентированы на зрителя-посетителя выставки, о чем свидетельствует, во-первых, фронтальная ориентация кадров, во-вторых, фронтальное же расположение экранов и организация специальных зон для просмотра напротив самих проекций.

Для Ослендера, однако, в этом нет никакого противоречия. Согласно его мнению, цель документации перформанса — «сделать работу художника доступной для более широкой аудитории, а не запечатлеть событие как «интерактивное действие», в которое конкретная аудитория и конкретный состав исполнителей, присутствующие вместе при определенных обстоятельствах, внесли одинаково значимый вклад» (Auslander, 2006, с. 6). Противоположного мнения придерживается американский искусствовед и историк Хэл Фостер. В своей статье «Хвала актуальности» он пишет о том, что удачной в случае перформанса можно назвать только ту форму документации, которая содержит в себе намеки на присутствие зрителя (Фостер, 2017).

В этом смысле примечательны представленные на выставке фотографии. Документацией джадсоновских концертов и выступлений занимались такие фотографы, как Питер Мур, Эл Гиз и Фред Макдарра. Их работы, как правило, представляют не только перформанс, но и контекст, в котором тот происходил. Так, Мур часто показывал перформеров в момент движения; как отметил американский исследователь перформанса Рональд Аргеландер, фотографии Мура «передают как можно больше того полного визуального опыта, который получает зритель во время реального выступления» (Argelander, 1974, с. 51). Глядя на фотографии Гиза и Макдарры, мы понимаем, с какой позиции были сделаны эти снимки — они как бы заключают в себе сразу несколько точек зрения на перформанс, учитывая которые, мы можем сформировать более полное представление об оригинальной работе.

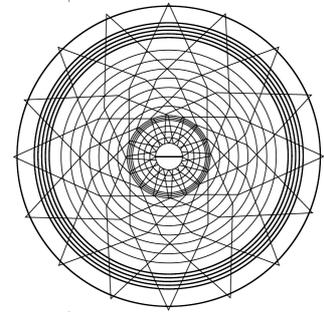
Присутствие на фотографиях зрителей также свидетельствует о том, что сам перформанс имел место как автономное событие, его существование не зависело напрямую от факта его документации. С этой точки зрения, снимки, представленные на экспозиции, являются своеобразными индексами: они непосредственно указывают на само событие. Такой способ документации Ослендер в своей статье называет «фактическим». Он представляет собой, во-первых, запись события, посредством которой оно может быть реконструировано (хотя необходимо иметь в виду, что такая реконструкция всегда будет фрагментарной и неполной), во-вторых, доказательство того, что это событие действительно было.

Целый раздел выставки посвящен визуальным партитурам — своеобразным инструкциям для исполнителей, как, в какой последовательности следует выполнять ту или иную работу. Многие участники Театра танца Джадсона впервые столкнулись в практикой транскрибирования во время мастер-классов Роберта Данна, на которых они, следуя Кейджу,

## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*



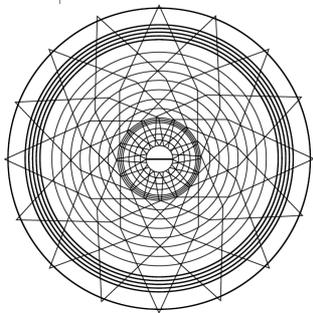
создавали партитуры, состоящие из текстов, изображений или рисунков и предлагающие одно или несколько действий.

Партитура Филиппа Корнера, американского композитора и художника, созданная для его композиции «Вспышки» (“Flares”, 1963 г.), представляет собой абстрактный рисунок с элементами каллиграфии. Корнер предложил участникам Театра танца Джадсона перевести свой рисунок в звук и движение, причем особых требований, как именно это должно быть сделано, у него не было. Исполнители могли рассматривать линии как музыкальные символы и пытаться воспроизвести их посредством звука или же проинтерпретировать эти формы через движение. Работа была показана на восьмом совместном концерте участников Театра танца Джадсона в 1963 г. Корнер с помощью проектора транслировал на стены церкви слайды с изображением своей партитуры (Janevski, 2018).

В своей партитуре для перформанса «Местность» (“Terrain”, 1963 г.) Ивонн Райнер использовала цветные линии, цифры, а также словесные инструкции. Работа состояла из пяти частей, в каждой из которых было задействовано шесть исполнителей и основным композиционным принципом которых была игра. Танец начинался с «диагонали» — игры, согласно правилам которой танцовщики могли использовать только два типа движения, обозначенные в партитуре буквами или цифрами. Некоторые из движений напоминали собой искаженные балетные па или воспроизводили сцены из фильмов (Janevski, 2018).

Для перформансов Стива Пакстона «Прокси» (“Proxy”, 1961 г.) и «Я бы хотел сделать телефонный звонок» (“I Would Like to Make a Phone Call”, 1964 г.) партитуры были созданы Робертом Раушенбергом. Художник использовал фотографии людей, занимающихся спортом, как бы подсказывая перформерам те движения, исполнение которых от них ожидается (сам Раушенберг называл эти изображения «графическими опциями» (Janevski, 2018, с. 145). Однако участники перформансов были вольны интерпретировать их по-своему.

С одной стороны, эти партитуры являются историческими документами: они указывают на движение или последовательность движений, которые составляли ту или иную работу. С другой стороны, они представляют собой набор инструкций, которые должны были быть выполнены, реализованы, т. е. по сравнению с документом их роль активна. Помимо того, что эти партитуры дают нам представление о принципах работы участников Театра танца Джадсона, они также свидетельствуют о том, что работы создавались с возможностью последующего воспроизведения. Но так как текст партитур представляет собой пространство для интерпретации, точный повтор оригинального перформанса невозможен. Глядя на эти документы, зрители призваны мысленно воспроизвести формы согласно своим собственным ассоциациям, тем самым оживив перформанс в своем воображении.



## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*

В случае Театра танца Джадсона, роль партитуры могли выполнять не только двухмерные изображения, но и трехмерные предметы. Представители джадсоновской школы активно использовали в своих танцах и перформансах обыденные объекты. Американская исследовательница современного искусства Кристин Пур в своем эссе «Обращаясь с джадсоновскими объектами» предлагает специальный термин для обозначения таких объектов — «скульптурный реквизит», подчеркивая то, что «в отличие от обычной скульптуры или театрального реквизита, «скульптурный реквизит» всегда существует по отношению к телу исполнителя, находящегося в движении. Такой объект активизируется в перформативном контексте автором или исполнителем по указанию автора» (Poog, 2018, с. 177).

Симон Форти первая начала использовать в своих работах объекты для того, чтобы побудить исполнителей на совершение определенных действий. На выставке показаны ее «Танцевальные конструкции» (“Dance Constructions”, 1960–1961 гг.), которые одновременно являются и набором предметов, и перформансом, который заключается во взаимодействии участников с этими предметами.

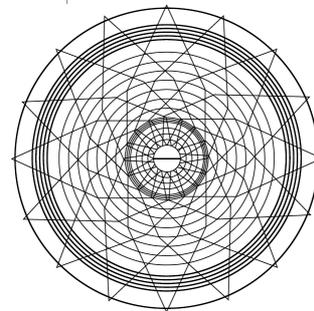
Разнообразие способов документации, представленных на выставке, отчасти обусловлено междисциплинарностью Театра танца Джадсона. В своих работах участники задействовали разные по своей природе медиа, часть из которых представлена на выставке в роли исторических документов, свидетельствующих о наследии Театра танца Джадсона. Проблема заключается в том, что многие из этих артефактов в силу своих композиционных особенностей превосходят само понятие документа: они не только опосредованно указывают на оригинальный перформанс, но и могут быть помыслены как самостоятельные произведения. Несмотря на это, представленные на выставке предметы являются документацией постольку, поскольку помогают посетителям реконструировать в воображении если и не сам перформанс, то процесс его создания, в то время как точное сочетание формы, содержания и структуры этих работ формулируют ключевые для этоса Джадсона идеи. Думается, что такую связь между формой документации и самим событием можно назвать онтологической. Различные формы документации, будь то фильмы, партитуры и «скульптурные реквизиты», являются неотъемлемой частью наследия джадсоновской школы, т. к. создавались в то же время, что и сами перформансы, теми людьми, которые зачастую являлись участниками группы и разделяли ее художественную идеологию.

Американский художник и теоретик перформанса Дэвид Левин как-то заметил, что настоящее значение документации не в том, что она дает нам знать, что именно мы упустили, но что она свидетельствует о самом факте этой утраты (Levine, 2014). Такая позиция подразумевает, что проблема документации танца и перформанса полностью неразрешима. В пространстве

## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

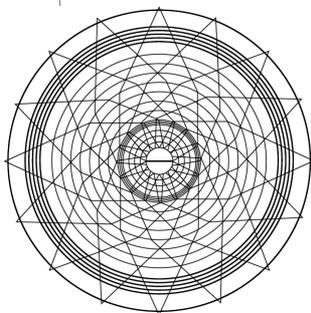
*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*



музея процесс, скорее, тематизируется, но не воспроизводится. Точнее, сама попытка такого воспроизведения, как было показано выше, заранее обречена на неудачу, т. к. переводит перформанс в категорию визуального события, тем самым лишая его первоначальной «живости». Идея реконструкции нематериального по своей природе события посредством материальных артефактов содержит в себе противоречие хотя бы на уровне формулировки. Более того, как было показано на примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается», велика вероятность фетишизации предметов, онтологически связанных с самим событием. Такая тенденция вполне объяснима: наделение перформанса символическим статусом в рамках индустрии культуры возможно только посредством его документации. В этом смысле изначальный импульс экспериментального искусства (к которому, бесспорно, относятся работы Театра танца Джадсона на момент своего создания в 1960–1970х гг.) — разрушить статус произведения искусства как предмета капиталовложений, угас в условиях новой экономической политики. Как отметила Салли Бейнс, сейчас «люди хотят именно покупать предметы, а не финансировать идеи или действия» (Бейнс, 2018, с. 36). В связи с этим думается, что в последующих работах проблема документации перформанса может быть проанализирована в контексте рыночных отношений современного искусства.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Бейнс, С. (2018). Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. Арт Гид.
- Кисеева, Е. (2016). Становление художественных принципов минимализма в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX века. Проблемы музыкального театра, (23), 62–68.
- Фостер, Х. (2017). Хвала актуальности. Художественный журнал Moscow Art Magazine, (103), 81–91.
- Argelander, R. (1974). Photo Documentation (and an Interview with Peter Moore). Drama Review: TDR, 18(3), 51–58.
- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. PAJ: A Journal of Performance Art, 28(3), 1–10.
- Bishop, C. (2012). Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Verso.
- Brannigan, J. (2015). Dance and the Gallery: Curation as Revision. Dance Research Journal, 47(1), 3–25.



## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» (Judson Dance Theater: the Work is Never Done)*

Carroll, N. (1984). The Return of the Repressed: The Re-Emergence of Expression in Contemporary American Dance. *Dance Theatre Journal*, 2(1), 16–18.

Fried, M. (1998). *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. The University of Chicago Press.

Goldstein, J. (2016). Dance History in Contemporary Visual Art Practice. Kelly Nipper's 'Weather Center'. *TDR: The Drama Review*, 60(2), 103–122.

Janevski, A. (2018). Judson Dance Theater: The Work is never Done — Sanctuary Always Needed. In Janevski, A., Lax, T. J. (Eds.), *Judson Dance Theater. The Work is Never Done* (pp. 26–35). The Museum of Modern Art.

Kelley, M. (2004). *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*. MIT Press.

Krauss, R. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. The Viking Press.

Lambert-Beatty, C. (2008). *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. The MIT Press.

Lax, T. J. (2018). Allow me to begin again. In Janevski, A., Lax, T. J. (Eds.), *Judson Dance Theater. The Work is Never Done* (pp. 14–25). The Museum of Modern Art.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Routledge.

Levine, A. (2019). How We Remember. *Judson Dance Theater at MoMa. PAJ: A Journal of Performance and Art*, 41(2), 58–66.

Levine, D. (2014). You Had to Be There (Sorta). *Parkett*, 95, 225–245. [https://static1.squarespace.com/static/537f6618e4b00d67fdb599eb/t/55a05870e4b0a8815201dbb7/1436571760230/Levine\\_Parkett-95.14.pdf](https://static1.squarespace.com/static/537f6618e4b00d67fdb599eb/t/55a05870e4b0a8815201dbb7/1436571760230/Levine_Parkett-95.14.pdf)

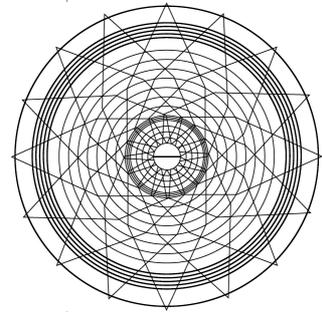
Nelson, S. R. (1997). The Map of Art History. *The Art Bulletin*, 79(1), 28–40.

Poor, K. (2018). Handling Judson's Objects. In Janevski, A., Lax, T. J. (Eds.), *Judson Dance Theater. The Work is Never Done* (pp. 76–81). The Museum of Modern Art.

## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джудсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*



# DANCE AND PERFORMANCE DOCUMENTATION IN THE SPACE OF A MUSEUM OF MODERN ART. THE CASE OF «JUDSON DANCE THEATER: THE WORK IS NEVER DONE» SHOW

### **Fedchin F.V.**

MA, Assistant at St. Petersburg State University  
(Saint-Petersburg, Russia)  
[f.fedchin@spbu.ru](mailto:f.fedchin@spbu.ru)

### **Grigorenko V.K.**

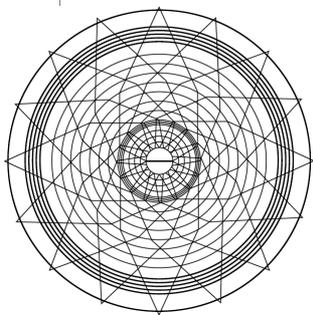
Student of the Master's Program: "Languages of Art in Culture:  
Problems of Interaction" of the European University at  
St. Petersburg (St. Petersburg, Russia)  
[ozzzzjet@mail.ru](mailto:ozzzzjet@mail.ru)

### **Abstract:**

In the Fall of 2018, the New York Museum of Modern Art (MoMA) hosted the exhibition "Judson Dance Theater: The Work is Never Done". The show was devoted to the study of the phenomenon of Judson Dance Theater and various aspects of its artistic heritage. Representatives of the Judson school worked primarily within the framework of temporary art: happenings and performances, so the attempt to represent the Judson Theater as an artistic phenomenon in the Museum space is inextricably linked with the need to objectify its creative legacy, which, in turn, raises the problem of documentation.

Dance and performance exist as an autonomous art form only at the moment of direct performance. The process of creating these works can be reconstructed by the means of material artefacts, which means that the theme of the exhibition exists only in mediated forms, such as photography, films, visual and musical scores, archival documents, notes and/or interviews of group members. From this perspective, the format of the exhibition itself contradicts the paradigm within which these works were created. For the participants of the Judson Theater, the creative process was important, not the production of the final artistic product.

How can one imagine temporary art in the context of a Museum that was originally intended for storing and displaying art objects that have certain physical characteristics? How does the process of documenting performance affect the position of this art form in the narrative of Art History, and how does it affect Museum policy? We think that the analysis of the exhibition will allow us to reconsider the attitude to the subject of art exclusively as an object, and also allow us to think about new forms of archiving in the Museum space, which are directly related to the physical presence of the viewer.



## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джадсона: работа никогда не заканчивается» (Judson Dance Theater: the Work is Never Done)*

**Keywords:** museum, performance, dance, documentation, Judson Dance Theater.

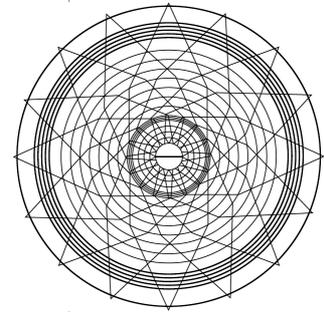
## REFERENCES

- Argelander, R. (1974). Photo Documentation (and an Interview with Peter Moore). *Drama Review: TDR*, 18(3), 51–58.
- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance Art*, 28(3), 1–10.
- Banes, S. (2018). *Terpsikhora v krossovkakh. Tanets postmodern. Art Gid.*
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* Verso.
- Brannigan, J. (2015). Dance and the Gallery: Curation as Revision. *Dance Research Journal*, 47(1), 3–25.
- Carroll, N. (1984). The Return of the Repressed: The Re-Emergence of Expression in Contemporary American Dance. *Dance Theatre Journal*, 2(1), 16–18.
- Foster, H. (2017). *Khvala aktual'nosti. Khudozhestvennyy zhurnal Moscow Art Magazine*, (103), 81–91.
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood. Essays and Reviews.* The University of Chicago Press.
- Goldstein, J. (2016). Dance History in Contemporary Visual Art Practice. Kelly Nipper's 'Weather Center'. *TDR: The Drama Review*, 60(2), 103–122.
- Janevski, A. (2018). *Judson Dance Theater: The Work is never Done — Sanctuary Always Needed.* In Janevski, A., Lax, T. J. (Eds.), *Judson Dance Theater. The Work is Never Done* (pp. 26–35). The Museum of Modern Art.
- Kelley, M. (2004). *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals.* MIT Press.
- Kiseeva, E. (2016). *Stanovlenie khudozhestvennykh printsipov minimalizma v tvorchestve kompozitorov i khoreografov vtoroy poloviny XX veka. Problemy muzykal'nogo teatra*, (23), 62–68.
- Krauss, R. (1977). *Passages in Modern Sculpture.* The Viking Press.
- Lambert-Beatty, C. (2008). *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s.* The MIT Press.
- Lax, T. J. (2018). Allow me to begin again. In Janevski, A., Lax, T. J. (Eds.), *Judson Dance Theater. The Work is Never Done* (pp. 14–25). The Museum of Modern Art.

## [Научные статьи]

Федчин Ф.В., Григоренко В.К.

*Проблема документации танца и перформанса в пространстве Музея современного искусства. На примере выставки «Театр танца Джудсона: работа никогда не заканчивается» («Judson Dance Theater: the Work is Never Done»)*



Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Routledge.

Levine, A. (2019). How We Remember. *Judson Dance Theater at MoMa*. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 41(2), 58–66.

Levine, D. (2014). You Had to Be There (Sorta). *Parkett*, 95, 225–245. [https://static1.squarespace.com/static/537f6618e4b00d67fdb599eb/t/55a05870e4b0a8815201dbb7/1436571760230/Levine\\_Parkett-95.14.pdf](https://static1.squarespace.com/static/537f6618e4b00d67fdb599eb/t/55a05870e4b0a8815201dbb7/1436571760230/Levine_Parkett-95.14.pdf)

Nelson, S. R. (1997). The Map of Art History. *The Art Bulletin*, 79(1), 28–40.

Poor, K. (2018). Handling Judson's Objects. In Janevski, A., Lax, T. J. (Eds.), *Judson Dance Theater. The Work is Never Done* (pp. 76–81). The Museum of Modern Art.