

Меднікова Галина Сергіївна,
доктор філософських наук,
професор кафедри богослов'я, релігієзнавства та культурології
історико-філософського факультету
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
orcid.org/0000-0001-8979-9311
gs.mednikova@gmail.com

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність. Перелом у світовому мистецтві – масовий перехід від традиційних форм мистецтва до перформативних – відбувся у 50-ті роки ХХ століття. Перформативне мистецтво передбачає активне залучення всієї суб'єктно-тілесної природи митця в художньому процесі та безпосереднє переживання глядачами самого процесу творчості як катарсичного акту, у якому переформовуються ціннісні настанови, долається колективний травматичний досвід. *Мета статті* полягає у визначенні особливостей перформативного мистецтва порівняно із класичним; в обґрунтуванні методологічних можливостей культурології в дослідженні екзистенційно-антропологічної проблематики мистецтва. *Методологія* ґрунтується на міждисциплінарному підході, методах герменевтики та феноменології. Історико-логічний аналіз використовувався для уточнення витоків (шкіл) виникнення перформативного мистецтва: «живопис-дія» (жестикуляційний живопис, дріпінг, Сполучені Штати Америки, Дж. Поллак), ташизм (Жорж Мат'є, Франція), інформель (Карл Аппель, Асгер Йорн), рух «Гутай» (Дзіро Йосіхаро, Сьодзо Шімамото, Японія). *Наукова новизна* полягає у визначенні сутності перформативного мистецтва, пов'язаного з переходом від зовнішньої орієнтації суб'єкта до внутрішньої, коли переживання та почуття стають екзистенційними цінностями в мистецтві; розкриттям комунікативної сутності нового мистецтва. *Висновки.* Підкреслюються значення і вплив перформативного мистецтва на суспільні процеси.

Ключові слова: перформативне мистецтво, жестикуляційний живопис, арт-практики, тілесність, рух «Гутай», акт-дія, процесуальність, взаємодія із глядачем.

Miednikova Halyna,
Doctor of Sciences in Philosophy,
Professor at the Department of Theology,
Religious Studies and Cultural Studies of the Historical and Philosophical Faculty
National Pedagogical Dragomanov University
orcid.org/0000-0001-8979-9311
gs.mednikova@gmail.com

SOCIO-CULTURAL ASPECTS OF PERFORMATIV ART

Topicality. A turning point in world art – a massive transition from traditional art forms to performative ones – took place in the 1950's. Performative art involves the active involvement of the entire subject-bodily nature of the artist in the artistic process, and the direct experience by the audience of the creative process itself as a cathartic act in which value attitudes are reshaped, a collective traumatic experience is overcome. *The purpose of the article* is to determine the features of performative art compared to classical art; in substantiating the methodological possibilities of cultural studies in the study of existential and anthropological problems of art. *The methodology* is based on an interdisciplinary approach, methods of hermeneutics and phenomenology. Historical and logical analysis was used to clarify the origins (schools) of the emergence of performative art: “action painting” (gestural painting, dripping, USA, J. Pollack), Tachism (Georges Mathieu, France), informal (Carl Appel, Asger Jorn), “Gutai” movement (Jiro Yoshiharo, Shozo Shimamoto, Japan). *The scientific novelty* consists in defining the essence of performative art associated with the transition from the external orientation of the subject to

the internal one, when experiences and feelings become existential values; revealing the communicative essence of new art. *Conclusions.* The impact and significance of performative art on social processes is revealed.

Key words: performative art, gestural painting, art practices, physicality, “Gutai” movement, act-action, processuality, interaction with viewer.

Перформативне мистецтво виникає у 50-ті рр. ХХ ст. У цей післявоєнний період з’явилась потреба створення нової моделі суспільства, де людина відчувала б себе більш спонтанно, розкуто, вільно. Людина втомилася від війн, технічного прогресу, пізнавально-логічних аргументів і аналітичного осмислення суб’єктивності (З. Фройд, К.Г. Юнг). Вона була переповнена емоціями, які прагнули зовнішнього вираження. Виник запит на мистецтво, художні практики які включали б ігрові аспекти, непередбачуваність результатів творчості, експеримент, емоційно-тілесне самовираження.

Соціальний контекст післявоєнного десятиліття визначало загострення холодної війни, жорстке протистояння двох систем та ідеологій. Теоретики американського абстрактного експресіонізму Климент Грінберг, Гарольд Розенберг обґрунтували сутність нового мистецтва через ідею «високого мистецтва», «високого митця» як кальку на противагу радянським настановам «народності», «партійності», коли митець повинен служити суспільству та народу. Абстрактне мистецтво в той час втілювало ідеологію «світу вільних», соцреалізм – «ідеологію світу рівних». Абстрактне мистецтво стало символом вільної творчості та вільної людини. Фігуративне мистецтво асоціювалося із «соцреалізмом», мистецтвом нормативним, що обслуговує соціальний проєкт. Активне просування абстрактного експресіонізму Сполученими Штатами Америки розглядалось як допомога в поширенні демократії у світі. З новим мистецтвом пов’язувалися надії розкриття справжньої, глибинної комунікативної сутності мистецтва та досягнення нового рівня свідомості.

Суспільна затребуваність у перформативному мистецтві була пов’язана передусім із тим, що воно працює з тілесністю, реальною людиною, визволенням її чуттєвої природи, порівняно із традиційним мистецтвом, яке трималося на ідеалі, обґрунтованому раціонально, і передбачало споглядання, знання сюжетів, видових і жанрових правил мистецтва, не викликало безпосередніх емоцій. Самоцінність переживання

в перформативному мистецтві допомагала подолати, переосмислити травматичний досвід жахливого існування в період Другої світової війни. «Тіло як медіум, сукупно зі своєю динамікою і агресивністю жесту, говорило про випуск необхідної енергії, що довго ховалася під шарами заборон» (Дзіро Йосіхара, 1956).

Створення твору у перформативному мистецтві мислилося по-іншому, ніж у традиційному. Перформативні художні практики змінили навіть такий традиційний вид мистецтва, як живопис, що зберігав безпосередню фізичну дію митця на матеріал. Це насамперед відбулося в американському абстрактному експресіонізмі. Цикл «жінок» (50-і рр. Віллема Кунінга, як зазначали критики, написаний «шаленою мітлою»: динамізм мазків, неохайність потьоків фарби зберігають енергію процесу роботи митця. Абстрактні полотна Джексона Поллака виникали у процесі розбрикування фарби (дрипінг), а сам митець, що фізично розташовувався всередині полотна, як свідчить задокументований на плівку процес написання картини, перебував у несвідомо-інтуїтивному стані. Його внутрішній інстинкт, чисті відчуття перетворювалися на щось візуальне: форму, ритми кольорів. Потім він виходив із цього стану та казав, що завершив роботу і не має що додати. Завершення картини для абстрактного художника трималося на внутрішньому відчутті.

У європейському мистецтві відбувалися ті самі процеси, які оформилися як інформель, ташизм. У двох коротких документальних фільмах, що репрезентують процес творчості Карела Аппеля (наприклад, створення полотна «Обличчя у пейзажі», 1961 р.), ми бачимо вкрай експресивний стиль його роботи: він кидає шматки фарби шпателем на полотно, вичавлює фарбу прямо, а потім цю живу субстанцію розмазує пальцем, ліктем, у цьому імпульсивно-інстинктивному процесі виникають загадкові образи. Для К. Аппеля твір є самоцінним агресивно-живим організмом, взаємодія з ним у процесі творення супроводжувалася стрибками дикого звіра, ревом розлюченого тигра. Його інстинктивний абстрактний живопис із

фігуративними елементами за манерою письма являв собою барвисті, грубофактурні рельєфи. Абстрактний жестикулярний живопис 50-х рр. безмежно розширив можливості втілення двох протилежних сутнісних принципів мистецтва – унікального й універсального.

У 50-ті рр. ХХ ст. в Японії з'являється рух «Гутай», засновниками якого є Дзіро Йосіхарі, Сьодзі Шімамото. Японія в повоєнні роки напружено шукала власну самоідентифікацію після поразки у Другій світовій війні, американської окупації (1945–1952 рр.), ядерних вибухів у Нагасакі та Хіросімі. Вона прагнула відкритості, можливості вписатися у світові процеси розвитку. Цьому сприяли й Олімпійські ігри 1964 р., міжнародні виставки. Вони показали, що Японія – уже не повоєнна країна, а стрімко розвивається в міжнародному контексті на основі інноваційних технологій, медійних практик у мистецтві.

Саме сучасне мистецтво стало основою створення нової моделі мирного життя, формування ідеалів демократії та нової культури в Японії у 50-ті рр. Свобода суб'єктивного самовираження в перформативному мистецтві була важлива після важкої боротьби з воєнним режимом і травми поразки 1945 р. Популярне гасло «Конструювання нації культури» («Бунка кокка, но кэнсэцу») стало основою формування індивідуальної свідомості, що супроводжувалося інтересом до культурного дозвілля, цікавістю до західного способу життя: від речей повсякденних до мистецтва. Цьому сприяли виставки сучасного мистецтва, знайомство широкого кола японців з абстрактним мистецтвом французів, американців. У 1950 р. в універмазі «Такасіма» з успіхом пройшла виставка «Світове сучасне мистецтво», де показали роботи американського абстрактного експресіонізму. У 1951 р. відбулася виставка творів П. Пікасо й А. Матіса в Токійському національному музеї та в універмазі «Такасіма», а на третій незалежній виставці «Йоміурі» у Токіо була організована спеціальна секція, де демонструвалися твори Джексона Поллока, Марка Ротко, Жана Дюбюффе.

На думку культурологів, вивчення функціонування мистецтва сприятиме «розумінню ціннісних орієнтацій у різні періоди, зокрема й сьогодні» (С. Русаков, 2021). Особливістю функціонування сучасного мистецтва в Японії

було те, що воно просувалося не галерейним бізнесом, музеями, тобто спеціалізованими установами, а універмагами (депато), які виникали як розважально-просвітницько-споживчі комплекси. Власники депато для привабливання покупців запрошували відомих митців оформлювати інтер'єри, а потім стали демонструвати їхнє мистецтво. Прагнучи відповідати європейським зразкам, депато створювали всередині цікаві художні простори, першими привозили твори відомих зарубіжних митців, улаштовували їх обговорення. Це дозволяло охопити різні верстви населення, забезпечити масову аудиторію сучасному мистецтву (наприклад, перформанси написання картин Ж. Мат'є в 1957 р. на даху універмагів «Даймару», «Сірокія» збирали приблизно 20 тисяч людей), вбудувати його у сферу повсякденного життя, що було вкрай важливим для зміни ціннісної свідомості населення.

Провідні газети Японії: «Асахі», «Еміурі», «Майніті», усебічно підтримували сучасне мистецтво, вирішували завдання повоєнного часу – демократичне реформування країни, вбудовування її розвитку в міжнародний контекст.

Виставки сучасного світового мистецтва, їх аналіз у пресі викликали жваві дискусії про пошук власних шляхів у світовому художньому процесі, що сприяло виникненню власних інституцій сучасного мистецтва. У 1951 р. виникає перший префектурний музей сучасного мистецтва Канатагава в Камакурі, у 1952 р. – Музей Метрополітен Токіо, де буде проведений «Перший токійський бієнале». Того ж року в Токіо виставкою «Сучасне мистецтво Японії й Америки» відкриється Національний музей сучасного мистецтва, а група «Гутай» в Осаки відкриває «Пінакотеку Гутай».

Представники перформативного мистецтва у США, Європі, Японії шукали абсолютно нове, оригінальне, життєве, відмову від формальних правил традиційного мистецтва, у кожній країні художні практики суттєво різнилися: у США та Європі – це було абстрактне мистецтво, у Японії рух «Гутай» (що перекладається як «конкретність») прагнув подолати межу абстракції, вийти в реальний простір і водночас відмежуватися від натуралістичного, знайти новий автономний простір для чистої творчості. У маніфесті руху «Гутай» Дзіро Йосіхаро напише, що «конкретно осмислити

абстрактний простір» чистого мистецтва можна, якщо «об'єднати людські якості та властивості матеріалу» (Дзіро Йосіхара, 1956). Першорядна роль у процесі творчості відводилася тілу митця, зображальним жестам.

Перформативні аспекти написання картин Гутаї, що передбачали фізичний вплив художника на матеріал, украй різноманітні. Сьодзо Шімамото розбивав пляшки з фарбою, стріляв нею з гармат, у результаті чого бризки фарби створювали величезний образотворчий простір і народжувалися абстрактні полотна. Мічіо Йосіхара малював роботи велосипедними шинами, заздалегідь вимазаними фарбою. У відомому перформансі «Виклик бруд» Кацуру Сірага майже оголений вступав у боротьбу із сумішшю піску, цементу, гравію. Муракамі Сабуро в перформансі «Проходячи крізь» пробивав своїм тілом шлях через ряд паперових полотен, виходячи назовні до глядача. Сабуро Муракамі оформив вхід на виставку паперовими ширмами, які потрібно було спочатку прорвати відвідувачам. Казуро Шірага малює картини нігтями, ступнями ніг, де зосереджена вся вага людського тіла, тобто прагне повністю жити в картині.

Тобто ми бачимо у творчості митців руху «Гутаї» не тільки різноманітність матеріалу: бруд, каміння, кольорова вода, крафт-папір, дерева, бляшанки тощо, але й оригінальність засобів творення, які запобігали наслідуванню, відкривали нові можливості.

Отже, ми бачимо, що в перформативному мистецтві зовсім інше ставлення до матеріалу мистецтва, ніж у традиційному, де фарби, полотна, дерево, мармур, метал слугували для створення ілюзорної, магічної дійсності, відмінної від справжньої реальності. Перформативне ж мистецтво живе у своїх відчуттях, прагне розкрити дух матеріалу. У маніфесті «Гутаї», написаному Дзіро Йосіхарою, зазначено: «Мистецтво Гутаї не змінює матеріал. Мистецтво Гутаї привносить життя в матеріал. У мистецтві Гутаї людський дух і матеріал протягують один одному руки, водночас зберігають дистанцію. Матеріал ніколи не поглинається духом; дух не підкоряє матеріал» (Дзіро Йосіхара, 1956). Твори Джексона Поллока, Жоржа Матьє, Карела Аппеля, Асгерна Йорка, митців асоціації «Гутаї» виражають дух самої матерії найбільшою мірою.

Перформативне мистецтво порівняно із традиційним, де чіпати картини або торкатися, цілувати скульптуру не можна, формує важливий для сучасної людини гаптичний досвід. Відчуття дотику є одним із найбільш емоційно заряджених каналів. Твори мистецтва, як найпривабливіші речі з погляду форми, кольору, матеріалу на дотик, змушують людей почуватись добре, а це, своєю чергою, змушує їх мислити більш творчо. Перформативне мистецтво створює також емоційне середовище, де виникає соціальний дотік, відчуття спорідненості з іншими. Підвищення соціальної інтеграції підвищує стійкість, якість життя кожного в суспільстві, що насамперед необхідно для людей у критичні часи їхнього існування (війна, природні катаклізми, ядерна загроза, еміграція), а у звичайних ситуаціях – для літніх людей, людей з обмеженими можливостями.

Нині гаптика – один з основних способів спілкування та взаємодії зі світом, цифровою технікою. Витончені вібрації смартфонів повідомляють нас про надходження повідомлень, нагадують про завершення тренувань, попереджають про початок нових дій. Інтелектуальні технології для інтерактивних розваг розробляють посилення опосередкованого міжособистісного спілкування за допомогою «афективних гаптиків», які можуть викликати, посилити або вплинути на емоційний стан людини за допомогою чуття дотику в режимі реального часу. Гаптична складова частина перформативного мистецтва сприяє встановленню та підтримці контактів, якості соціальної комунікації, обміну інформацією.

Особливістю перформативного мистецтва є те, що воно стає полем експерименту, пошуком новизни шляхом експерименту та визволення мистецтва від старих форм. У ньому на першому місці є сам процес творчості, а не результат. Відбувається розкриття індивідуальності митця у процесі художніх практик із непередбаченим результатом. Історія мистецтва свідчить, що митець завжди самореалізувався, але ніколи так відверто, як у перформативному мистецтві. Творчість стала розглядатися як пряма проєкція автора, його темпераменту. Перформативне мистецтво виключало аналітичне осмислення суб'єктивного світу митця, нові форми виникали у процесі імпровізації, спонтанно, неусвідомлене. Отже, у перформативному мистецтві

акцент зроблений на пошук нових форм виразності та вивільнення художньої творчості від будь-яких обмежень.

У перформативному мистецтві не технічне виконання визначає якість і значення твору, це другорядне, а те, як твір працює із глядачем, залучає його суб'єктивність, його емоції, переживання у процесі взаємодії із твором, змінює його свідомість. Перформативне мистецтво фактично створює поле інтерактивності. Наприклад, робота Мураками Сабуро «Усі пейзажи» – це рама, що висіла на дереві, і кожен глядач, повертаючи її, міг формувати свій пейзаж. Робота Дзіро Йосіхари «Будь ласка, малюйте вільно» передбачала, що кожна дитина могла підійти до дошки і малювати що завгодно тощо (Манро А., 2013, с. 29).

Такі твори не тільки пропонували глядачу різні дії й емоційно впливали на нього, але і створювали простір вільного, експериментального життя. Перформативне мистецтво стало досліджувати ідеї створення нового середовища, відкривати простір за межами площини, що обмежує картини. У 1950-ті рр. в Сьодзо Шімамото як експериментальний пошук з'являється серія робіт із проколотою поверхнею. Це виникло помилково: через відсутність грошей Сьодзо робив екрани зі склеєних у декілька шарів газет, одного разу випадково зробив дірку. Виник ефект глибини простору у площинності полотна. Сьодзо Шімамото не знав, що в Італії Лучо Фонтана в той же час видав «Білий маніфест» (1946 р.) і розробляв концепцією простору мистецтва в серії творів «Вірізи», «Дірки».

Сьодзо Шімамото прийшов до відкриття нового простору в колажах серії «Дірки» (1952 р.), склеював в декілька шарів папір, на поверхні якого спонтанно зробив у процесі роботи дірки. Це була традиційна японська розтяжка паперу у виготовленні екранів, які фарбувалися і потім розмальовувалися. Дати газет, що були використані Сьодзо Шімамото, свідчать про те, що його твори виникли раніше або паралельно з «дірками» і «вірізами» Лучо Фонтані.

Отвори та прорізи відкривали внутрішній простір площини, що ускладнювало сенс твору, наповнювало його енергією. Ці експерименти вплинули на митців 60–70-х рр., які почали використовувати інсталяційні медіа, звертаючись до тематики простору.

Перформативне мистецтво виникло одночасно у трьох місцях: у США – жестукуляційний живопис абстрактного експресіонізму (Джексон Поллак, Віллем де Кунінг); Європі – ташизм, інформель (Франція, Бельгія, Данія); Японії – рух (асоціація) «Гутаї» (організаційно оформився в 1952 р.).

Якщо перформативне мистецтво США та Європи мало своїх теоретиків, критиків, популяризаторів і в історії мистецтва посідає своє почесне місце, японське довгий час розглядалася як вторинне, що запозичило їхні художні практики. Ця думка склалася завдяки французькому арт-критику та дилеру Тапі, який у 1957 р. організував покази абстрактного французького мистецтва, а Жорж Мат'є проводив публічне написання картин на даху універмагу Ніхонбасі Сірокія (Таріє М., 2012, с. 99.). Жорж Мат'є для публічного написання своїх абстрактних творів з історичними назвами переодягався в одяг тієї епохи, якій була присвячена робота, і проводив перформативно-театральне дійство, але по-справжньому ігрові методи в перформативному мистецтві з'являються у творчості групи «Гутаї».

До початку 60-х рр. у перформативному мистецтві Японії у творчості асоціації «Гутаї» переважали перформативні практики й інсталяції некартинного характеру. Потрібно зазначити, що саме вони через Тапі, Ж. Мат'є, Іва Кляйна, який жив у Японії у 1952–1954 рр., усвідомлюються в Європі як важливі. Беньямін Вот'є в есе «На тему Гутаї» писав, що вперше «почув про групу «Гутаї» від Іва Кляйна, який тільки що повернувся з Осаки, де він перемиг у змаганні із дзюдо. Отже, Ів Кляйн бачив білі монохромні Ацуко Танаки» (Held-Jr J., 2012, с. 109).

Після випуску в 1966 р. книги А. Кепроу «Ассамбляж, Середовище, Хешпенінги» постало питання про визнання оригінальності художніх перформативних практик «Гутаї» та можливе запозичення. Особливу роль у цьому відіграв редактор французького журналу «Robho» Жан Клей, який у 1968 р. запросив у Д. Йосіхарі матеріал для написання статті: фотографії, коментарі до них, теоретичне обґрунтування. У передмові до статті Ж. Клей написав: ««Гутаї» першим усвідомив перехід від об'єктного мистецтва до перформансу і дієвого мистецтва в більших масштабах – за кілька років до Нью-Йорка та Парижа» (Rodenbeck J., 2013, с. 266). Завдяки

теоретичним пошукам Дзіро Йосіхари, Сьодзі Шімамото й інших членів «Гутай» у 1950-і рр. сформувалися нові художні практики, які зробили їх відомими. Розмаїтість їхніх практик передувала оформленню концепції хепенінгу Алана Капроу. Зараз утверджується в історії культури думка, що діяльність «Гутаю» – це перехідний етап від живопису дії Дж. Поллока до хепенінгів А. Капроу.

Під впливом європейських митців і бажанням вписатися в міжнародний контекст того часу (брати участь у виставках, продавати свої твори) «Гутай» відходить від них на користь живописного перформативного мистецтва, приходять до більшої індивідуалізації творчості. Хоча мистецьке середовище, свою групу вони розглядали як невіддільну умову, яка спрямовує індивідуальну самореалізацію. Якщо в 50-ті рр., на реалізацію принципу колективної ідентичності, на виставках «Гутай» роботи художників часто не підписувалися, то вже в 1958 р. в дев'ятому номері журналу поряд із роботами митців друкувалася їхня біографія, фотографії, творчий шлях, підкреслювалася оригінальність методу роботи.

На першому етапі існування групи «Гутай» вбудовування в міжнародне середовище відбувалося завдяки поширенню журналу «Гутай» англійською мовою в Нью-Йорку та країнах Європи: Парижі, Туріні, Йоханнесбурзі тощо. Японські митці, що жили за кордоном, сприяли цьому поширенню (Хісао Домото, Тосіміцу Імає) (Nakazawa H., 2015, с. 30). Розповсюдження журналу розглядалося Йосіхарою як своєрідна виставкова діяльність. Відомо, що С. Шімамото другий і третій номери журналу послав із супроводжувальним листом Дж. Поллоку (після смерті Дж. Поллока знайшли в його студії), але зворотного зв'язку не було.

У 50-ті рр. основний акцент творчості митців «Гутай» був зосереджений на просторовому, подієвому мистецтві, насиченому розважальними, мультимедійними практиками. Не розрізнялися на першому етапі перформативні практики та живопис, тобто живопис-дія порівняно з американським варіантом був більше пов'язаний із середовищем (С. Шімамото

створював картин через розбивання пляшок із фарбами, пострілами з гармати, Мічіо Йосіхара писав шинами велосипеда, Казуо Шірага – ступнями ніг). Тобто процес створення картини знаходився між поняттями «дія» і «матеріал».

Висновки. Перформативність сучасного мистецтва опосередковано, іноді напряду пов'язана із соціальними проблемами, зняттям гостроти екстремальних ситуацій. Перформативність мистецтва передбачає залучення суб'єктності як митця, так і глядача, що сприяє подоланню колективного травматичного досвіду, зокрема й пов'язаного з війною, яку веде Росія проти України, протистоянню агресії тоталітаризму, боротьбі за незалежність, зі стереотипами радянського буття населення. Це актуально для вирішення багатьох соціальних проблем.

Важливим для України є й культурний екоаспект сучасного перформативного мистецтва, пов'язаний із формуванням смислів самоідентифікації, подолання наслідків війни з тоталітарним російським режимом, ядерного забруднення (те, що пройшла Японія в 50–60-ті рр. ХХ ст.), екологічної катастрофи на сході України у зв'язку з війною. Він є надто важливою для нас складовою частиною, яку необхідно сприймати в сенсі екосистеми взаємодії суб'єктів із середовищем та їхнього взаємовпливу.

У листопаді – грудні 2005 р., після першого Майдану, С. Шімамото з великою групою учнів приїхав в Україну підтримати своїми перформансами дух незалежності та свободи. Його вплив на сучасне українське мистецтво ми бачимо у творах Г. Гутгарца, С. Захарова, Д. Коломойцева й інших. Взаємовпливам і взаємозв'язкам українського і японського перформативного мистецтва, їхнім особливостям у сучасному художньому процесі був присвячений виставковий проєкт «Бонсай. Едем. Перформативні практики», де авторка статті була співкуратором. Виставка проходила 25 квітня – 13 травня 2022 р. (Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, вул. Володимирська, 23-В); 16 травня – 17 червня 2022 р. (Чернігівський художній музей); 22 червня – 20 липня 2022 р. (Одеський музей Західноєвропейського мистецтва).

Список використаних джерел:

1. Дзіро Йосіхара (1956). Маніфест руху «Гутай». *Гэйдзюцу Синтё* : журнал. Токіо. № 12.
2. Русаков С.С. (2021). Обіг творів мистецтва як сфера культурологічних досліджень. *Cultural Studies and art: European development direction : International scientific conference*. Publishing House “Baltija Publishing”. С. 104–107.

3. Keprow Alan. *Assemblage, Environments & Happenings*, 1966.
4. Манро А. (2013). Усі пейзажі: світ Гутаю. Гутаї: Чудовий ігровий майданчик. С. 35.
5. Rodenbeck J. (2013). Communication malfunction: happenings and Gutai. *Gutai Splendid Playground*. P. 265–269.
6. Nakazawa H. (2015). *Art History: Japan 1945–2014*. P. 30.
7. Tapie M. (2012). A Mental Reckoning of My First Trip to Japan. From Postwar to Postmodern. *Art in Japan 1945–1989*. P. 99–101.
8. Parker C. URL: <https://thetokyofiles.com/2015/10/13/balloons-on-the-ginza-float-young-advertisers-1890-1989/>
9. Held-Jr.J. (2012). Why Gutai? *SFAQ*. P. 108–111.
10. Shimamoto S. The Idea of Executing the Brush. From Post war to Postmodern. *Art in Japan 1945–1989*. P. 92–93.
11. Франческини Ф. (2001). Гутаї без кордонів. Японський художній авангард після другої світової війни. С. 7–18.

References:

1. Dziro Yosikhara (1956). Manifest rukhu “Hutai”. *Zhurnal “Hyeidziutsu Syntio”*, Tokio. № 12 [Jiro Yoshihara Manifesto of the “Gutai Movement”. Magazine “Heijutsu Shintyo”, Tokyo] [in Ukrainian].
2. Rusakov S.S. (2021). Obih tvoriv mystetstva yak sfera kulturolohichnykh doslidzhen. *International scientific conference “Cultural Studies and art: European development direction”*. Publishing House “Baltija Publishing”. S. 104–107.
3. Keprow Alan (1966). *Assemblage, Environments & Happenings*,
4. Manro A. (2013). Vsi peizazhi: svit Hutaiu. Hutai: Chudovyi ihrovyi maidanchyk [All landscapes: the world of Gutai. Gutai: Miraculous playful maidan] [in Ukrainian].
5. Rodenbeck J. (2013). Communication malfunction: happenings and Gutai. *Gutai Splendid Playground*. P. 265–269.
6. Nakazawa H. (2015). *Art History: Japan 1945–2014*.
7. Tapie M. (2012). A Mental Reckoning of My First Trip to Japan. From Postwar to Postmodern. *Art in Japan 1945–1989*. P. 99–101.
8. Parker C. (2015). URL: <https://thetokyofiles.com/2015/10/13/balloons-on-the-ginza-float-young-advertisers-1890-1989/>
9. Held-Jr.J. (2012). Why Gutai? *SFAQ*. P. 108–111.
10. Shimamoto S. The Idea of Executing the Brush. From Post war to Postmodern. *Art in Japan 1945–1989*. P. 92–93.
11. Francheskyne F. (2001) Hutai bez kordoniv. Yaponskyi khudozhnii avanhard pislia druhoi svitovoi viiny [Gutai without borders. Japanese artistic avant-garde after the Second World War]. P. 7–18 [in Ukrainian].