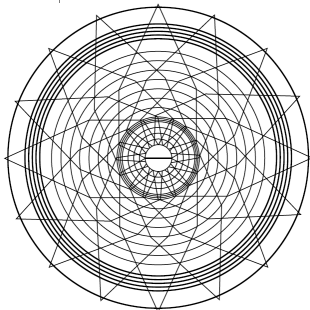




[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабеас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

ЗРИТЕЛЬ В ПЕРФОРМАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ «ХАБЕАС КОРПУС» ЛОРИ АНДЕРСОН: ТЕЛЕПРИСУТСТВИЕ И МЕСТО СОЧУВСТВИЯ И ВИНЫ¹

Ершов Г.Ю.

кандидат искусствоведения, старший
преподаватель Санкт-Петербургского
государственного университета
(Санкт-Петербург, Россия)
g.ershov@spbu.ru

Зубова О.А.

бакалавр свободных искусств и наук Санкт-
Петербургского государственного университета
(Санкт-Петербург, Россия)
olgazubovast@gmail.com

Аннотация:

После перформативного или эмпирического поворота формирование опыта зрителя становится частью концепции художественного произведения. При этом зрительское восприятие формируется перформативным пространством. Его специфика определяется присутствием и движением человека, предмета, звука, света — оно динамично, изменчиво и ограничено во времени. Все это делает пространство по характеру ближе к событию, чем к артефакту.

В этой статье на примере анализа аудиовизуального произведения «Хабеас корпус» 2015 г. американской художницы Лори Андерсон (род. в 1947 г.) рассматриваются способы конструирования и изменения перформативных пространств, в которых сам объект становится лишь одной из составных частей в формировании события, а характер зрительского восприятия изменяется. В исследовании изучается опыт и место зрителей-участников во взаимодействии с гибридным произведением инсталляции и перформанса Андерсон. Для этого в первой части работы определяется понятие перформативного пространства. Кроме того, рассматривается, как с помощью особой работы с пространством, предметами, звуком, светом и технологиями посетитель вовлекается в происходящее событие на различных уровнях: физическом/физиологическом, эмоциональном, чувственном и психологическом. А также анализируется роль зрителей как участников события, социально и политически ангажированного общения, инициированного художницей с помощью различных методов и техник.

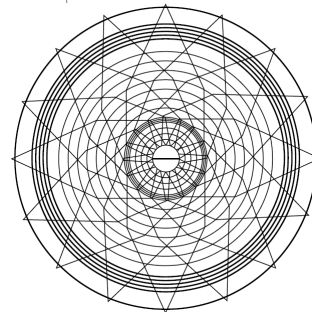
Ключевые слова: перформативное пространство, перформативность, зритель, Лори Андерсон, мультимедийная инсталляция.

¹ Статья опубликована при поддержке программы НИУ ВШЭ «Университетское партнерство».

[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабеас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*



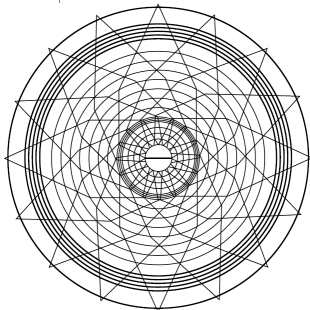
Концепция перформативного пространства

После перформативного или «эмпирического» поворота (Хантельманн, 2017) художники, работающие в новообразовавшихся жанрах искусства, а именно в перформансе, акционизме, саунд-арте, обратили свое внимание на перформативное создание материальности события, в частности на его пространственный аспект. И, как отмечает куратор Сибилла Омлин, эта обеспокоенность пространством, предназначенным для события, со временем только увеличивается (Omlin, 2013). К концу 1990-х – началу 2000-х гг. намечается смещение фокуса от тела, в частности исполнителя, к реляционному пространству и контексту исполнения, которые непосредственно моделируют и определяют эффект и условия зрительского восприятия.

Пространство, в котором происходит событие, при этом рассматривается как перформативная среда, которая осуществляется во времени и движении. И, как полагает профессор Дорита Ханна, такой подход к анализу пространства позволяет говорить о репозиции построенного и воображаемого пространства «как о воплощенном опыте и как о развивающемся событии, основанном на времени, где сама созданная среда <...> больше воспринимается не как статичный объект, а как изменчивый пространственный субъект» (Hannah, 2011, с. 55).

Использование любого пространства, как утверждает исследователь театра Эрика Фишер-Лихте, в перформативных целях делает его перформативным пространством (Фишер-Лихте, 2015). В своей работе теоретик определяет это понятие в театральном контексте, однако мы расширим область применения этого термина, корректируя его, и для других видов искусства, в частности для анализа гибридного произведения инсталляции и перформанса «Хабеас корпус» (“Habeas Corpus”) американской художницы Лори Андерсон (род. в 1947 г.).

В этой статье, основываясь на тезисах Фишер-Лихте, мы будем рассматривать перформативное пространство как формирующее пространство события и определяющее условия его восприятия. Такое пространство не существует отдельно от события, до его начала и после завершения, но возникает благодаря ему, а также благодаря присутствию зрителей (Фишер-Лихте, 2015). При этом его специфика определяется движениями и восприятием людей, перформеров/реципиентов. Перформативное пространство открывает новые возможности для взаимоотношений между исполнителями, артефактами и зрителями и допускает различные способы их применения: возможности могут оставаться нереализованными или среда может быть использована незапланированным образом — в любом случае все это изменяет перформативное пространство. А потому оно определяется как нестабильное и динамичное (Фишер-Лихте, 2015). Любые перемещения человека или предмета, колебания света, появление и изменение звука способны повлиять на него. Так, перформативное пространство в отличие от геометрического/архитектурного (условно состоящего из стен, пола, потолка и имеющего четкие размеры) не



[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабеас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

является результатом работы одного или нескольких авторов (Фишер-Лихте, 2015).

Все это позволяет говорить о том, что, во-первых, перформативное пространство по своему характеру ближе к событию, а не к артефакту (Фишер-Лихте, 2015). Оно непрерывно изменяется и при этом ограничено во времени. Во-вторых, следуя тезису Фишер-Лихте, в условиях пространства, «обладающего определенной атмосферой, зрители воспринимают свою телесность особым образом» (Фишер-Лихте, 2015, с. 220). Они ощущают себя живыми организмами, которые взаимодействуют с окружающей их средой. Подобной позиции придерживался и теоретик перформанса Ричард Шехнер, полагая, что «существуют реальные живые отношения между пространствами тела и пространствами, через которые тело движется; эта живая ткань человека не останавливается на коже» (Schechner, 1994, с. 12). Это может быть также связано и с самим положением зрителя как реципиента музея в его канонической конструкции XIX века, которое, несомненно, было затронуто, начиная с эмпирического поворота. Зритель теперь свободно перемещается в пространстве инсталляций и перформансов в поисках собственной перспективы. А отношения между произведением и зрителем воспринимаются, по словам Сибиллы Омлин, «как часть пространства жизненного мира» (Omlin, 2013, с. 6), как связанные с прожитыми и размещенными переживаниями. В-третьих, перформативное пространство выступает как лиминальное пространство, в котором происходят трансформации (Фишер-Лихте, 2015). Звук, свет, запах в процессе восприятия проникают в тело воспринимающего субъекта, воздействуют на него/нее физически/физиологически, психологически и эмоционально и трансформируют хотя бы на время самого события.

Проект «Хабеас корпус» в творчестве Лори Андерсон

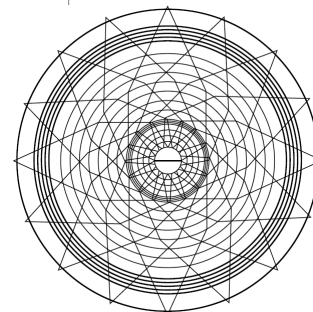
Творчество Андерсон находится на территории визуального и звукового искусства, популярной музыки, высокотехнологичных театральных перформансов, а также киберпространств и виртуальной реальности. Андерсон выступает как экспериментальная художница, перформер, рассказчица: ее творчество обусловлено повествованием историй. В своих работах Андерсон объединяет различные художественные медиа, связывает воедино визуальное с аудиальным благодаря использованию технологий, которые выступают как средства расширения пространства и тела, служат для проблематизации ее повествований и формирования особых способов коммуникации со зрителями. Технологии в проектах Андерсон оказываются важным инструментом для изменения чувства места и исследования возможностей восприятия, «для перестройки сенсорных систем зрителей» (Sone, 2005).

Уже в своих ранних работах, которые проходили в альтернативных местах (в метро, на пляжах, стадионах, улицах), Андерсон обращает особое внимание на перформативное пространство, создание события и придает большое значение

[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабеас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

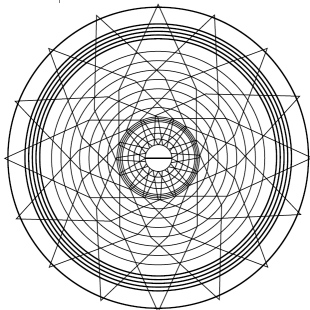


акту присутствия зрителей, расширяя их права и возможности. Работы Андерсон с самого начала включают в себя зрителей, погружают их в среду, воздействуют на них на разных уровнях, формируя определенное событие и перформативное пространство. В более поздних произведениях, с развитием технологий, ее перформансы начали осуществляться в киберпространствах, виртуальной реальности или транслировать недоступные места, как, например, в проекте «Хабеас корпус».

В 2013 г. Андерсон пригласили создать работу для Арсенала на Парк-Авеню (Park Avenue Armory) в Нью-Йорке. Это альтернативное выставочное пространство частично является бывшим американским дворцом с коллекцией интерьеров XIX в., сохранившейся в нетронутom виде, и частично — бывшим тренировочным залом и индустриальным складом. Изначально в этих помещениях художница хотела создать американскую версию проекта «Вживую» 1998 г. (Anderson, Celant, 1998). Андерсон планировала транслировать изображение двенадцати пожизненно заключенных из тюрем на севере штата Нью-Йорк, обращая внимание аудитории на политические изменения в США — приватизацию тюрем и массовое увеличение числа осужденных. А также на то, как видеокамера и оружие оказывались соединены: камеры становились неотъемлемой частью тюрем, а заключенные превращались в объект телевидения (Anderson, 2018). Однако после многих месяцев подготовки Министерство внутренней безопасности запретило эту работу, сказав, что проект никогда не будет показан на территории США.

Осенью 2015 г. Андерсон все же представила для Арсенала работу, исследующую телеприсутствие, камеры, тюрьмы и категорию времени. Проект был создан в сотрудничестве с чадийцем Мохаммедом Эль-Гарани, самым юным бывшим заключенным, находившимся семь лет в плену в тюрьме в Гуантанамо и подвергавшимся там пыткам. В течение трех дней, со 2 по 4 октября, «Хабеас корпус» заполнил все выставочное пространство Арсенала. Латинское “habeas corpus” в каталоге расшифровывалось как «ты должен иметь тело», а также как судебный приказ, предписывающий тюрьме выдать заключенного для слушания или судебного разбирательства, и как право гражданина, закрепленное в Конституции США, на защиту от незаконного лишения свободы, которое не распространялось на заключенных тюрьмы в Гуантанамо (Anderson, el Gharani, 2015).

«Хабеас корпус» — работа о языке: возможность Эль-Гарани, которому был запрещен въезд в США, рассказать свою историю, и шанс для зрителей услышать непосредственно бывшего заключенного Гуантанамо, инициировать технологически ограниченный диалог. «Хабеас корпус» был и проектом об информационной бедности, о пробелах, разрывах в мире данных. Гуантанамо, часто называемый американским ГУЛАГом, не обозначен на официальных картах, это не-место, которое долгое время скрывалось. В государстве существовал страх и сопротивление, связанные с тем, чтобы об этом узнали (Anderson, 2018). В «Хабеас корпус» художница формировала перформативное



[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

пространство, открытое для того, чтобы люди входили в него и смотрели/слушали эти истории. И хотя пространство «Хабас корпус» изначально не требовало прямого действия, активного (со)участия аудитории — художница не задумывала интерактивные элементы, — однако смысл работы был бы не реализован без аудитории и ее реакции, без вовлечения на разных уровнях в событие и неожиданных взаимодействий.

Между погружением и отчуждением

Открытый для публики в течение дня «Хабас корпус» состоял из нескольких частей, располагавшихся в разных пространствах Арсенала. В затемненном историческом зале с деревянной отделкой стен и развешанными по периметру пейзажными картинами находился импровизированный кинозал, подсвечиваемый сиренево-фиолетовым и оранжево-желтоватым светом, с рядами длинных скамеек, обитых бархатом, ковром на полу и небольшим экраном-плазмой, который казался здесь совсем неуместным. На экране демонстрировался документальный фильм об истории Мохаммеда Эль-Гарани и его обращение к президенту с просьбой закрыть тюрьму в Гуантанаме. Создавалось неоднозначное ощущение: роскошный интерьер периода колониализма для богатых белых американцев ярко контрастировал с ужасами, о которых рассказывал Эль-Гарани, бывший заключенный, мусульманин родом из Африки, и с его образом — простого человека, снятого на однотонном черном фоне, вне конкретного места. Спокойная, умиротворенная атмосфера самого пространства противопоставлялась изображению на экране и истории, которую слушали и смотрели зрители. Такая двойственность в целом была присуща проекту «Хабас корпус».

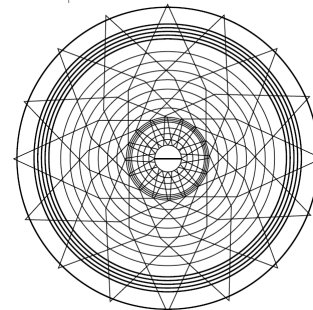
Еще одной составляющей проекта, выполненной в технике «фальшивая голограмма» (Goldberg, 2000, с. 54), была инсталляция «С воздуха» (“From the Air”), которую Андерсон создала в 2009 г. Эта работа представляла собой двадцатисантиметровую фигурку, на которую проецировалось видеоизображение Лори Андерсон, сидящей в кресле. Рядом с двойником художницы на таком же кресле расположилась цифровая версия ее терьера Лаабеля. Зрители, заходя в комнату галереи, вовлекались в игру с масштабами, которая в целом была присуща проекту. Они возвышались над фигуркой и оказывались в ситуации несоразмерности, становясь великанами по сравнению с миниатюрным клоном художницы. Уже это странное ощущение побуждало посетителей подойти ближе, наклониться или присесть рядом с фигуркой, чтобы увидеть тонкие движения ее рук и ног, заметить, как ее губы шевелятся, повторяя истории о влиянии глобальных событий на повседневную жизнь.

Поскольку видео охватывало трехмерную поверхность, а не плоский экран, то у зрителей создавалось интимное ощущение, словно они находятся в комнате с крошечной Андерсон, которая рассказывает свою историю им наедине. Придание объемности и материальности проекции при этом можно трактовать,

[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабеас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

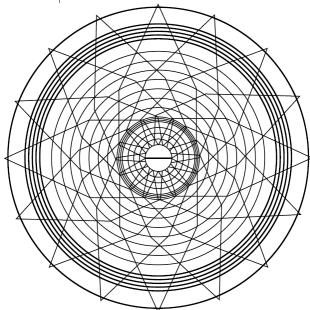


как отмечает профессор Ю Джин Чуа, как «попытку усилить якобы ослабленную «реальность» киноизображения» (Chua, 2006). Фигура оказывалась больше проявлением, чем простой проекцией фильма, больше чем-то реальным, чем двумерным изображением, но все-таки меньше, чем твердое живое тело исполнителя. В работе не было и временного единства: зрители являлись свидетелями отложенного во времени события. Так, посетители оказывались в балансирующем состоянии «на грани между погружением и отчуждением» (Calver, 2014, с. 161), которое не покидало их во всех частях проекта.

Текучесть пространства света и звука. Среда сосуществования и соприсутствия

Основная часть всего события «Хабеас корпус» располагалась в главном пространстве Арсенала, бывшем тренировочном зале. Заходя в него, зрители сталкивались с внушительным зрелищем: индустриальное пространство было превращено в темное, таинственное звездное поле, которое находилось в постоянном движении. К потолку зала был подвешен огромный вращающийся диско-шар с направленными на него лучами прожекторов холодного света. Эти лучи, попадая на отражающую поверхность, преломлялись и рассыпались бесконечными созвездиями по всему помещению. Пространство переставало быть чем-то статичным и постоянным, оно превращалось в медленно изменяющееся и текучее/флюидное; оно было, как вспоминают посетители, «неземным, жутким и абсолютно прекрасным» (Varon, 2015). Пространство оказывалось созерцательным, а не конфронтационным, как, казалось, требовала этого сама тема и предмет произведения. Это была, по словам критика Алекса Росса, «прохладная, темная, гипнотически обволакивающая среда — эхо нью-йоркских событий, которое заставляло зрителей чувствовать себя так, словно они перенеслись в мифические семидесятые» (Ross, 2015), в пространство экспериментов.

Кроме бесконечно изменяющегося звездного поля, особую атмосферу события создавал оригинальный многоканальный акустический ландшафт, который смешивал доносившиеся из динамиков электронные звуки: разнообразные природные пiski и гудки, завывание ветра, шумы дронов, записи разговоров с систем наблюдения. Среди всех звуков доминировал громкий искаженный гул, создаваемый с помощью шести электрогитар и усилителей, которые образовывали акустическую обратную связь. Это была пьеса американского музыканта Лу Рида, которую исполнял гитарист и соавтор Стюарт Харвуд. Благодаря тому, что весь звуковой ландшафт складывался из многоканальных композиций, воспроизводился с помощью множества динамиков, расположенных по всему гулкому пространству зала Арсенала, зрители оказывались окутанными звуками, погруженными в изменчивую среду, вступали в процесс перформативного слушания. В каждой точке пространства слушатель получал уникальный слуховой опыт. Восприятие, осознанность и



[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабес корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

внимание, как отмечает музыкальный критик Ксения Ханусьяк, зависели от того, где именно зрители встречались со звуками (Hanusiak, 2015).

Помимо постоянного звукового сопровождения события, Андерсон пригласила своих друзей-музыкантов импровизировать в пространстве. Они, играя на различных инструментах, скрипках, виолончелях, саксофонах, трубах, или только используя свой голос, дрейфовали сквозь звездное поле между телами, сливаясь с толпой посетителей и создавая еще один звуковой слой, усиливая перформативное пространство. Иногда к ним присоединялась и сама Андерсон, исполняя собственные работы на электрической скрипке.

Зрителям предлагалось использовать этот зал как место для «медитации о времени, идентичности, наблюдении и свободе» (Park Avenue Armory, 2015). У посетителей не было никакой партитуры действий и никаких запретов, предполагалось, что они могли делать все: кто-то бродил вокруг, кто-то брал картонки, разбросанные по всему помещению, и ложился на них, кто-то садился со своими ноутбуками, многие читали каталоги-программки мероприятия. Весь зал был усеян телами, вспоминает один из посетителей, критик Роберт Джонсон, которые из-за картонок выглядели как бездомные или беженцы, покинувшие свою страну и изменившие привычный ход действительности (Johnson, 2015). Это добавляло еще один слой в восприятии и значении происходящего, создавая новую социальную модель, общность между посетителями. Андерсон вспоминает, как «сотни людей приходили, играли на музыкальных инструментах, занимались тайцзи, медитацией и йогой, танцевали» (Anderson, 2018, с. 106). Зрители становились участниками, соавторами перформанса, создавали свое событие, перформативное пространство соприсутствия или сосуществования, которое было отличным в каждый из трех дней в любой момент времени.

Пространство голоса и безмолвия. Место сострадания, вины и попытка освобождения

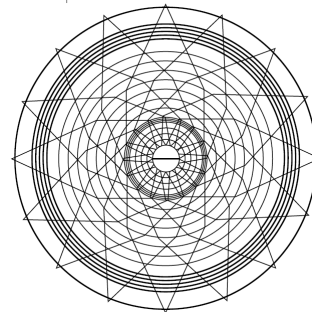
В центре события, в одном конце тренировочного зала, находилось то, что Росс определил как «видение двусмысленного великолепия» (Ross, 2015): пятиметровая скульптура из плотной пены, изображающая сидящего на белом кресле-троне человека. На нее проецировалось видеоизображение Мохаммеда Эль-Гарани — более технологическая и увеличенная в масштабе «фальшивая голограмма». Это была прямая видеотрансляция из специально построенной студии в Западной Африке в пространство Арсенала в Нью-Йорке.

В течение каждого дня во время показа «Хабес корпус» Эль-Гарани сидел практически неподвижно и безмолвно в студии по семь часов с редкими перерывами. Во время них в Арсенале трансляция переключалась на режим воспроизведения и статуя начинала говорить, тем самым создавая пространство голоса (voice-space). Это были заранее записанные видеоистории: воспоминания о том, как Эль-Гарани был заключенным в Гуантанамо, о его несчастьях и ужасных пытках. Во время рассказов его движения были минимальны, такая неподвижность физического присутствия постоянно возвращала посетителей

[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабеас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

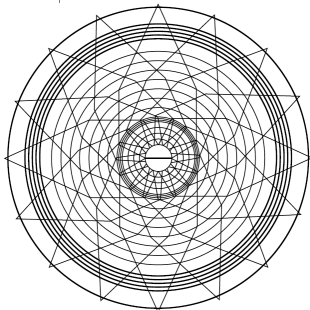


именно к голосу Эль-Гарани, эмоциональность и динамика которого усиливалась благодаря звуковому сопровождению. Свечение от зеркального шара при этом казалось каким-то нелепым и неуместным. Зрители, по словам Ханусьяк, всегда знали, когда Эль-Гарани находился с ними в реальном времени, благодаря особой хореографии — трем движениям-сигналам, которые он повторял время от времени: сжимание рук, протирание очков и переминание с ноги на ногу (Hanusiak, 2015). Они задавали для посетителей особый ритм события.

Размеры статуи (в три раза больше человеческих) и некоторые ее фрагменты — статная поза бывшего заключенного и сам белоснежный, подобно мрамору, кресло-трон — все это напоминало мемориал Аврааму Линкольну на Национальной аллее в центре Вашингтона. Фигура Линкольна, символ американской свободы, который в то же время по случайному совпадению приостановил хабеас корпус во время Гражданской войны, являлась неожиданной, но странно уместной для вовлечения в диалог зрителей. Эта аллюзия подчеркивалась и в печатном каталоге проекта. Поскольку Гарани, как и все заключенные Гуантанамо, был объявлен неличностью, тем, на кого не распространяется защита хабеас корпус, то художница сделала «компенсирующий жест, поставив ему памятник» (Ross, 2015).

Благодаря технологиям, Эль-Гарани, которому был запрещен въезд в США, смог появиться в реальном времени почти физически в пространстве Арсенала. Однако тут возникал риск, заключающийся в монументализации образа, который предвосхищал реальность воздействия. Согласно французскому философу Жаку Рансьеру, такая художественная форма сводится к старой репрезентативной логике: «Значительность занятого места в музейном пространстве свидетельствует о реальности подрыва общественного порядка» (Рансьер, 2018, с. 47). То есть воздействие скульптурного овладения пространством, живого перформанса и риторического доказательства совмещаются. И при этом, используя монументализированные образы, критическое искусство, по словам Рансьера, «имитирует и предвосхищает свое собственное воздействие, рискуя сделаться пародией на ту действенность, на которую оно претендует» (Рансьер, 2018, с. 47).

В скульптурном образе Эль-Гарани была и опасность эстетизации чего-то порочного. Бывший заключенный предстал перед американской публикой, как отмечает профессор Кит Фельдман, в виде воплощенного насилия, «в скульптурном намеке на наследие расового плена и санкционированной государством эмансипации» (Feldman, 2018, с. 190). Эль-Гарани, как выразился профессор истории Джереми Варон, «присутствовал, отсутствовал и никогда по-настоящему не существовал», оставляя после себя призрачный образ страдания, которое «не было и не может быть сделано целостным» (Varon, 2015). При подходе ближе к статуе тело бывшего заключенного казалось зрителям все менее реальным, они видели только цифрового свидетеля — искаженное, опосредованное тело Эль-Гарани, — но не самого человека. Его конечности удлинялись, расплывались и росли непропорционально, создавая эффект,



[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

граничащий между гротеском и чем-то жутковатым. Изображение на поверхности трехмерной фигуры мерцало и шумело. Технологичное стирало телесные особенности субъекта, множило и расслаивало его, создавая момент отчуждения.

Неполноценность, обрывочность события проявлялась еще и в том, как происходила сама видеотрансляция, ограничивающая взаимность и коммуникацию. Видео передавалось в выставочное пространство и из него без звука. Живой образ Эль-Гарани оказывался лишенным голоса. Не просто молчаливым, а именно лишенным в реальном времени возможности высказаться и вместе с тем слышать (*mute*), что происходит внутри Арсенала. И как отмечает исследовательница звука Саломея Фегелин, если молчание все еще включает в себя слушание как порождающее действие восприятия, то немота, напротив, притупляет слуховое взаимодействие (Voegelin, 2010). Хотя эти ограничения и можно объяснить недостатками технологии, временной задержкой в передаче видеoinформации, однако все это влияло на перформативное пространство, не давало возможности выстроить полноправное взаимодействие, общение с посетителями. А кроме того ограничивало виртуальное соприсутствие, воспроизводя все то же заключение, только теперь в белом кресле, в выставочном пространстве и в социально бесправном положении неподвижности и безмолвия просто из-за своего существования (Vágnerová, 2016). Все это по сути воссоздавало идеологическую ситуацию, критикуемую внутри самой работы.

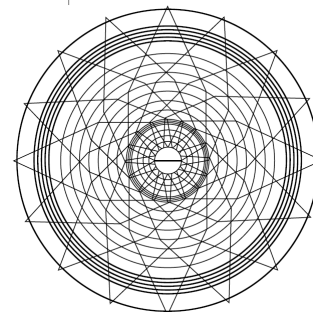
Однако Эль-Гарани не был лишен взгляда: он мог смотреть за публикой в течение всего дня. С помощью камеры, закрепленной над потолком, он видел, как за ним наблюдают. Посетители в первый же день события поняли, что если они подойдут близко к трехмерному изображению и посмотрят в эту камеру, то Эль-Гарани их увидит. Они выстраивались в очереди, подходили под прицел камеры и размахивали руками, плакали, показывали жест «черной силы» (поднятый сжатый кулак). Многие прикладывали руки к сердцу и произносили слова сожаления и извинения одними губами. Эль-Гарани получал эти послания и отправлял ответные, однако многие посетители отходили, не дожидаясь. Несмотря на это порой однобокое общение, зрители делали то, что художница даже не предполагала изначально, тем самым расширяя возможности перформативного пространства. Эль-Гарани и нью-йоркская аудитория благодаря телеприсутствию оказались сведены в невозможном месте — в гетеротопии (Jestrovic, 2004; Sibert, 2017). Хотя Фельдман в своей статье и полагает, что такое сближение между этими относительными местами не является ни естественным, ни нейтральным (Feldman, 2018).

«Хабас корпус» становился таким образом собственным «домом мечты Эль-Гарани, содержащим как сон, так и кошмар» (Varon, 2015), в который он приглашал войти зрителей. Только через некоторое время после нахождения в выставочном пространстве и слушания историй Эль-Гарани связь между перформативной инсталляцией, сидящей фигурой и средой — звездным полем и

[Научные статьи]

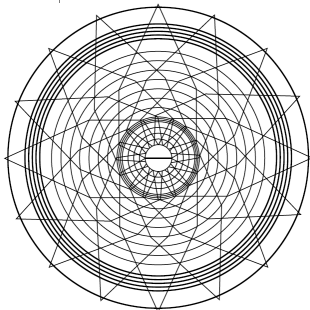
Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабеас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*



окружающим звуковым ландшафтом — становилась очевидной для зрителей. Среди пыток, которым подвергался Эль-Гарани, были взрывы громкой музыки и стробоскопические огни. Посетители неосознанно и без согласия занимали место бывшего заключенного, переживали атаки, усиленный допрос даже в то время, когда «разворачивался модный саундскейп в центре города» (Ross, 2015), которым изначально зрители наслаждались и восторгались. Пришедшим давалась возможность понять, через что прошел бывший заключенный Гуантанамо. Виновными становились сами посетители, участники события, которым в назидание предоставлялось непроблематизированное зрелище черного тела. Хотя аудитория, по словам одной из критиков Хлои Вайма, — типично белая, американская, среднего класса — не была причастна к насилию и варварству, применяемым от их имени (Wyma, 2015). И как отмечает Рансьер, говоря о критическом искусстве, речь всегда идет о двойном эффекте: показать зрителям то, что они еще не умеют видеть, вызвать у них стыд за то, что они не хотят это видеть, поскольку знают, что несут за это ответственность (Рансьер, 2018). При этом они еще и должны чувствовать себя виноватыми за то, что просто находятся в событии, смотрят на изображение страданий и бездействуют. Так, такое искусство, в отличие от партиципаторного, воспроизводит старую модель власти: вместо побуждения к действию зрителей оно вводит их в состояние пассивности, парализованности из-за чувства вины перед внушающим зрелищем, усиливая состояние отчуждения, вызванное господствующим идеологическим порядком (Bishop, 2012).

Поскольку у Андерсон все-таки было намерение оставить свою аудиторию с чувством освобождения, найти облегчение от предмета «Хабеас корпус», выставочные дни заканчивались танцевальными вечеринками. Бывший тренировочный зал Арсенала превращался в концертное пространство с танцполом. Участие в этих вечеринках приняли сирийский музыкант Омар Сулейман, Меррил Гарбус из группы tUnE-yArDs, мультиинструменталист Шахзада Исмаили и гитарист Стюарт Хервуд. Андерсон, остававшаяся на заднем плане в течение всего «Хабеас корпус», все же появлялась на сцене, исполняя свое самое известное произведение, песню 1981 года «О супермен» (“O Superman”). И рядом с монументальным изображением Эль-Гарани она показывала себя и свое значение в этой работе миниатюризированным, буквально, как выразилась Сиберт, «играющей вторую скрипку». Но все же таким образом она напоминала зрителям о том, что была «дирижером всего события» (Sibert, 2017, с. 55). Сама же эта танцевальная вечеринка после дневной части перформанса возникала как недоразумение, как «расстроенный придаток» (Hanusiak, 2015) и не казалась полностью продуманной или уместной. По отзывам зрителей (Johnson, 2015), толпа оказывалась растерянной и вновь парализованной от резкого перехода между ужасом и искуплением, медитативной инсталляцией и динамичной вечеринкой, в которой предлагалось переключить фокус внимания с головы на тело. И вместо предполагаемой



[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабеас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

свободной общности, коллективного танцевального действия создавалась ситуация разобщенности.

Заключение

Все в проекте: от документального фильма до перформативной инсталляции — строилось на обращении к универсализированной аудитории, на «радикальном равенстве всех чувствующих субъектов» (Sibert, 2017, с. 53). Этому свидетельствует и посвящение «Хабеас корпус», прописанное в каталоге выставки, созданном совместно Андерсон и Эль-Гарани, — «свободе и основному благу всех людей» (Anderson, el Gharani, 2015, с. 29); и обращение бывшего заключенного в своих речах к потенциальным братьям и сестрам. Хотя в то же время в самой работе на первый план выдвигалось именно исключительное тело Эль-Гарани, оно становилось «локусом заслуженного признания» (Feldman, 2018, с. 192), рискуя при этом создать впечатление того, что есть субъекты, которые не заслуживают этого внимания. Самим участникам события при этом предоставлялось право даровать презумпцию, «обремененную длинной генеалогией колониализма и расизма» (Feldman, 2018, с. 192), бывшему заключенному, гарантировать особое признание его как личности, возвышаясь над ним и нивелируя этим всякое равенство.

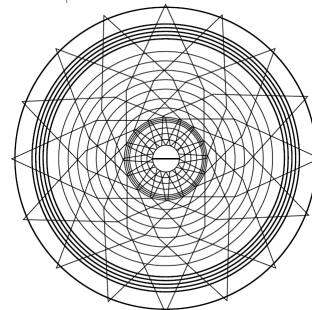
В «Хабеас корпус» создавалось перформативное пространство эстетической интенсивности, которое формировало у зрителей сочувственное представление о бывшем заключенном Гуантанамо. И, как замечает Фельдман, предлагало близость «как ключевой способ для культурной политики, ориентированной на признание» (Feldman, 2018, с. 192), а также прибегало к сентиментальности, которая вовлекала зрителей на чувственно-эмоциональном уровне в событие. В итоге вовлечение оказывалось больше похожим на специальное, окутанное идеями о всеобщей дружбе, симпатии, искренности развлечение для нью-йоркской публики. Протест, критика превращались в зрелище, а зрелище — в товар (Рансьер, 2018). На это указывают билеты на инсталляцию и танцевальную вечеринку, продажа фирменных футболок, значков и самодельных картонных скамеек.

В отличие от политических художников новой модели, предложенной историком искусств Т. Дж. Демосом, Андерсон опиралась на эстетизированное присутствие монументализированной личности, создавая пространство одновременно сострадания и вины, но при этом игнорируя потенциальное соучастие зрителя (Вума, 2015). Аудитория в «Хабеас корпус» оказывалась в ситуации наслаждения своим переживанием, опытом и в какой-то мере подчинением, заранее придуманными для нее художницей. Хотя несмотря на то, что посетители уже находились в сконструированной для них ситуации, их поведение и роли все же оказывались случайными и непредсказуемыми. Зрители во время события влияли на формирование перформативного пространства, привнося в него незапланированные действия и выстраивая intersubjective взаимоотношения, особую социальную общность,

[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*



основанную на эмпатии, ответственности и изменении себя и своего отношения к Другому. Так, само перформативное пространство и все процессы внутри него воздействовали на посетителей и трансформировали их хотя бы на время самого события.

БИБЛИОГРАФИЯ

Рансьер, Ж. (2018). Эмансипированный зритель. Красная ласточка.

Фишер-Лихте, Э. (2015). Эстетика перформативности. Международное театральное агентство «Play&Play» — Издательство «Канон +».

Хантельманн фон, Д. (2017). Эмпирический поворот. Художественный журнал, (103). <http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1350>

Anderson, L. (2018). All the things I lost in the flood: Essays on pictures, language and code. Rizzoli Electa.

Anderson, L., Celant, G. (1998). Laurie Anderson, Dal Vivo. Fondazione Prada.

Anderson, L., el Gharani, M. (2015). Habeas Corpus Program. Park Avenue Armory.

Bishop, C. (2012). Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Verso.

Chua, E. J. (2006). Laurie Anderson's Telepresence. Postmodern Culture, 16(2). <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.106/16.2chua.html>

Feldman, K. (2018). You (Shall) Have the Body: Patterns of Life in the Shadow of Guantánamo. The Comparatist, 42, 189–203.

Goldberg, R. (2000). Laurie Anderson. Harry N. Abrams, Inc.

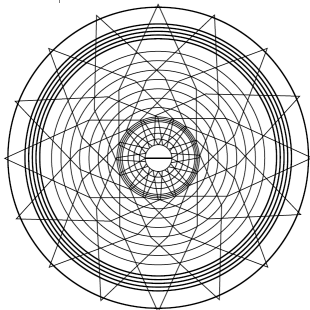
Hannah, D. (2011). Event-space: performance space and spatial performativity. In J. Pitches, S. Popat, M. Wallis (Eds.), Performance Perspectives: A Critical Introduction (pp. 54–63). Palgrave Macmillan.

Hanusiak, X. (2015, October 22). Laurie Anderson's Habeas Corpus. Music&Literature. <https://www.musicandliterature.org/reviews/2015/10/21/laurie-andersons-brihabeas-corpusi>

Jestrovic, S. (2004). From the Ice Cube Stage to Simulated Reality: Place and Displacement in Laurie Anderson's Performances. Contemporary Theatre Review, 14(1), 25–37.

Johnson, R. (2015, October 15). Impressions of: Laurie Anderson's «Habeas Corpus». The Dance Enthusiast. <https://www.dance-enthusiast.com/features/impressions-reviews/view/Laurie-Anderson-Park-Avenue-Armory>

Omlin, S. (2013). Perform the Space: Performance Art (Re)Conquers the Exhibition Space. On-Curating.org, 15(12), 3–12.



[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабас корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

Park Avenue Armory. (2015). Habeas Corpus. Laurie Anderson.
http://armoryonpark.org/index.php/programs_events/detail/laurie_anderson

Ross, A. (2015, October 12). Monumental. The New Yorker.
<https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/19/monumental-musical-events-alex-ross>

Schechner, R. (1994). Environmental theater. Applause.

Sibert, A. (2017). Identifying with Presence, Absence, and Identity in Laurie Anderson and Mohammed el Gharani's Habeas Corpus. In G. Herren (Ed.), Text & Presentation (pp. 47–61). McFarland Publishing.

Sone, Y. (2005). Sensory otherness in Laurie Anderson's work. Body, Space & Technology, 5(1). <http://doi.org/10.16995/bst.188>

Vágnerová, L. (2016). Sirens/Cyborgs: Sound Technologies and the Musical Body. Columbia University.

Varon, J. (2015, October 22). The Guantánamo Saga in Laurie Anderson's "Habeas Corpus". Public Seminar. <https://publicseminar.org/2015/10/the-guantanamo-saga-in-laurie-andersons-habeas-corpus/>

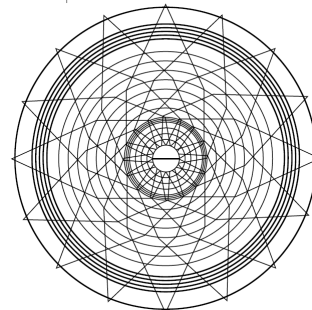
Voegelin, S. (2010). Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art. Continuum.

Wyma, C. (2015, October 20). To Aestheticize Politics. The nebulous function of political art. Guernica. <https://www.guernicamag.com/chloe-wyma-to-aestheticize-politics/>

[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабейс корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*



THE SPECTATOR IN PERFORMATIVE SPACE OF LAURIE ANDERSON'S HABEAS CORPUS: TELEPRESENCE AND A PLACE OF EMPATHY AND GUILT

Ershov G.Yu.

PhD in Art History, Senior Lecturer at St. Petersburg State University
(Saint Petersburg)
g.ershov@spbu.ru

Zubova O.A.

Bachelor of Liberal Arts at St. Petersburg State University
(Saint Petersburg)
olgazubovast@gmail.com

Abstract:

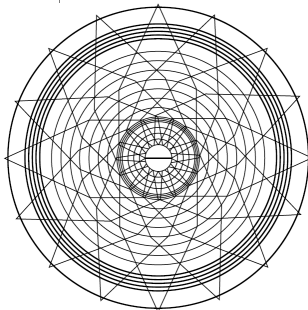
After a performative or experiential turn, the creation and shaping of the viewer's experience becomes crucial part of the artwork concept. In this case, the audience's perception is formed by the performative space. Its specificity is determined by the presence and movement of a person, object, sound, and light — it is dynamic, changeable, and limited in time. All this makes the space closer in character to the event than to the artifact.

By examining an audiovisual work *Habeas Corpus*, 2015, by American artist Laurie Anderson (b. 1947) the author discusses the ways of constructing and modifying the performative spaces, in which the object itself becomes just an integral part in shaping the event and the nature of viewing changes. The article examines the audience's place and experience in interacting with the hybrid work of installation and performance by Anderson. In order to study the perception and experience of the spectator-participant, the concept of performative space is defined in the first part of the work. Besides, it is explored how, through the special work with space, objects, sound, light, and technology, the viewer is involved in the event at various levels: physical/physiological, emotional, sensual, and psychological. In addition, the author analyzes the role of the audience as participants of the event and socially and politically engaged communication initiated by the artist using various methods and techniques.

Keywords: performative space, performativity, spectator, Laurie Anderson, multimedia installation.

REFERENCES

- Anderson, L., Celant, G. (1998). Laurie Anderson, Dal Vivo. Fondazione Prada.
Anderson, L., el Gharani, M. (2015). *Habeas Corpus Program*. Park Avenue Armory.



[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабес корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*

Anderson, L. (2018). All the things I lost in the flood: Essays on pictures, language and code. Rizzoli Electa.

Bishop, C. (2012). Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Verso.

Chua, E. J. (2006). Laurie Anderson's Telepresence. Postmodern Culture, 16(2).
<http://pmc.iath.virginia.edu/issue.106/16.2chua.html>

Feldman, K. (2018). You (Shall) Have the Body: Patterns of Life in the Shadow of Guantánamo. The Comparatist, 42, 189–203.

Fisher-Lichte, E. (2015). Estetika performativnosti. Mezhdunarodnoe teatral'noe agentstvo «Play&Play» — Izdatel'stvo «Kanon +».

Goldberg, R. (2000). Laurie Anderson. Harry N. Abrams, Inc.

Hannah, D. (2011). Event-space: performance space and spatial performativity. In J. Pitches, S. Popat, M. Wallis (Eds.), Performance Perspectives: A Critical Introduction (pp. 54–63). Palgrave Macmillan.

Hantelmann fon, D. (2017). Empiricheskiy povorot. Khudozhestvennyy zhurnal, (103).
<http://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1350>

Hanusiak, X. (2015, October 22). Laurie Anderson's Habeas Corpus. Music&Literature.
<https://www.musicandliterature.org/reviews/2015/10/21/laurie-andersons-brihabeas-corpusi>

Jestrovic, S. (2004). From the Ice Cube Stage to Simulated Reality: Place and Displacement in Laurie Anderson's Performances. Contemporary Theatre Review, 14(1), 25–37.

Johnson, R. (2015, October 15). Impressions of: Laurie Anderson's «Habeas Corpus». The Dance Enthusiast. <https://www.dance-enthusiast.com/features/impressions-reviews/view/Laurie-Anderson-Park-Avenue-Armory>

Omlin, S. (2013). Perform the Space: Performance Art (Re)Conquers the Exhibition Space. On-Curating.org, 15(12), 3–12.

Park Avenue Armory. (2015). Habeas Corpus. Laurie Anderson.
http://armoryonpark.org/index.php/programs_events/detail/laurie_anderson

Rancière, J. (2018). Emansipirovannyi zritel'. Krasnaya lastochka.

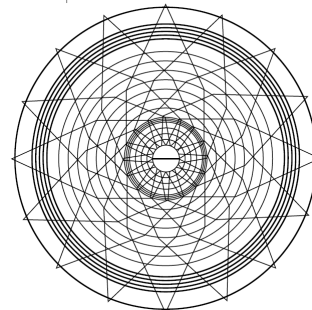
Ross, A. (2015, October 12). Monumental. The New Yorker.
<https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/19/monumental-musical-events-alex-ross>

Schechner, R. (1994). Environmental theater. Applause.

[Научные статьи]

Ершов Г.Ю., Зубова О.А.

*Зритель в перформативном пространстве «Хабес корпус»
Лори Андерсон: телеприсутствие и место сочувствия и вины*



Sibert, A. (2017). Identifying with Presence, Absence, and Identity in Laurie Anderson and Mohammed el Gharani's Habeas Corpus. In G. Herren (Ed.), Text & Presentation (pp. 47–61). McFarland Publishing.

Sone, Y. (2005). Sensory otherness in Laurie Anderson's work. Body, Space & Technology, 5(1). <http://doi.org/10.16995/bst.188>

Vágnerová, L. (2016). Sirens/Cyborgs: Sound Technologies and the Musical Body. Columbia University.

Varon, J. (2015, October 22). The Guantánamo Saga in Laurie Anderson's "Habeas Corpus". Public Seminar. <https://publicseminar.org/2015/10/the-guantanamo-saga-in-laurie-andersons-habeas-corpus/>

Voegelin, S. (2010). Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art. Continuum.

Wyma, C. (2015, October 20). To Aestheticize Politics. The nebulous function of political art. Guernica. <https://www.guernicamag.com/chloe-wyma-to-aestheticize-politics/>