

Яница Фендулова***JUDSON MEMORIAL CHURCH И ПРЕСЕЧКИТЕ
МЕЖДУ ХЕПЪНИНГ И ТАНЦ****Yanitsa Fendulova****JUDSON MEMORIAL CHURCH AND THE INTERSECTIONS
BETWEEN HAPPENING AND DANCING**

Abstract: The article examines a short excerpt from the New York scene, namely the period around 1959–1963 in the context of the environment, happening, dance pieces and draws attention to the leading influences of Marcel Duchamp, John Cage, and Merce Cunningham. We are focusing on the gravitating artists' circles around the Judson Memorial Church and some of their distinct practices and centers. Among the many, we consider the Reuben Gallery, Judson Gallery, Judson Dance Theater, and artists such as Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Morris, Simon Forti, Carolee Schneemann, Robert Rauschenberg. The text does not aim to provide a complete overview of Judson Dance Theater or the artists' practices, but rather to consider some of their common influences in their period of formation. We will bring the environment and the happening under their contradictions and variability and will consider the first generation of dance reformers at Judson Dance Theater as an influential force for involving visual artists in intermediate zones.

Keywords: *environment; happening; performance; dance; choreography; ready-made; Judson Dance Theater.*

„Happenings are more sparse, others more crowded with incident; some are violent, others are witty; some are like haiku, others are epic; some are vignettes, others more theatrical. Nevertheless, it is possible to discern an essential unity in the form, and to draw certain conclusions about the relevance of Happenings to the arts of painting and theater.“

Susan Sontag, *Happenings: an art of radical juxtaposition (1962)*

От средата на ХХ век се преразглеждат каноничните връзки в триадата автор-творба-зрител, разтеглят се границите между високото и ниското изкуство, а двата полюса изкуство – живот започват да се сливат. Поставят се нови перспективи в разглеждането на естеството на образ, звук, пространство и движение.

В Ню Йорк се развива богата артистична сцена, която за кратък период избуява в цяла вълна от новаторски артистични позиции в духа на контракултурата. Тече интензивен процес с разностранни влияния. Марсел Дюшан, Джон Кейдж и Мърс Кънингам са едни от важните и влиятелни фигури за артистичните среди по това време.

* yfendulova@gmail.com

Реди-мейд разклаща устоите, както на традициите във визуалните изкуства, така и на театралните и танцови позиции, като става един от основните генератори на нова естетика. Инициацията на баналното, тривиалното и делничното в произведение на изкуството, т.нар. реди-мейд, дава тласък на разпознаването на артистичния потенциал на обикновените, ежедневни обекти и „ритуали“. Практиката на Дюшан и отражението ѝ върху Джон Кейдж и Мърс Кънингам повлияват началото на процес, който инспирира редица новаторства при съпътстващото ги младо поколение артисти¹.

През 1960-те в Манхатън се разраства бохемия в алтернативни пространства – отварят се ателиета в почти изоставени индустриални сгради; пърформанси, концерти и представления се поставят в барове, складове, църкви и апартаменти. Създава се артистична общност от музиканти, скулптори, художници и танцьори, които съжителстват в постоянен обмен. Връщайки се назад, Ивон Райнър си спомня: „Ходиш на концерти на Кейдж. Отиваш в Reuben Gallery. Ходиш на концерти на Джеймс Уоринг² и на Мърс [Кънингам].“³ В манхатънския квартал Гринуич Вилидж „многобройни малки, припокриващи се, понякога съперничещи мрежи от художници формираха многостранната база на алтернативна култура, която ще цъфти в контракултурата от края на 60-те, предполага движенията през 70-те и оформя дебатите за постмодернизма през 80-те и след това.“, обобщава Сали Бейнс (Banes, 1993:2)⁴.

В този контекст Джон Кейдж се признава с пряко влияние – споходено от познанствата, колаборациите, гост-лекциите и класовете му⁵. Идеите за неконвенционални музикални инструменти, за случайността в композицията, за потенциала на тишината, звуковата пауза или ежедневната звукова среда радикализират не само музикалните форми, но и произведението на изкуството като цяло. Мърс Кънингам⁶, колаборатор и доживотен партньор на Кейдж, се превръща в една от централните фигури, на чийто наследство официално ще се опре *постмодерният танц*.

¹ След преместването от Париж в Ню Йорк от 1915 г., Марсел Дюшан става централна фигура на Американската сцена и в частност Нюйоркската школа. През 1960-те интересът към ранния авангард и Дюшан е засилен в средите от изданието *The Green Box* (1959) и ретроспекцията на Дюшан в *Pasadena Museum* през 1963. През 1960-те Дюшан е живял на няколко пресечки от *Judson Memorial Church* и вероятно е посещавал събитията там. Той е бил позната фигура и за артисти, и за танцьори, свидетелства британският теоретик на танца Рамзи Бърт. Според него, *Judson Dance Theater* се води от принципи положени от Марсел Дюшан и Ерик Сати, достигнали до тях през Кейдж и Кънингам. Заветът на Дюшан радира процедурите на случайността, активната роля на публиката, характерния неутрален, пасивен и ироничен тон на реди-мейд и рефлектира през практиката и развитието на *постмодерния танц* (вж. Burt, 2006: 26–51). Кънингам често е използвал случайността при хореографиите си, аргументира се Бърт, а последствие, „когато Ивон Райнър и нейните сподвижници обсъждаха „намереното движение“, те оценяваха неговото родство с „намереният обект“ на Дюшан. (Burt, 2006: 28) Така Джъдсън танцът става известен с хореография на баналните движения и пози на тялото, директно апроприирани от ежедневието – тичане, стоене, ходене.

² **James Waring** (1922–1975) е танцьор, хореограф, театрален драматург и режисьор, влиятелна фигура на сцената за експериментален театър, танц и пърформанс, активен от 50-те сред авангардните сцени в Ню Йорк. Уоринг представя пърформанси и организира класове в *Living Theater*. Също участва в програмите на Джъдсън денс тиътър и Джъдсън Поетс Тиътър.

³ Ивон Райнър в рамките на *Judson Dance Theater: The Work is Never Done*, MOMA, New York, 16. септ. 2018 – 3. февр. 2019; <https://www.moma.org/audio/playlist/53/779> ; март 2020.

⁴ Сали Бейнс е една от най-сериозните изследователки на *Judson Dance Theater*. Според нея, Джъдсън е продукт на времето си и се развива през програмната естетиката на ежедневното, шаблонното и обикновеното, започнала по-рано при „Джон Кейдж в музиката, Раушенбърг и Джаспър Джоунс във визуалните изкуства, Джек Керуак и Алън Гинсбърг в литературата, Мърс Кънингам и Пол Тейлър в танца, Самуел Бекет в театъра, Джозеф Корнел във филма и визуалните изкуства.“(Banes, 1993: 119)

⁵ John Cage (1912-1992) води няколко пъти летните семинари на *Black Mountain College* в периода 1952–56. *Theater Piece No. 1* (1952) и 4'33"(1952) са главните и основополагащи творби, които ще въвлекат Робърт Раушенбърг, Джаспър Джоунс, Дейвид Тюдор и Мърс Кънингам в бъдещи колаборативни проекти. След това Кейдж преподава „Композиция и Експериментална музика“ за периода 1956–1960 в Новото училище за социални проучвания, което ще популяризира още повече идеите му и в други среди.

⁶ Merce Cunningham (1919–2009) първоначално е част от компанията на Марта Греъм, прави първата си соло-композиция през 1944 в колаборация с Кейдж. Кънингам опонира на традиция на майсторите на

Джон Кейдж и Мърс Кънингам развиват пионерски педагогически и артистични практики. Под влиянието им се реализират Алън Капроу, Робърт Раушенбърг, Робърт Морис, Ивон Райнър и ред други автори в полето на пърформативното. Размивайки границите между индивидуални практики и дисциплини, те изследват нови територии в съприкосновението с обект и пространство – живото действие и физическо преживяване.

Reuben Gallery, Judson Gallery и влиянието на Алън Капроу

Reuben Gallery (осн. 1959) е една от многото експериментални точки в манхатънския квартал Гринуич вилидж, която наследява положените анти–абстрактен експресионизъм прояви. През това време, към края на 50-те Judson Memorial Church предоставя студио и галерия за млади артисти. Judson Gallery, която попада под неофициалното ръководство на Капроу (1959-60), както и Reuben Gallery стават своеобразни центрове за развитие на тези нови прояви, които сами по себе си са вариативни и противоположни в посоката си.

Капроу апелира за извеждането на жестовия капацитет на екшън пейнтинг извън полето на живописата към една естетика на преживяването на обикновеното действие. Той започва да адаптира към енваърментала нови методи на участие, въвеждайки пърформативни елементи за преживяване на събитието в реално време. *18 Happenings in 6 Parts* (1959) е пилотното събитие за Reuben Gallery и е определящо за цяла вълна артистични практики, които ще се разпознават под термина „хепънинг“. Основни фокуси са експериментите с различното третиране на публиката – дирижирани действия, провокации с трудна проходимост, използват се тесни лабиринтни пространства или светлинни и звукови дразнителни. Откакто Капроу започва да използва пърформъри (изпълнители), още от *18 Happenings in 6 Parts* (1959)⁷, той сваля границите между тези, които участват и тези, които наблюдават. Капроу твърди, че „не е инсталирал нищо за да бъде гледано ... а да бъде нещо, което да се разиграва с участието на посетителите, които по този начин стават ко-създатели“⁸. От голямо значение за работата му са непосредствеността и неповторимостта на изживяването, което придобива централна важност за същността на произведението.

През същата 1959, когато Капроу заявява публично хепънинга, Клас Олденбърг и Джим Дайн правят съвместни събития в Judson Gallery с обекти, поеми и рисунки. Влиянието на *18 Happenings in 6 Parts* се вижда в последвалата им колаборация – *Ray Gun Show* (1960). Изложбата обхваща няколко пространства на Judson Memorial Church с енваърментал и пърформанс творби⁹.

На следващата година в Judson Gallery Капроу прави лабиринта *The Apple Shrine* (1961), където тялото на посетителя разглежда собствените си граници и предметност, поведен да премине през енваърментала. Капроу ще развие тази посока малко по-късно с *Eat* (1964), спрямо който *The Apple Shrine* изглежда като ранен или подготвителен вариант.

балета или модерния танц. Основава своя група през 1953, нова генерация танцьори, част от компанията му са Стив Паксън и Джудит Дън, или гостуващи в студиото му като Ивон Райнър и Лусинда Чайлдс (Banes, 1993: 27,66) По-късно се интересува от филм и движещ се образ, като създава танц специално за „окото“ на камерата и адаптира нови начини за хореография чрез компютърен софтуер.

⁷ Участниците са навигирани от инструкциите на автора – необучени актьори, при липса на сцена и идеализиран декор. Сред множеството пърформъри на *18 Happenings in 6 Parts* са Джаспър Джоунс и Робърт Раушенбърг.

⁸ Капроу, по повод *Words* (1962), цитиран в Bishop, Claire. *Installation art : A Critical History*, New York, Routledge, 2005, стр.24.

⁹ Изложбата представя енваърменталите *The Street* на Олденбърг и *The House* на Дайн, в които двамата провеждат „първите си хепънинги“. Тези изпълнения са част от шестте групови пърформанса *Ray Gun Spex* (1960), които Олденбърг организира в рамките на изложбата. Определяни като хепънинг, те се помещават в гимнастическият салон на Джъдсън, където сред анонсираните участници са и Ред Груумс, Ал Хансен, Дик Хигинс, Алън Капроу и Робърт Уитман. Важно уточнение е, че от изброените само изпълненията на Олденбърг и Дайн се помещават в предварително направените енваърментали, макар че има свидетелства за липсата на обвързващ концептуален замисъл при пърформансите и енваърментите на двамата автори. Т.е. така наречените им „първи хепънинги“ всъщност не са обмисляни като такива. (вж. Reiss, 1999: 17–18)

Практиката на Капроу е водеща и проправя път за много експерименти в тези насоки, макар че не всички повлияни през ранните години на хепънинга споделят възгледа за „интензивен ен-ваърментал“ или тотално участие в създаването на творбата. Общият интерес към идеите за непосредственост на случването се реализират в различни авторови прочити, а поставянето им под общ знаменател, в духа на хепънинга на Капроу, е полемичен. Това, в което със сигурност си приличат е естетиката на мръсното, на вехтото и ежедневно, която медира различните им концепти за естествено и спонтанно.

Вариативност на театъра, противоречия при хепънинга и отражения върху танца

Периодът 1959–1963 е особено активен за Олденбърг в граничните му интереси към консуматорските стойности и ефимерното действие. Той развива собствена театрална естетика с продуцентството на *Ray Gun Theater*¹⁰ и държи на разграничението на тези прояви от съвременното развиващите се практики на колегите си, които общо биват назовани „хепънинг“. Олденбърг отбелязва: „Независимо какво казвам, работите са определяни като хепънинги. Може и да съм правил хепънинг или може да правя в бъдеще, но това не е идеята ми за тях. *Ray Gun* е нещо друго, близко до нещата от *The Store*. Търся да представя в събития това, което *The Store* представи в обекти. Това е театър на реални събития“ (п.м., Oldenburg, 1967: 80)

Кирби коментира това противоречие в наименоването „хепънинг“, добило валидност за практиката на Капроу, Олденбърг и Уитман. Не всички творби са наречени така от създателите си. В стремежите си да защитят техниките и разграничат персоналните качества на работата от „разрушителното, приравняващо влияние на повърхностна категоризация и подвеждащи сравнения ... плакатът [на Ред Груумс] за *The Burning Building* го анонсира като „пиеца“; Уитман отнася работата си до „театрални творби“, а Олденбърг използва названието *Ray Gun Theater* (Рей Гън Театър). Дори ранните публични работи на Капроу, от които произлиза името, не се наричат „хепънинг“, а *Eighteen happenings in Six parts* (Осемнадесет хепънинга в шест части)“ - отбелязва Кирби. Той пояснява, че хепънингът не се заявява манифестно с „интелектуална теория за театър и това какво трябва или не трябва да бъде“ и гледа на него като на нова освободена театрална практика. Кирби пита: „Може ли хепънингите да се наричат *визуална* форма на театър?“ (Kirby, 1965:11)

В началото на 60-те хибридният характер на събитието търси своите обосновки през по-познатите театрални явления и традиция. Майкъл Кирби дискутира хепънинга и в заслуга на него вижда промени в театралната сцена и постановка. В неговата нематрична система и свойствената свобода на случването, хепънингът притежава една „разширена театралност“. Пърформърът в хепънинга „не функционира в измислено време и място“ или с отвлечена или „изкуствена персоналност“ (Kirby, 1965: 17) Пърформърът е освободен от репрезентационния модел. Действието често се ръководи от случайността или инструкцията, отвеждащи го към спонтанното, ефимерното и неокончателното.

Поставянето на дадено действие в минималното му скриптиране, известен невербален (или елементарно звуков) и материален характер на хепънинга, се коментира и като „живописен театър“ или „анимирани колажи“ (Сюзан Зонтаг). Зонтаг говори за „непредвидимо протичане на време“, „мрежа от изненади, без кулминация“ и „непредсказуемо съдържание“ в модулациите на материал и човешко тяло, видени еквивалентни за хепънинга. По наблюдения на Зонтаг, човекът и обектът трудно се разграничават – обвити в хартия, плащове фигури или стоящи неподвижно като реквизит (по повод *The Street*). Сюзан Зонтаг говори за обект и форма в материалните аспе-

¹⁰ Той създава Ray Gun Manufacturing Company – комбинация между ателие и магазин, в който реализира *The Store* (1961) и *Ray Gun Theater* (1962). Ателието-магазин Ray Gun Mfg. Co. е тясно помещение с обособени три отделения, а капацитетът е определен до 35 души. Пространството става толкова тясно по време на събития, че дистанцията между публика и пърформъри се съкращава до физически контакт. (вж. Oldenburg, 1967: 75–80) Олденбърг участва в пърформансите редом с Били Клювър, Лукас Самарас, Жан Жак Лебел, Кароли Шниман и други.

кти на хепънинг, докато по-късно Ричард Костеланец предлага „театър на смесените средства“¹¹, изхождайки от невербалният характер на събитието. Понятието бива видяно като ранната стъпка на 60-те към това, което през 70-те се нарича пърформанс арт, под влиянието на минимализъм и концептуализъм (Kostelanetz, 1995: 171).

„[Д]руги, въввлечени в правенето или изпълняването на хепънинга, често в усърдието да го конкретизират, го етикират като събитие, ситуация или звуков театър.“ Нюйоркското студио (на 112 Chambers Street) на Йоко Оно е едно от местата, където те се реализират. (Banes, 1993:52) 112 Chambers Street и AG Gallery на Джордж Мачунас споделят един артистичен кръг експериментатори, голяма част от които последствие ще разпознаваме като сподвижници на Флукус¹².

Търсенията на някои от артистите се отличават с изявен интерес към поместването на тялото на зрителя в пространството на произведението и интеракцията им. Когато Робърт Морис поставя пространствената манипулация *Passageway* (1961)¹³ на 112 Chambers Street, Симон Форти представя *Five dance constructions and some other things* (1961). В чистата интенция „публиката да се разхожда наоколо“, Форти поставя зрителят в творбата си – самото му физическо присъствие сред това на танцуващото тяло.¹⁴ При изпълнението ѝ в апартамента, тя поставя ситуация на пряко действие и възможно противодействие между танцьора и публиката. Тези ранни пърформативни и минималистично-скулптурни прояви на Симон Форти се определят като „танцова конструкция“¹⁵ и маркират значителен прелом в настоящите идеи за естетическата природа на танца. Година по-рано тя хореографира *See-Saw* (1960) в Reuben Gallery, където Капроу, Олденбърг и Дайн правят своите хепънинг и енваърментал. На базата на инструкциите в нетематична последователност, *See-Saw* бива изпълнен от Ивон Райнър и Робърт Морис. Райнър отбелязва голямото влияние, оказало ѝ работата по *See-Saw*: „Много от нещата, които правихме по това време бяха определяни като анти-танц“¹⁶ – нито точно танц, нито пък хепънинг. Тези ранно изявени игрови аспекти, „по-близки до играта на детската площадка в парка“, ще намерят приложение и в лични изяви на Форти, и в общи за Джъдсън.

Според Кирби, освободеността на движението в хепънинга има директно влияние върху танца. Модерният танц поставя тенденцията на освобождаване от матричния характер на класическият балет, но остава в известен смисъл репрезентативен за субективните емоционални състояния. (Kirby, 1965: 36–37) Това бива конфронтирано с въвеждането на случайни битови елементи, което Кънингам и Дън инициират в хореографията. По същото време Кейдж инспирира пасивното движение, а Капроу апелира за „интензивен“ енваърментал и активирането на зрителя. Естетиката на „намереното движение“ при Джъдсън отключва алтернативни движенчески и интерактивни похвати, които negliжират емоционалната посредственост на модерната традиция и бележат Постмодерния танц.

¹¹ Определението, изведено в *The Theatre of Mixed Means* (1968) от Ричард Костеланец, се отнася за изпълнения от 60-те които пренебрегват речта в хода на процеса на работа с разнообразни средства: човешко тяло, осветление, филм, обекти и постановка. Терминът е предложен за чистите хепънинги на Капроу, филмово-базираните постановки на Робърт Уитман и кинетичните енваърментали на Ла Монте Йънг. (Kostelanetz, 1995: 148)

¹² Хепънингът, Флукус и обсъжданите тук процеси имат много допирни точки и преливат във времето едно в друго. Примерно: Капроу и Брехт се асоциират за членовете на Rutgers Group, както правещи хепънинг, така и приветствали Флукус събитията. Фестивалът Yam (1963), организиран от Брехт и Робърт Уотс, става една от пресечните точки за тези примеси. В него участват както визуални артисти, така и танцьори от кръгът Джъдсън, композитори и музиканти от кръга на Йоко Оно и Ла Монте Йънг, режисьори от Off-off-Broadway theater.

¹³ *Passageway* (1961) представлява сива и извиваща се стеновидна конструкция, която скосява пространството на преминаващия.

¹⁴ Форти, цитирана в Burt, Ramsey. *Judson Dance Theater: Performative traces*. Routledge, London & New York, 2006, с. 57.

¹⁵ „Танцови конструкции“ (dance constructions) са симултанни скулптури и пърформанси, където движение на тялото е съотнесено спрямо минималистична конструкция (платформа, въжета, сандъци). Идеята е изведена през минималистични и концептуални структури.

¹⁶ Ивон Райнър в рамките на Judson Dance Theater: *The Work is Never Done*, MOMA, New York, September 16, 2018 – February 3, 2019; <https://www.moma.org/audio/playlist/53/780>

Judson Dance Theater

Модерният танц¹⁷ отхвърля танцьорите на бъдещата група Джъдсън. Обучените в модерни техники, танцьори изоставят емоционалните постулати и революционизират възгледите за движенческите привички на тялото. В експериментите с обикновеното действие, те апелират за несценичното, недраматичното, поставено в алтернативни пространства.

В потокът от пърформъри, Judson Dance Theater (1962–1964) асоциираме основно с имената на Триша Браун (Trisha Brown), Лусинда Чаилдс (Lucinda Childs), Стив Пакстън (Steve Paxton), Симон Форти (Simone Forty), Дейвид Гордън (David Gordon) и Ивон Райнър. Те създават свои хореографии и по-късно собствени техники и денс компании¹⁸.

Групата на Джъдсън се повлиява от успоредни класове и уоркшопи, като тези на Ана Халприн (Anna Halprin), но се формира в танцов клас на Робърт Дън (Robert Dunn), провеждан в студиото на Мърс Кънингам¹⁹. В опит за категоризация на работата си, Дън определя двата начина: *архитектура vs camp*²⁰. Въпреки че му е допадал *camp*, неговият начин е по-скоро *архитектура*, уповавайки се на изказването на Кейдж, че когато изградиш достатъчно силна структура, можеш да допуснеш в нея всякакви неща. (Борисова, 2011:101)

Насочвани от Робърт Дън, танцьорите започват да използват даденостите на средата, в която поместват танца си. Адаптирането на хореографията спрямо пространствените характеристики и работата с тях, извежда танца до алтернативни места като църкви (в случая), улици и апартаменти (Йоко Оно), без задължителното присъствие на обособена сцена. Така формирали се експериментатори, колективът Judson Dance Theatre (JDT) не действа като обучителна школа, а като форум за взаимно споделяне и дискусии в съвместна работа с анализ на движението.

С постулираното „всичко може да бъде хореографски материал“, Джъдсън танцът става известен с хореографията на тичане, стоене, ходене – реди-мейд движения, директно апроприирани от пешеходците по улицата или децата на площадката. Баналните движения на тялото, в своята смислова натовареност, са проучени като основен хореографски материал. В импровизационните форми на свободните асоциации, ориентирането на движението чрез инструкции и случайност, новият танц се формира като нерепрезентативен, далеч от класическият наратив или емоционалните аспекти на модерния танц. А естетиката на реди-мейд движението, легализирано в танцът, им донася етикета „pedestrian“²¹ (Burt, 2006: 38)

¹⁷ Модерният танц освобождава движението от каноните на класическият балет. Този процес започва с Луи Фулър (Loie Fuller, 1862-1928) и Изидора Дънкън (Isadora Duncan, 1877–1927) – като преминава през редица хореографи и танцьори до поколението ученици на Марта Греъм (Martha Graham) или Дорис Хъмфри (Doris Humphrey), отстояващи индивидуалните си практики през 40-те и 50-те (в което поколение е и Мърс Кънингам). Дон МакДона го описва така: „Модерният танц беше монументален, модерният танц се грижеше за „добрата музика“, ... не се примиряваше с остатъците и декоративността на романтизма, модерният танц беше задълбочен [и] нямаше време за игра. Модерният танц беше сериозен... и издъхна прав някъде в началото на 1940-те.“ (Борисова, 2011: 65–66)

¹⁸ Всеки от танцьорите развива индивидуален почерк: на Пакстън отдаваме „контакт импровизациите“; на Форти – „танцовата конструкция“; на Райнър – „инструктирания танц“; на Браун – „equipment dance“, а на Чаилдс – „conceptual dance“.

¹⁹ **Робърт Дън** (Robert Dunn) е поканен от Джон Кейдж да води часове по композиция, но самият той „не е хореографирал, нито е танцувал и не може да бъде оценяван на базата на лично творчество.“ (Борисова, 2011: 101) Робърт Дън е музикант (пианист на Марта Греъм) и композитор (учил с Кейдж). Асистира към студиото на Кънингам, а часовете си започва с пасажи от изданието *Silence* – текстове за композиция на Кейдж.

²⁰ *Camp* придобива статут на естетическо явление от есето на Сюзан Зонтаг „Notes on “camp” (1964) – сатирична форма на хиперболизиране и пародирание на стереотипи и социални конвенции. Свързано с гей общностите, безотносително към морала, травестиращо и театрално, дръзкото, което се самоопределя за „автентично“. Предложен превод на български е иронична маниерност. Определението за *camp* е на Галина Борисова. (вж. Борисова, 2011: 100)

²¹ В превод: банален, прозаичен, делничен, сух, пешеходен или за пешеходци. В случая се използва като „безинтересен“, „оголен“, „елементарен“, „необогатен“, направен с малко или липса на въображение. Вж <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pedestrian>

По този начин JDT се обособява като свободно организиран колектив от хореографи – не-обичайно включващ нетренирани танцьори, каквито са визуални артисти, музиканти, поети и композитори.

Морис, Раушенбърг и Шниман – танц и пърформанс практики

От естеството на движението в танца са привлечени някои от вече големите имена във визуалните изкуства, бъдещи представители на теченията минимал, поп арт, процес арт, пърформанс и боди арт. Робърт Морис (Robert Morris), Робърт Раушенбърг (Robert Rauschenberg) и Кароли Шниман (Carolee Schneemann) внедряват живописната си школовка към движенческите похвати на танца.

Един от пилоните на минимализма, а и съществен за инсталационното изкуство, Робърт Морис демонстрира интерес към танца и естеството на движещото се тяло.

Първият сблъсък на Робърт Морис с танца става, когато със Симон Форти взимат участие в уоркшоп на Ана Халприн (Anna Halprin). След преместването му в Ню Йорк от 1960–61, Морис започва да се движи сред кръгът Джъдсън и в периода 1963–1965 реализира свои хореографии в и извън концертите на Джъдсън денс тиътър. Негови колаборатори са били Кароли Шниман, Робърт Хуот (Robert Huot) и Ла Монте Йънг. Това отдава голямо влияние на бъдещата му минималистична работа с обекта, възприемането на фигурата в пространството и ситуирането ѝ. От друга страна, пространственото му мислене се вписва в минималистичното отношение на JDT и пряко повлиява на Ивон Райнър. В процеса на изчистване от драмата и театралните жестове, хореографията на Райнър се развива към минималистична неутралност, към статика на действието в трактовката на тялото като обект. От общо петте хореографии на Морис са *Check* (1964) и *Waterman Switch* (1965)²² – едни от последните, след които той се връща към скулптурата. Форти, Райнър и Морис пишат пионерни и влиятелни есета за естеството на обекта и тялото, по отношение на танца и скулптурата. Осъзнаването на тялото в неговото физическо присъствие и перцептивни отношения със средата се развива на пресечките с Ана Халприн, в уоркшопа и класове, на които са присъствали голяма част от въвличените в JDT. „Танцовите творби, които [Триша] Браун, Морис и, в малко по-различен начин, Райнър създават от 60-те се уповават на нови начини на физическо осъзнаване – през минималистични структури и концептуални правила.“ (Burt, 2006: 57)

Както Робърт Морис, така и Робърт Раушенбърг посещават класовете на Робърт Дън. Раушенбърг трупа дългогодишен опит като дизайнер на цялостна сценична визия за Merce Cunningham Dance Company, което неизменно се отразява в текущите му индивидуални проекти²³. Раушенбърг става активен съветник и участник, а последствие пърформър и хореограф при Джъдсън. Той има няколко самостоятелни хореографски работи, първата от които е *Pelican* (1963)²⁴. Пърформативните експерименти на Раушенбърг добиват завършен вид по-късно в колаборациите между художници и инженери в реализацията на *Open Score* от 1966 – едно от повратните събития в насока

²² *Check* (1964) е групов пърформанс, реализиран на базата на инструкцията с над четиридесет танцьори, включително централното изпълнение на дуото Морис-Райнър в рамките на Five New York Evenings, Moderna Museet, Stockholm, 1964. Сред участниците са и антуражът на Merce Cunningham Dance Company (част от турнето им в Европа) – Кейдж, Тюдор, Раушенбърг, Ивон Райнър, Морис и Чаилдс са триото, изпълняващи *Waterman Switch* (1965) – танц базиран основно на стабилността и нестабилността, хоризонталата и вертикалата.

²³ Раушенбърг прави някои от водещите си произведения (пр. *Monogram* (1955–59), *Canyon* (1959), *Oracle* (1962–65)) по времето на съвместната му работа с Merce Cunningham Dance Company в периода 1954–1964. По-късно работи и по отделни сценични проекти и на други компании (Триша Браун и Пол Тейлър).

²⁴ *Pelican* (1963) е представена на JDT Concert #5 по време на поп-фестивала America on wheels (май 1963). Хореографията е изпълнена на ролкови кънки, на скейт площадка, на фон на композиция от намерени звуци от радио, телевизия и филм. В рамките на фестивала представят работи Кейдж (композиция), Джъдсън Денс Тиътър (танц) и Олденбърг (хепънингът Stars).

съвместяването на изкуство и технология²⁵. Контактите с инженери и техници датират от времето, когато Раушенбърг отговаря за осветлението на концертите на JDT в църквата. Телевизионният инженер Били Клювър има изявен интерес към визуалните изкуства (участва в *Ray Gun Theater* (1962) на Олденбърг) и се включва в техническата поддръжка на някои от представленията на Джъдсън. Той има технологичните знания и възможности да „даде глас“ на танцуващото тяло – нещо, от което силно се интересуват и Ивон Райнър, и Стив Пакстън. Клювър прави за Райнър малък микрофон с трансмитер, който предава звука от диханието ѝ по време на *House of my Body* (1963). Известни са примери (при Райнър и други от Джъдсън) за употреба на звукът, гласът или речта по време на танц, но амбицията е за озвучаване с вътрешните звуци на танцуващото тяло: мозъчни вълни, мускулни пулсации, поток на кръвта или дишане. Такива устройства стават широко разпространени по-късно в средите, а днес са интегрална част от съвременният танц и пърформанс.

Кароли Шниман е вдъхновена от колаборативната и енергизирана атмосфера на провеждащите уъркшоупи от началните години на Джъдсън. Шниман възприема теренът като платно, на което рисува чрез телесно хореографиране. Теренът на първата ѝ хореография за танц – *Newspaper Event* (1963), изпълнен на JDT Concert #3, е голяма купчина разхвърляни вестници, в които тя „управлява“ телата на пърформърите. Всеки „изпълнява“ определена част от тялото – ръка, гръбнак, шия, крак и под ръководството и инструкциите на Шниман съставят едно общо хореографирано тяло. В *Newspaper Event* Шниман приема страничната роля на „художника“, докато в *Eye Body* (1963)²⁶ тя вече е самото платно. Едва тогава изследва голотата на собственото си тяло като интегрална част от собствената си творба. *Eye Body* слива визуалната и пърформативна работа на Шниман в една цяло. Шниман развива практиката си на основата на еквивалента на двете – физическото движение е равно на живописното. (Burt, 2006: 111–113) Тя използва тялото през неговата жестова експресивност, което прави голотата ѝ най-привична, а сексуално, еротично и дръзко са основни етикети за работата ѝ. Пиков момент за нея в JDT е оргийната атмосфера на *Meat Joy* (1964), където бои, човешка плът, сурова риба и пиле в почти-дионисиев вихър губят очертания в цялостния меланж от месо и боя.

Сали Бейнс напомня, че „тялото в културата на 50-те и началото на 60-те години почти винаги е било контролирано и прикрито.“ (Banes, 1993: 232) А Джъдсън танцът става известен с явната физическа голота на танцорът. Със сексуалната революция и напредването на 1960-те, тялото значително се разкрепостява, а голотата изглежда да е най-естественото му състояние. В това отношение, практиката на Шниман известява начални стадии на феминистки порадки, които ще ескалират към края на 60-те в артистичен и политически план. По отношение на изкуството ще ги свързваме с различни прояви на боди арт и феминистки активности, в които, на фонът на JDT, Шниман е най-изявена²⁷.

²⁵ Визираме основаването на организация за Изкуство и Технология (1966) от Робърт Раушенбърг, Робърт Уитман, Били Клювър и Фред Уалдхауер, която в кратки срокове наброява стотици членове.

Open Score се реализира в рамките на 9 Evenings: Theatre and Engineering (1966). Събитието представя музикални, танцови композиции и пърформанси на Джон Кейдж, Лусинда Чаилдс, Алекс Хей, Дебора Хей, Стив Пакстън, Ивон Райнър, Дейвид Тюдор, Робърт Раушенбърг, Робърт Уитман.

²⁶ Eye Body (1963) е серия от тридесет фотографии, направени в студиото на Шниман, в организиран от нея енваърмент от живописни платна, между които тя позира. Фотографията документално запечатва разликите в позите и мазките боя по лицето и тялото на Шниман.

²⁷ Шниман е била една от малкото жени от авангарда на Гринуич Вилидж с известни феминистки нагласи по това време. За магистратурата си Шниман пише дисертация върху *The Second Sex* на Simone de Beauvoir. През студентските си години чете „Театърът на жестокостта“ на Арто и текстове на сексолога Уилям Райх за колективна сексуална енергия (Burt, 2006: 111)

В модела на инструктираното движение в хореографиите на JDT и минималистичната естетика не се толерира силната експресия и висока емоционална амплитуда – драма, която е присъща на работата на някои от членовете. Повишената чувствителност и израз на Шниман е в конфликт с анти-експресивния пърформанс на JDT, което става причина за напускане на групата.

Формирайки иновативния си танцов език, JDT допуска влияния в разгръщането на широкият потенциал на действието и признава приносите на художници като Морис, Раушенбург и Шниман. Разнородието от индивидуални търсения на артистите става причина за последвалите прегрупираня на състава и по-късното му разтрогване. Участвали в процесите автори като Шниман и Дейвид Гордън „биват изтласкани от разказа на постмодерният танц“, които „не са били в тон с минималистично-формалистично-теоретичният дух на времето“. В критичният си тон, Ани Васева коментира, че „в общият патос срещу театралността и зрелищността има множество „театрални“ и „зрелищни“ спектакли.“ (вж. Васева, 2017: 48–50)

Между хепънинг и танц

Съзнателното избягване на класическо сценично-оформено пространство поставя новия танц в естествено съжителство със своята публика, която не се разполага по обособени за нея места (*Five dance constructions and some other things*, 1961 на Форти). Освен физическото споделяне на една среда, отпадат разликите между танцуващото тяло и обикновеното тяло, отхвърлят се виртуозността и стилизацията на танца. Откакто всичко може да бъде хореографски материал и танцови хореографии не е задължително да се изпълняват от трениран танцьор (*Site*, 1964 на Морис; *Would They or Wouldn't They?*, 1963 на Дебора Хей), новият танц приветства „аматорската игра“ в нейерархичното присъствие на поети, художници и композитори, които способстват процеса на освобождаване на движението. (Процес, инструментализиран успешно в практиката на съвременните режисьори и хореографи.) „При танцът това сваля гланцът на стилизацията, анти-театрална автентичност на присъствието.“ (Banes, 1993: 70) По същото време идеята за хепънинг (*18 Happenings in 6 Parts*, 1959 на Капроу) добива популярност и търпи модуляции (събитията *Ray Gun*, 1959–1962 на Олденбург). Неведнъж танцьори са участвали в хепънинг, а модулациите на езикът му търсят обосновка в театралното, то взаимното кръстосване на идеи е резултатно. Откакто художникът навлиза в пърформативното, процесите „анти-стилизация“ и „анти-виртуозност“ се случват в естествена градация – процеси в апел от постмодерния танц на JDT. От гледна точка на липсата на школовка в традициите на изпълнителските изкуства, изпълнението в хепънинга е естествено, непринудено и неокончателно, точно заради „аматорската игра“. Полемиката с традиционните представи за изкуства, категории и дисциплини е очевидна: Как определяме *Newspaper Event* (1963) на Шниман или *Site* (1964) на Морис – повече в полето на живописиста, или повече в полето на танца, уместно задава въпроси Сали Бейнс.

По време на двегодишния курс на Робърт Дън (1960–1962) в студиото на Кънингам, танцьорите имат многобройни допирни точки с паралелни активни центрове, както вече посочихме. Освен в студиото на Йоко Оно, танцови, музикални, поетични и театрални форми се сливат още и при събития на Living Theater, AG Gallery на Мачунас и други – добре познати и паралелно развиващи се на JDT общността. Ивон Райнър, Фред Херко, Дейвид Гордън правят танцовите си дебюти като част от класовете на Джеймс Уоринг в Living Theater, който по това време се помещава в същата сграда на Merce Cunningham Dance Company (Burt, 2006: 61) На сцена на Living Theater организират и представят събития и Джон Кейдж, Ла Монте Йънг, Дик Хигинс, Робърт Морис и Симон Форти. Освен Living Theater, експериментални театрални форми от периодът се поставят в кафе Cino, La MaMa или Theatre Genesis. Революцията в танцът на Джъдсън се извежда паралелно на разнообразни артистични феномени, които сами по себе си развиват нови концепти - визуално, пространствено, движенчески и времеви ориентирани.

Първите години на 1960-те са пренаситени с театрални, музикални, танцови и визуални мини-бунтове. Движенията при Джъдсън, театралните елементи на хепънинг или цялостното инструментализиране на движението и тялото в изкуствата следват еволюционното си развитие в естествено натрупване на процеси. Такива процеси съставят интердисциплинарни модели на работа, които формират голяма част от изкуствата през следващите десетилетия, като назовават и обосновават проблематики вече в обхвата на съвременните инсталативни и перформативни практики.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Борисова, Галина.** „Танцови представи и артистични предпочитания“, НБУ, С. 2011 [Borisova, Galina. „Tantsovi predstavi i artistichni predpochitaniya“, NBU, S. 2011]
- Васева, Ани.** „Що е то съвременен танц. Театралният живот на съвременния танц в България между 1989г. и 2010г.“, Metheor, София, 2017 [Vaseva, Ani. „Shto e to savremenen tants. Teatralniyat zhivot na savremenniya tants v Bulgariya mezhdru 1989g. i 2010g.“, Metheor, Sofiya, 2017]
- Banes, Sally.** „Greenwich Village 1963: Avant-garde Performance and the Effervescent **Body**, Duke University Press, Durham and London, 1993.
- Bishop, Claire.** „Installation art : a critical history“, Routledge, New York, 2005.
- Burt, Ramsey.** „Judson Dance Theater: Performative traces“. Routledge, London & New York, 2006.
- Kirby, Michael.** „Happenings“, E.P. Dutton & Co. New York, 1965.
- Kostelanetz, Richard** (et. al). Dictionary of the Avant-Gardes. A Cappella Books. Chicago Review Press, 1993
- Oldenburg, Claes.** Emmet Williams. „Store Days : Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)“, Something Else Press. 1967.
- Reiss, Julie H.** „From Margin to Center: The Spaces of Installation Art“. The MIT Press Cambridge, London, 1999.

Електронни източници

- Judson Memorial Church**, Subseries 4: Judson Gallery, Box: 16, Folder : 11, Judson Gallery – Meeting with Allan Kaprow 11/2/1959; http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/judson/dscaspace_ref15.html; (март 2020).
- Judson Dance Theater: The Work is Never Done**, MOMA, New York, 16.септ.2018 – 3.февр.2019, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3927>; (март 2020).
- Cambridge Academic Content Dictionary © Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pedestrian>; (март 2020).

Допълнителна литература

- Лепеки, Андре.** „Зони на резонанс. Взаимни влияния между танца и визуалните изкуства от 60-те години насам“. Сп. Homo Ludens, бр. 19, 2016, с. 268–284. [Lepeki, Andre. „Zoni na rezonans. Vzaimni vliyaniya mezhdru tantsa i vizualnite izkustva ot 60-te godini nasam“. Sp. Homo Ludens, br. 19, 2016, s. 268–284.]
- Hussie-Taylor, Judy.** „Installation“. IToP, 2016 <http://intermsofperformance.site/keywords/installation/judy-hussie-taylor>