

გამონათქვამი კინოსა და პერფორმანსისთვის მეთიუ ბარნის სახელით

გიორგი რაზმაძე

საკვანძო სიტყვები: პერფორმანსი, რენაქტმენტი, პერფორმანსის დოკუმენტაცია, „კრემასტერის ციკლი“

ამერიკელი არტისტი მეთიუ ბარნი თავიდან მხატვარი და პერფორმერი იყო, თუმცა მალევე ვიდეოარტის მედიუმში გადაინაცვლა. ეს ტრანზიქცია არ იყო რომელიმე დარგთან გამომშვიდობება. ბარნი ინსტალაციებსა თუ პერფორმანსებს უბრალოდ რეალურ დროსა და სივრცეში კი აღარ ქმნიდა, არამედ ვიდეოს/კინოს გარემოში. ის ამ საქმიანობაში პირველი არ იყო, მაგრამ მისი შემოქმედების მასშტაბურობამ და ინტენსივობამ ვიზუალურ ხელოვნებაში უმნიშვნელოვანესი საკითხი წამოჭრა – უპირველეს ყოვლისა, კინოს, ვიზუალური ხელოვნებისა და პერფორმანსის საზღვრების, მამასადამე, თანამედროვე კონტექსტში ამ მედიუმების გადააზრების პრობლემა.

მეთიუ ბარნის „კრემასტერის“ ციკლი მეგა პერფორმანსია, რომელიც არსებობს და მოქმედებს მხოლოდ ვიდეოარტის გარემოში. მისი შემდგომი პროექტებიც ხელოვნების საზღვრების დადგენას ეძღვნება. ამ დროისთვის ბოლო ნამუშევარი „რედუტი“ (2019), წინა ნამუშევრებისგან განსხვავებით, კინოსთან მეტად მიახლოებულია და არანარატიული კინოს დეფინიციის ქვეშ ექცევა, რომელშიც პერფორმანსიც სუფთა სახით აღარ გვხვდება. დიანასა და აქტონის მითზე დაფუძნებული ფილმი გამოწვევაა როგორც კინოს ახალი შესაძლებლობების გააზრების კუთხით, აგრეთვე პერფორმანსის, ქორეოგრაფიის, მხატვრობისა და ინსტალაციის რემედიაციის გზების კვლევის თვალსაზრისითაც.

პერფორმანსის ხელოვნება 1960-იანი წლების ბოლოდან ხელახლა იზადება, თუმცა უკვე, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი მიმართულება. პერფორმანსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი და ფუძემდებელი კრის ბორდენი (Chris Burden) იყო, რომელმაც თანამედროვე პერფორმანსის მთავარი წესები საბაკალავრო ნაშრომში „5 დღე კარადაში“ (Five Day Locker Piece, 1971) განსაზღვრა. ბორდენმა კალიფორნიის უნივერსიტეტის ერთ-ერთ კარადაში გამოკეტა 5 დღე და ჰყო. ეს აქცია ძალიან ჰგავდა ჰარი ჰუდინის ტრიუკებს, რომელიც დადაისტებისა და სიურრეალისტების საყვარელი პერსონაჟი იყო. ჯადოქრობის სეკულარული ვერსია, მათ შორის, სხეულის გამოცდაზე დამყარებული, პოპულარული ხდება ჰეფენინგის (Happening) არტისტებისთვისაც. ჰარი ჰუდინი მედიის ფიგურასთანაც შეგვიძლია დავაკავშიროთ. იგი ისეთ სიმბოლურ მნიშვნელობას ირგებს სიტუაციურ ხელოვნებაში, როგორც „კინოს ჯადოქარს“ უკავია მოძრავი გამოსახულების ისტორიაში.

ვიზუალურ ხელოვნებაში, მოქმედებაში დამალული ჯადოსნობით ბევრი ხელოვანი დაინტერესებულა, თუმცა კინოში ლაივ პერფორმანსის, პერფორმანსში კი კინოს ინტეგრირებით, ამერიკელი არტისტი მეთიუ ბარნი (Matthew Barney) იწყებს საქმიანობას, რომელიც დღეს მოღვაწე პერფორმანსისტებში, – ანდა სჯობს, დავამკვიდროთ სიტყვა პერფორმერი (სამწუხაროდ, ქართულ ლიტერატურულ წყაროებში ეს საკითხი ბოლომდე ჯერ კიდევ არაა გადაწყვეტილი), – ყველაზე მიმზიდველი აქციების მომწყობ ხელოვანად შეგვიძლია ჩავთვალოთ.

მეგაპროექტებისა და გახმაურებული აქციების წყალობით, უფრო მეტად კი, კინოს დამსახურებითა და პოპულარულ ბიორკთან (Bjork) ურთიერთობის შემდეგ მეთიუ ბარნის სახელს ბევრი იგებს, თუმცა ის მაინც არ მიეკუთვნება ზაჰა ჰადიდის (Zahā Hadīd) თუ ფრენკ გერის (Frank Gehry) მსგავს პოპულარულ კონტრავერსულ ფაქტობით, აუდიტორიასთან დაუძლეველი ბარიერების გამო მუდმივად დისტანციაზე იმყოფება. მისი კლასიფიკაცია შეუძლებელია,

თუმცა კასელის „დოკუმენტადან“ მოყოლებული, ვენეციის ბიენალეს ჩათვლით, ყველგან ცენტრალურ არტისტად განიხილება.

მეთუ ბარნი დაიბადა სან-ფრანცისკოში, კალიფორნიის შტატში, 1967 წელს. თამაშობდა ამერიკულ ფეხბურთს, მალევე გახდა პროფესიონალი სპორტსმენი. 1985 წელს, როგორც იმედისმომცემ ფეხბურთელს, სპეციალური კვოტებით, იელის უნივერსიტეტში ჩაბარება შესთავაზეს. სწავლა სამედიცინო მიმართულებით, კერძოდ, პლასტიკური ქირურგიის განხრით, უნდოდა. მაგრამ უკვე ჩაბარების დროს, გადაწყვეტილებას ცვლის და ხელოვნების ფაკულტეტზე ირიცხება. სწავლის დასრულების შემდეგ ცოტა ხნით პროფესიონალი მოდელიც ხდება. ყველაფერი მის შემოქმედებით ინტერესებზე მეტყველებს – ცხოვრებას სხეულის გამოკვლევას უძღვნის: სხეულის გაუჯობების, ლიმიტებისა და საზღვრების განსაზღვრის იდეას. რადგან მომდევნო წლებში აქციონერი და პერფორმერი ხდება, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ადამიანის სხეულში ხელოვნებას ხედავს. მისი კვლევის საგანი ემთხვევა და აგრძელებს კონცეპტუალისტებისა და მინიმალისტების მიერ II მსოფლიო ომის შემდგომ დაწყებულ მოძრაობას, რომლის მიზანიც ხელოვნების ონტოლოგიის ხელახალი განსაზღვრა იყო.

მეთუ ბარნის პირველი სერია სწორედ სხეულის გაუმჯობესების იდეას ეძღვნება. სერიის სახელწოდებაა „ხატვა წინალობებით“ (Drawing Restraint), რომელიც დღემდე გრძელდება. პირველ ეტაპზე „სპორტულ ხატვას“ გულისხმობდა. სახელოსნოში ბატუტით, მთამსვლელის ეკიპირებით, შტანგებითა თუ ტრენაჟორებით ხატავდა. „ხატვა წინალობებით 2-ში“ (Drawing Restraint 2, 1988) ჭერში დამაგრებულ მცირე ფორმატის ქალაქდზე ნახტომებითა და წინალობებზე ცოცვით ხატავს. ამავე სერიაში შედის მისი პირველ გახმაურებული ვიდეოპერფორმანსი „ხატვა წინალობებით 7“ (Drawing Restraint 7, 1993), რომელიც ვენეციის ბიენალეზე პრიზით აღინიშნა. ვიდეოში სამი სატირი ლიუმინში ზის. მანქანა ნიუ-იორკში მოძრაობს, რა დროსაც სალონში მსხდომები სახურავის დაორთქლილ მინაზე ავტოპორტრეტების დახატვას

ცდილობენ, თან ერთმანეთს ეცილებიან.

სახვითი ხელოვნების მოქმედებაზე დაფუძნებული ნაწილის, როგორცაა ჰეფენინგი/პერფორმანსი და კინოს დაკავშირება მეთუ ბარნის ძიებების ძირითად ხაზად იქცევა. ბარნის შემდეგ სულ უფრო მეტი ავტორი დაფიქრდება პოლიმედიური პერფორმანსების კეთებაზე. მაგალითად, რენაქტმენტი, რომელიც პერფორმანსში 2000 წლებიდან ხდება აქტუალური, კინოსა და ვიზუალური ხელოვნების ახალი მჭიდრო კავშირის მთავარ მიმართულებად იქცევა.

2001 წელს ინგლისელი არტისტი ჯერემი დელერი (Jeremy Deller) აწყობს, 1984 წელს ორგრივში, ინგლისის ისტორიაში მომხდარი ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური და სისხლიანი შეტაკების რეკონსტრუქციას, რომელიც მარგარეტ ტეტჩერის (Margaret Thatcher) დრაკონული პოლიტიკის შედეგად გაფიცულ მეშახტეებსა და პოლიციას შორის მოხდა. ტეტჩერი, როგორც ნეოლიბერალიზმის არქიტექტორი, იდეოლოგიური ფანატიზმით ებრძოდა მშრომელთა უფლებების დამცველ ორგანიზაციებს. მრავალი ადამიანის თავისუფლება, ჯანმრთელობა და სიცოცხლე შეეწირა ულტრამემარჯვენე პოლიტიკოსის ახირებას, რომელსაც საკუთარ ქვეყანაში არ სურდა პროფკავშირების ხილვა და მათი სრული განადგურება გადაწყვიტა.¹ ეკონომიკურ ძალადობრივ სისტემას წინ უსწრებდა პოლიტიკური ძალადობის მთელი სერია,² რომელიც 1980-იანი წლების დასაწყისის დიდი ბრიტანეთი მოეცა.³ სწორედ ასეთ პირობებში მოხდა ყველაზე დიდი შეტაკება მეშახტეებსა და პოლიციელებს შორის, რომელსაც თავის დროზე მედია შემდეგი თანმიმდევრობით ამონტაჟებდა: 1. მეშახტეები იღებენ ქვებს, 2. უშენენ პოლიციელებს, 3. პოლიცია იძულებულია, უპასუხოს დემონსტრანტებს და მათი მიმართულებით იძვრება. რა თქმა უნდა, ეს იყო ტყუილი, რასაც ისტორიული წყაროებიც მოწმობენ.⁴

„ორგრივის ბრძოლაში“ (The Battle of Orgreave, 2001) დელერმა ისტორიული სიმართლე აღადგინა, რომელიც შეტაკების მონაწილეთა და ქალაქის მაცხოვრებელთა მოგონებებს ეყრდნობა. რენაქტმენტში ჩართო ისტორიული ბრძოლების რეკონსტ-

1 Crouse, Margaret, 2021.

2 Allsop, Stephenson, Wray, Justice, 2017, pp. 3-7.

3 Hennessey, Hunger, 2014.

4 Conn, Battle, 2014: Savage, Northern, 2022.

რუქციის მოყვარული ჯგუფები და შეტაკების ვეტერანები.⁵ კინოგადაღებებს კი ცნობილი რეჟისორი მაიკ ფიგისი (Mike Figgis) გაუძღვა. ერთად ხელმძღვანელობდნენ კინოში განხორციელებულ ინსტალაციას, რომელიც ერთდროულად ორივე მედიუმში შეიქმნა, თუმცა მხოლოდ ფილმის სახით დარჩა. პერფორმანსულ კინოში კინო არცერთ შემთხვევაში არ უნდა განვიხილოთ როგორც უბრალოდ „დოკუმენტაცია“, ის დამოუკიდებელი მედიუმია, რომელიც პერფორმანსის არათუ ნაწილია, არამედ, შეიძლება ითქვას, მისი მოქმედებისა და არსებობის ადგილიც.

ჯერემი დელერი სოციალური სიურრეალიზმის ერთ-ერთი ცენტრალური წარმომადგენელია, რომელიც რეალობას აბსურდულობისა და გროტესკის გზით იკვლევს. მაგალითად, მისი მომდევნო ფილმი „ჩვენი ჰობია დეფემ მოუდი“ (Our Hobby Is Depeche Mode: The Posters Came from the Walls, 2008), რომელსაც ნიკოლას აბრაჰამსთან (Nicholas Abrahams) ერთად ქმნის, ინგლისური ხმისჩამწერი კომპანია „მიუთის“ (Mute Records) მიერ ჩაფიქრებული იყო, როგორც რიგითი დოკუმენტური ფილმი „დეფემ მოუდზე“ (Depeche Mode). დელერმა და აბრაჰამსმა კი ფილმი ჯგუფის ფანებზე გადაიღეს. რეალობის გადმოცემა შემოვლითი გზით რომ უფრო სწორი და სრულყოფილი სურათის მომცემა – სიურრეალიზმის ახალი ტალღის მიერ ხელახლა გააქტიურდა. სწორედ ახალი ტიპის სიურრეალისტების ჯგუფს განეკუთვნება, უფრო სწორი კი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ამ მოძრაობის სათავეში ექცევა მეთიუ ბარნი, რომელსაც დელერი ზემოხსენებულ ფილმში თითქოს ციტირებს. ერთ-ერთ სცენაში ამერიკული ფეხბურთის სტადიონზე სასულე ორკესტრი ჩნდება, რომელიც „დეფემ მოუდის“ ერთ-ერთი სინგლის ქავერს ასრულებს. ეპიზოდი ძალიან გვაგონებს „კრემასტერ 1-ს“ (Cremaster 1, 1996).

„კრემასტერის ციკლს“ მეთიუ ბარნი 1994 წელს იწყებს და ბოლო სერიას 2002 წელს იღებს, რომელიც გუგენჰაიმის, ლუდვიგისა და პარიზის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმებში მასშტაბური გამოფენებით დაგვირგვინდა. სერია 5 ფილმ-ინსტალაცია-პერფორმანსს მოიცავს, რომლებსაც გამჭოლი გმირი-პერფორმერი აკავშირებს – თავად მეთიუ ბარნი.

სახელწოდება „კრემასტერი“ ადამიანის ანატომიდანაა აღებული. კრემასტერი კაცის სათესლე ჯირკვლის კუნთია, რომელიც ამ ორგანოების მოძრაობაზე პასუხისმგებელი, სხვა სიტყვებით – სათესლეების დაწევა-აწევაზე. ბიოლოგიიდან აღებული ეს ბინალურობა, რომელიც გამოხატავს მექანიკისა და ჩინური ინი და იანის ფილოსოფიის პრინციპებს ადამიანის სხეულში, ორი ძალის, ორი საწყისისა და ორი სამყაროს კავშირსა და ბალანსზე მიგვანიშნებს.

ციკლის პირველი სერია „აწეულ“, მაჟორულ მუხტს ატარებს, უკანასკნელი კი, საკმაოდ შენელებულ, დამდაბლებულსა და მინორულ ენერგიას. თუმცა ბარნი სერიებს თანმიმდევრულად არ გვთავაზობს, ჯერ იწყებს მეოთხე სერიით (1994), შემდეგ იღებს პირველს (1995), მეხუთეს (1997), მეორეს (1999) და მესამე სერიით (2002) ასრულებს.

შუიდან დაწყება მეთიუ ბარნის ბოლომდე ორიგინალური იდეა არ იყო (შეგვიძლია გავიხსენოთ ჯორჯ ლუკასის „ვარსკვლავური ომები“, თუმცა ბარნის მითოლოგიური სამყარო არანაირ წესრიგს არ იცავს, განსხვავებით, ლუკასისგან, რომელიც მეოთხე ეპიზოდით იწყებს, თუმცა შემდეგ იცავს ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას).

სხვა მაგალითების გახსენებისას, ბარნის გარკვეულწილად წინამორბედები მოეძებნება. შეგვიძლია დავასახელოთ ნიუ ავანგარდის ერთ-ერთი საეტაპო ნამუშევარი „ფილმი“ (A Movie, 1958), რომლის რეჟისორიც ბრუს კონერი (Bruce Conner) იყო. ფილმში ავტორის ტიტრის შემდეგ ეკრანზე ჩნდება წარწერა „მეოთხე თავის დასასრული“, რომელსაც ციფრების უკუათვლა მოსდევს, შემდეგ ჩნდება ქალი, რომელიც მალაყელიან წინდებს იხდის და მორიგი წარწერა – „დასასრული“. ფილმში კიდევ ერთხელ გამოჩნდება „ცრუდასასრული“, როგორც ენის ლინეარობისა და ზოგად არასრულყოფილებაზე კონცეპტუალური მინიშნება – „ეს არაა ჩიბუხი“⁶ და „ეს არაა დასასრული“.

ორი საწყისის, ორი ძალის კავშირზე ციკლის რიგით პირველი ფილმი „კრემასტერი 4“. სერია მენის კუნძულზეა (Isle of Man) გადაღებული, რომელზეც 1907 წლიდან მოტორბოლები იმართება. უკანასკნელ წლებში დაიწყო მათი ტელევიზიით ტრანსლა-

5 McCalman, Pickering, 2010, pp. 39-49.

6 Foucault, Pipe, 2008.

ციაც. ვიდეოგამოსახლება ბარნისთვის პირველი „კრემასტერის“ შექმნის ინსპირაციის მიმცემი ხდება. მისთვის მედიუმს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს – ამ შემთხვევაში, ვიდეოფორმე აღბეჭდილ სპორტულ რბოლას. გამოყენებულია სამი ფერი, რომლებიც კუნძულის გარემოდან, იქ გავრცელებულ ქსოვილ ტარტანის შეფერილობიდან გამომდინარეობს. ყვითელ ზონას ბარნი „აღმავალ ველს“ უწოდებს, ლურჯს – „დაღმავალ ველს“, მწვანეს კი – „ლოგოთენის ველს“, რომელიც ინსპირირებულია ადგილობრივი ცხვრის ჯიშით „ლოგოთენით“ (Manx Loaghtan – მენში გავრცელებული ცხვრის სახეობა). „ლოგოთენს“ ოთხი რქა აქვს, რაც გამოხატავს ბალანსსა და კავშირს დაღმავალ და აღმავალ ველებს შორის. ასევე შეგვიძლია გავისინოთ პლატონის „ნადიმი“⁷, რომელშიც არისტოფანე აყენებს ანდროგენის თეორიას ორსქესიანი და ოთხკიდურიანი პროტოადამიანების შესახებ, რომლებიც ღმერთებმა ორად გახლიჩეს პროტოადამიანების მოდგმის დასასუსტებლად.

მთლიანი ციკლი სწორედ სქესის ფორმირებას ეძღვნება. ანდროგენების გახლეჩის შედეგად (რომელიც მუცლადმყოფი ბავშვისთვის – სქესის გამოკვეთის სტადიად) არსებული ტკივილი და მთელი ცხოვრება მეორე ნახევართან, მეორე საწყისთან გაერთიანების სურვილი ტკივილსა და სიამოვნებასთან ასოცირდება, რაც ბარნის შემოქმედების ლაიტმოტივია.

ოთხი რქის, ანუ ორი წყვილის მსგავსად „კრემასტერ 4-ში“ გვხვდება ცვილის ვიწრო გასასვლელი, როგორც ორი სივრცის დამაკავშირებელი პორტალი. მასში ელფი მიიკვლევს გზას. ელფს რქები აქვს მოკვეთილი და თმებს სავარცხლით ივარცხნის, რაც ტოტემურის ჰუმანიზაციის სიმბოლურ მნიშვნელობას ატარებს. ცვილის საშოს – შესაძლოა, ნაწლავთან ასოციაციაც გაუჩნდეს მაყურებელს – გავლის სცენა სხვადასხვა სივრცისა და ენერჯის კონტრაპუნქტული მონტაჟითაა გადაწყვეტილი. ინტენსივობის მატება-კლება ფილმის დრამატურგიულ რიტმს განაპირობებს, აგრეთვე ერთგვარ სასპენსს. სივრცეების გაერთიანება, მიზიდულობა და ერთმანეთში შედრევის სურვილი (ამავე დროს, შეუძლებლობაც) „კრემასტერის“ მთავარი კონცეპტუალური ხაზია.

⁷ პლატონი, ნადიმი, 1964.

„კრემასტერი 1“ ყველაზე ნათლად გადმოსცემს ამ ჩანაფიქრს. მასშტაბური ინსტალაცია მოიცავს ამერიკულ საფეხბურთო მოედანსა და მის თავზე მოლივლივ ორ დირიჟაბლს. აღნიშნული სერიაც სპორტულ მაუწყებლობასთანაა დაკავშირებული. ცენტრალური ადგილი ამერიკული ფეხბურთის სტადიონს უჭირავს, რომელიც ვარდისფერ და ლურჯ ფერებშია შეღებილი. ასევე ვარდისფერ კოსტიუმებში არიან გამოწყობილნი მოცეკვავეები, რომლებიც მოედანზე ქორეოგრაფიულ ინსტალაციებს დგამენ.

მოედნის თავზე ორი დირიჟაბლი ლივლივებს სახელწოდებით – Good Year. ხომალდებში მაგიდებია განთავსებული, მაგიდებში კი, ფიგურები – ქალები, უფრო სწორად, ერთი ქალის ორი ვერსია, რომლებიც მაგიდის ზედაპირთან კონტაქტის დამყარებას ცდილობენ. თითოთ გაკეთებული ნახვრეტით ისინი სუფრიდან ყურძენს იპარავენ, შემდეგ ამ ყურძნის მარცვლებს ფეხსაცმლის ძირზე, 1920-იანი წლების ყურმილის მსგავს რქისებრ მილაკში ყრიან, იქიდან კი ყურძენი მოედანზე ცვივა და მოცეკვავეები ადამიანის სასქესო ორგანოების განვითარების სტადიების მსგავს ფორმებს მოედანზე სახავენ.

„კრემასტერი 1“ ერთადერთი სერიაა, რომელშიც ბარნი არ ჩნდება, თუმცა გადმოცემულია მისი ავტობიოგრაფია. სტადიონი აიდაჰოს შტატის იმ ქალაქში მდებარეობს, რომელშიც ბარნიმ ბავშვობა გაატარა. სწორედ ამ მოედანზე ჩნდება კრემასტერის სიმბოლო-ემბლემა – გადახაზული მოედანი, რომელსაც ბარნი სხვა სერიებსა და ნამუშევრებშიც არაერთხელ იყენებს.

ორი სამყაროს კავშირს კიდევ არაერთხელ ვხვდებით ციკლის სხვა ნაწილებში. „კრემასტერ 4-ში“ ცვილის მილის გავლისას, ელფი ხვრელს პოულობს და ხელით სხვა რეალობას ეხება. „კრემასტერ 3-შიც“, ასევე მეთიუ ბარნის მორიგი პერსონაჟი, რომელიც ინდიანა ჯონსსა და მასონური ლოჟის ქვედა საფეხურის შევირდს ჰგავს, ნიუ-იორკის არტ დეკოს არქიტექტურის თვალსაჩინო ცათამბჯენ, უილიამ ვან ალენის „ქრაისლერ ბილდინგის“ ლიფტის შახტში ბაგირებზე მიცოცავს, სანამ მასონების, ანუ კაპიტალისტ-მონარქისტ-ილონ მასკისეულ სამყოფელს არ მიაღწევს. ეს დონე შენობის უკიდურესი ზედა ნა-

წილია. ნაგებობა ყველაზე რთულ წლებში – „დიდი დეპრესიის“ პერიოდში შენდებოდა. საყოველთაო სიღატაკე მდიდრებს არათუ ხელს უშლიდა, არამედ პირიქით, ეს დრო ბევრისთვის უდიდესი კაპიტალის დაგროვებისა და გულზიდვის გამომწვევი ტირაჟირების „ოქროს ხანადაც“ იქცა.

სიღარიბის შემქმნელი სისტემა საკუთარი თავის ლეგიტიმაციისთვის კულტურაში იგონებს მოდელს, რომელიც არდ დეკოს, შემდგომ კი, „კლასიკური ჰოლივუდის“ დროს არსებული პოლიტიკურ-ეკონომიკური ლიბერალური წესრიგის შენარჩუნებაზეა ორიენტირებული. და სწორედ ამ სისტემის არქიტექტორების განზომილებაში ხვდება ბარნი/ინდიანა ჯონსი. ინდიანა ჯონსი, კლასიკური ჰოლივუდის ხელახალი რეინკარნაციის მთავარ შემქმნელ სთივენ სპილბერგის, ასევე ჰარი ჰუდინისთან კონტროვერსულ კონტაქტში მყოფი გმირია. სამივეს – ჰუდინის-ინდიანა ჯონსს-ბარნის „გიგანტს“ (რომელიც ბოლო სერიის ფინალში ჩნდება) აერთიანებთ ხიფათიდან თავის დაღწევის უნარი, თუმცა მხოლოდ სხეულის გაუმჯობესებაზე დამყარებული ფორმულით.

ბარნის სამყაროში ფიზიკური ძალა ლენი რიფენშტალისეულ ძალის კულტს მოგვაგონებს. ნაციზმი ძალის ფეტიშიზაციას სილამაზისა და ძალაუფლების შერწყმით ახერხებდა.⁸

ბარნისთან, თუმცა უფრო მეტად „კრემასტერის ციკლის“ მიღმა შექმნილ ნამუშევრებში, როგორცაა „ბრმა შორისი“ (Blind Perineum, 1991), ძალა და სექსუალობა დაკავშირებულია დიდ ფიზიკურ ენერჯიასა და თვითდისციპლინასთან. მისთვის ძალა ინდივიდზე უფრო მნიშვნელოვანია. ამიტომ დეჰუმანიზაცია დეპერსონიფიკაციამდე დაიყვანება.

ანთოლოგიურ და არარეჟისორულ ფილმში „აკრძალული“ (Destricted, 2006), ბარნი სეგმენტში, სახელწოდებით „ამწე“ (Hoist), კაცის სხეულსა და გიგანტურ მანქანას ერთ რკინის კუნსტრუქციად აქცევს. ძალის სასარგებლოდ დეჰუმანიზაციის ეს და სხვა მაგალითები ბარნისთან ფაშიზმის ნიშნების არსებობაზე შეიძლება მიგვანიშნებდნენ, თუმცა ზონტაგის „მომაჯადოებელი ფაშიზმი“, ფაშისტური ხელოვნების განმარტება სხეულისგან სექსუალობის დაცლას გულისხმობს. „ამწეში“ კი მანქანის მბრუნავ ნაწილსა და

მამაკაცის ეროგირებულ სასქესო ორგანოს კონტაქტს ვუყურებთ, რაც სხეულში სექსუალური მუხტის შენარჩუნებაზე მეტყველებს.

ბარნი მდარე გემოვნების გამტარად მარტივად შეიძლება ჩავთვალოთ, თუმცა საკმაოდ ორიგინალური და რთული კონცეფციების წყალობით, მისი შოკისმომგვრელი და გროტესკული ფორმა ენიგმურ თავსატეხად იქცევა.

ყველაზე ნაკლები პრეტენზია სწორედ გემოვნებასთან დაკავშირებით, მის რიგით უკანასკნელ ფილმთან „რედუტი“ (Redoubt, 2019) ჩნდება. დიანასა და აქტეონის მითზე აგებული, კვლავ მშობლიურ აიდაჰოს შტატის მთებში გადაღებული „სრულყოფილი“ ფილმი მგლებზე ნადირობის ძველ ტრადიციასა და შამანური კულტურა/თანამედროვე მეტალურგიის კავშირზე გვიყვება, რომელშიც როგორც მუავით მხატვრობას, ასევე დახვეწილ ქორეოგრაფიას ვხედავთ (ფილმს აქვს გარკვეული ალუზიური კავშირი იოზეფ ბოისის (Joseph Beuys) სამყაროსთანაც).

სერიის მორიგი ფილმი „კრემასტერი 2“, ჰარი ჰუდინისა და მის თითქოს უკანონო შვილიშვილს, სერიულ მკვლელ გერი გილმორს (Gary Gilmore) ეძღვნება. გილმორი ცნობილი გახდა იუტას შტატში დიდხნიანი მორატორიუმის შემდეგ, სიკვდილის დასჯის პრეცედენტით, რაც სასამართლომ 1977 წელს, ორი ადამიანის მკვლელობისთვის მიუსაჯა. სიკვდილმისჯილსა და ილუზიონისტს, როგორც ხელოვანებს, ჯერ კიდევ ენდი უორჰოლი განიხილავდა, რომელიც ასევე აღმერთებდა ჰუდინის და რომელმაც 1971 წელს „ელექტრონული სკამის“ (Electric Chair) სერია შექმნა.

მეთიუ ბარნის კი, ჰუდინისა და გილმორს შორის შეჰყავს, ამ უკანასკნელზე რომანის (The Executioner's Song, ქართულად – „ჯალათის სიმღერა“, 1979) ავტორ ნორმან მეილერის (Norman Mailer) პერსონაჟი, რომელიც ორ თაობას, ორ „არტისტს“ ერთმანეთთან აკავშირებს, ისე, როგორც „კრემასტერის“ მთლიან ციკლში ხდება სხვადასხვა სივრცის, დროისა თუ ცნების გადაბმა.

„კრემასტერ 2-ში“ ავტოგასამართ სადგურზე მოწყობილია ინსტალაცია, რომელშიც ორი, ერთმანეთთან პორტალით დაკავშირებული მანქანაა წარმოდგენილი. ერთ-ერთ ობიექტში „იბადება“ გილმო-

8 Sontag, Saturn, 1981, pp. 73-109; ასევე იხ.: Reeves, Propaganda, 2003, pp. 105-111.

რი, იმოსება და ხელში იარაღმომარჯვებული, შენობაში შედის „პერფორმანსის“ მოსაწყობად.

გილმორი მორმონი იყო, მისი მსხვერპლებიც – ავტოგასამართი სადგურის თანამშრომელი – მორმონები. სერიაში ჩნდება მორმონების ეკლესიაც, როგორც პირველი „ამერიკული რელიგიის“ გახსენება. ამერიკანიზმის ფესვების კვლევა და ამერიკული მითოლოგიის გამოგონება, პირადი მითოლოგიის ფორმირებასთან ერთად, ამ სერიისა და ზოგადად ციკლის მნიშვნელოვანი ხაზია. როგორც ცნობილია, გილმორმა არ მოითხოვა აპელაცია, მისი ერთადერთი სურვილი ქანთრისა და როკის ვარსკვლავ ჯონი ქეშთან სატელეფონო საუბარი იყო. ფილმში ამერიკული მუსიკალური მითოლოგიის ავტორი ქეში თითქოს განზრახა ცუდი პანკით ჩანაცვლებული. შემდეგი ნაწილი სიკვდილით დასჯის ეპიზოდია, ალმოდოვარის კინის სტილისტიკასთან ახლოს მდგომი გადაწყვეტით.

„კრემასტერი 5“ ციკლის უკანასკნელი სერიაა, რომელიც უნგრულ ენაზე შექმნილ, ხუთაქტიან ოპერას წარმოადგენს. ოპერის, ისევე როგორც მთლიანად ციკლის მუსიკის ავტორია ჯონათან ბეფლერი, რომელთანაც ბარნი ყველა ფილმზე თანამშრომლობდა. გადაღებები ბუდაპეშტის ოპერაში მიმდინარეობდა. ცენტრალური პერსონაჟია ურსულა ანდრესის (Ursula Andress) შესრულებული „ჭაჭვების დედოფალი“ და თავად ბარნის მიერ განსახიერებული სამი გმირი: „დივა“, „ჯადოსანი“ და „გიგანტი“. ჭაჭვების დედოფალი სატრფოსთან განშორებას განიცდის, ანუ „ჯადოსანთან“. ბარნის გმირი კვლავ ჰუდინიზე მიგვანიშნებს, რომელიც ბუდაპეშტში, 1874 წელს დაიბადა. სწორედ ამით არის განპირობებული სერიის ლოკაცია. „დივა“ დედოფლის წინ, სცენის გარშემო რთულ აკრობატულ ილეთებს ატარებს, ცოცავს კედლებზე, რა დროსაც წყდება და იატაკზე ეცემა. მისგან ვარდისფერი სითხე რჩება. ბოლოს კი ჩნდება „გიგანტი“, რომელიც მითოლოგიურ, ალორძინების ხანის პერსონაჟს გვაგონებს.

კრემასტერის ციკლის ქრონოლოგიურად დასკვნითი ნაწილი – „კრემასტერ 3“, რომელიც ორი ნაწილისგან შედგება, ეძღვნება პერფორმანსის ხელოვნებას, როგორც ასეთს, საგამოფენო სივრცისა და სამუზეუმო ინსტიტუციების გააზრებას, რაც ომისშემდგომი ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი მიმარ-

თულება გახდა.

ხელოვნების საზღვრების გადათამაშებასთან ერთად არტისტებმა დაიწყეს ხელოვნების საარსებო სივრცის დეტერმინება, მათ შორის, ინსტიტუციური კრიტიკის გზით. კონცეპტუალურ ხელოვნებასთან ერთად ხელოვნების ახალ მოდელებზე მუშაობდნენ მინიმალისტებიც. „კრემასტერ 3-ში“ ეპიზოდურ როლში ჩნდება მინიმალისტი და ლენდარტის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი ამერიკელი არტისტი რიჩარდ სერა (Richard Serra).

იგი გრანდიოზული სკულპტურის ერთ-ერთ ფუძემდებლად ითვლება, რომელმაც ქანდაკება არქიტექტურის მასშტაბებთან მიაახლოვა. მის შემოქმედებაში ვიზიონერიზმი ჩანაცვლებულია განცდით, რომელიც გადაადგილებით, ანუ მოძრაობით იბადება. მნახველი სკულპტურაში ხვდება, თუმცა მისი მთლიანი აღქმისთვის საჭიროა დაკავებული ტერიტორიის მთლიანად გავლა და შეგრძნება. ზუსტად მსგავსი ცვლილებები შეაქვს მეტიუ ბარნის კინოსა და პერფორმანსში. მაგალითად, ამ სერიაში ის გაივლის გუგენჰაიმის მუზეუმის ცნობილ სპირალურ კიბეს, უფრო სწორად, იწყებს სვლა-ცოცვას და სხვადასხვა წინააღობის გადალახვას.

მინიმალისტი სერა პერფორმანსების ავტორიც იყო. მისი ყველაზე ცნობილი აქცია 1968 წელს მოეწყო, როდესაც საგამოფენო სივრცეში სპეციალურ ტანსაცმელში გამოწყობილი გავარგარებულ ტყვიას აშხეფებდა. პერფორმანს „სხურება“ ეწოდა (Splashing, 1968). მალევე სერა ექსპერიმენტულ კინოში ინაცვლებს და იწყებს საკმაოდ გრძელი ქრონომეტრაჟის ვიდეოარტის კეთებას.

სერა მინიმალისტურ ლენდარტში აბრუნებს ევროპული ქანდაკების მთავარ ფიგურას – ადამიანის სხეულს. მნახველი იქცევა ხელოვნების ობიექტად, რომელიც დიდ სივრცეებზე გადაჭიმულ ინსტალაციებსა და სკულპტურებს მათში გადაადგილებით აღიქვამს. ბარნის პერფორმერი-გმირი საკუთარი სხეულით „ზომავს“ სივრცეს და ასე იძენს გამოცდილებას.

კრემასტერის ციკლის სიმბოლოს პარალელურად, ბარნი უფრო ძველ ლოგოს იყენებდა, რომელიც 1991 წლით თარიღდება. ბარნიმ ორი ნული „00“ პირველ ციკლში „ოტო ტრილოგიაში“ (OTTO Trilogy, 1991-2) გამოიყენა, „რომელიც აერთიანებდა სხეულის შიგთავსს სათამაშო მოედნის არქიტექტურასა

და აფეთქების ისტორიის ნარატიულ რკალს⁹. როგორც ბარნის კურატორი და მკვლევარი ნენსი სპექტორი (Nancy Spector) „ოტო ტრილოგიაზე“ წერს, „ეს არის ხელუხლებელი და ჰერმეტიული სისტემა, რომელიც საზრდოობს იმპულსსა და თავშეკავებას, ამკარა სურვილსა და კონტროლს შორის არსებული დაძაბულობით“¹⁰. ორობითი სისტემა, ორი ძალის დაპირისპირება და მათ შორის ბალანსის მოძებნა მეთუ ბარნის შემოქმედების მთავარი ხაზი ხდება და შეიძლება ითქვას, აბსოლუტურად ყველა ნამუშევარში იჩენს თავს.¹¹

პერფორმანსში არტისტის სხეული ხელოვნების ობიექტს, საგამოფენო სივრცესა და ინსტიტუციას ერთდროულად წარმოადგენს. ამის გააზრება თეორიაში თანდათან ხდება. კრის ბორდენის, მარინა აბრამოვიჩისა (Marina Abramović) თუ იოზეფ ბოისის სხეულის გამოცდით ჩატარებული აქციები სწორედ არტისტის ახალ კონცეფციას გვთავაზობენ, რომელშიც შემოქმედი და შემოქმედება ერთ სუბსტანციაში, ერთ ობიექტშია მოქცეული – ადამიანის სხეულში და გამოცდილებაში, რომელსაც ეს სხეული ქმნის ან იძენს.

„გვიფრობ, ყველა ეს პერსონაჟი ფიზიკური მდგომარეობაა, ვიდრე განვითარებადი ნარატიული გმირი. მეილერის მსგავსად, სხვებიც ასახიერებენ იმას, რისიც სწამთ. პერსონაჟებისა და იმიჯების მიმართ, რომლებსაც გული მიმიწევს, რომლებსაც, როგორც წესი, აქვთ მძიმე ფიზიკური ფორმა“¹² – ამბობს მეთუ ბარნი.

ხელოვნების ფუნქციის დეტერმინება ადამიანში კულტურის ახალ კონცეფციას ამკვიდრებს, რომელიც, ბარნისა და სხვა არტისტების მიხედვით თუ ვიძახვლებთ, საკმაოდ ძველია. ადამიანის უკიდურესი ინდივიდუალიზაცია არახალია ბაროკოს პერიოდის დასავლეთისთვის. ადამიანი, როგორც სამყაროს და კულტურის პოტენციური ტურტელი, რომელსაც მუდამ შრომა და განახლება, სრულყოფა სჭირდება, დასავლური კაპიტალისტური ცნობიერების მთავარი კრედილა.

ბარნის ანდროცენტრულ პერსპექტივაში ადამიანის ბიოლოგიას სრულყოფილებამდე ვერ მივყავართ და საჭიროა დამატებითი გაუმჯობესებები. ინდივიდის ფორმირების თუმცა კულტურის პერსპექტივიდან საკითხებს იკვლევს გერმანელ რეჟისორ ვერნერ ჰერცოგი. „ახალი გერმანული კინოს“ წარმომადგენელი ანტიფაშისტი ხელოვანი მიიჩნევს, რომ დასავლური კულტურა ექსპლუატაციით, სხვისი ინტერესების უგულებელყოფითა და პარაზიტობით ჩამოყალიბდა.

ჰერცოგის ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმი „ყველა თავისთვის, ღმერთი კი ყველას წინააღმდეგ“ (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974), ბუნებრივი ადამიანის სამყაროდან ანუ ბუნებიდან კულტურულ, განვითარებულ არსებად ჩამოყალიბების წინაპირობად „ყველას ომს ყველას წინააღმდეგ“ დასრულებაში ხედავს, მაგრამ ჰერცოგის აზრით, თავად კულტურასაც ძალადობრივი ბუნება აქვს. „კრემასტერ 4-ში“ რქებმოკვეთილი და ჰუმანიზებული სატირი/ლოკტენი შეესაბამება ჰერცოგის კასპერ ჰაუზერს – კულტურულ სივრცეში არსაიდან გამოჩენილ არაცივილური ადამიანის ისტორიულ და ანთროპოლოგიურ სიმბოლოს. თუმცა ჰერცოგისგან განსხვავებით, მეთუ ბარნის პერსონაჟზე კულტურა „გარედან“ არ ძალადობს, არამედ მას თავად სურს „გაკეთილშობილება“, რისთვისაც რქებს იკვეთს, მოკვეთილ ადგილებს დავარცხნილი თმით იფარავს და პიჯაკითა და შარვალით იმოსება.

„კრემასტერ 4-ში“ რქებმოკვეთილი და ჰუმანიზებული სატირი/ლოკტენი შეესაბამება ჰერცოგის კასპერ ჰაუზერს – კულტურულ სივრცეში არსაიდან გამოჩენილ არაცივილური ადამიანის ისტორიულ და ანთროპოლოგიურ სიმბოლოს. თუმცა ჰერცოგისგან განსხვავებით, მეთუ ბარნისთან ძალის გამოყენება არა გარედან, არამედ შიგნიდან ხდება – პერსონაჟებს თავად სურთ „გაუმჯობესება“.

ნენსი სპექტორი პერფორმერს ახასიათებს, როგორც „საკუთარ თავში ჩაკეტილ ორგანიზმს, როგორც ნარცისისტული სიამოვნების მიღების ინსტრუ-

9 Barney, Nelson, 2016, p. 13.

10 იქვე Barney, Nelson, Spector, OTTO, 2016, p. 13.

11 „ოტო ტრილოგიის“ სიმბოლო ორი ნული, აღებულია ამერიკული ფეხბურთის ვარსკვლავ ჯიმ ოტოს მაისურიდან. მეთუ ბარნი მას განმარტავს, როგორც „ტყუპ მოხეტიალე რექტუმებს“ („twin roving rectum“, იხ. Barney, Nelson, Spector, OTTO, 2016, p. 19).

12 Lingwood, Obrist, 2002.

მენტს. ამ გამოცდილებას XX საუკუნის ხელოვნების ისტორიაში საკუთარი ადგილი აქვს, რომელიც გამოხატულია მარსელ დიუშანის „პატარძალი გააშიშვლეს საკუთარმა თაყვანისმცემლებმა, აგრეთვე“ (La mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1915–23)¹³.

„ოტტო ტრილოგიაში“ ბარნი ორ გმირს, მაშასადამე ორ საწყისს – ქაოტურ და მოუთვინიერებელ ამერიკელ ფეხბურთელ ჯიმ ოტოსა (Jim Otto) და უკიდურესად დისციპლინირებულ ილუზიონისტ ჰარი ჰუდინის აპირისპირებს. „კრემასტერის ციკლშიც“ კვლავ უბრუნდება წყვილ გმირებსა და პერსონაჟებს, რომლებსაც პარალელური მონტაჟითა და თხრობით აკავშირებს.

ორი ენერჯის ურთიერთობაში კინოს თეორია და კინოს გამომსახველობითი ხერხები იმაზე დიდ როლს თამაშობენ, ვიდრე ამას პერფორმანსის დოკუმენტაცია შეიძლება მოიცავდეს. სწორედ ამიტომ, ბარნის შემთხვევაში, საქმე გვაქვს მულტიმედიუმურ ხელოვნებასთან, რომელშიც კინო წამყვან პოზიციას იკავებს, ვიდრე ამას ვიზუალური ხელოვნების სხვა წარმომადგენლები აცნობიერებდნენ, იგივე, ვიტო აკონჩი (Vito Acconci), ბრუს ნაუმანი, თუ უკვე ნახსენები სხვა არტისტები.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ სახვით და აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში მორიგი ტრანს-

ფორმაციის წინაშე ვართ, რომელიც უკრაინის ომისა და კორონავირუსის დასრულებასთან ერთად დასრულდება. ეს მოვლენები თითქოს ისეთივე წყალგამყოფია, როგორც ორი მსოფლიო ომი იყო. საყოველთაო კატაკლიზმები წერტილს სვამენ ძველზე და სათავეს უდებენ ახალს.

როგორც წესი, ამა თუ იმ კატასტროფის გამომწვევ მიზეზად სწორედ ძველი სამყაროს სააზროვნო და კულტურული ნორმები მიიჩნევა. მეთუ ბარნის მომზადებული რეგოლუცია კიდევ უფრო აქტუალური მომდევნო წლებში გახდება. მით უფრო, სულ უფრო იზრდება ისეთი არტისტების რიცხვი, რომლებიც სახვითი ხელოვნებიდან არა ვიდეოარტში, არამედ კინოს მედიუმში ინაცვლებენ. მაგალითად, დანიელი არტისტი თეოდორ ნიმარკი (Theodor Nymark) ქმნის მოკლემეტრაჟიან ფილმ-ტილოს „თვალწარმტაც მხეცს“ (Det Pittoreske Bæst, 2021), აგრეთვე გერმანელი ქორეოგრაფი საშა ვალცი (Sasha Waltz) საკუთარ ბალეტებს კინოში „დგამს“ და იყენებს ისეთ, მხოლოდ კინოსთვის უნიკალურ მეთოდებს, როგორებიცაა სუბიექტური კამერა, ახლო ხედი, პარალელური მონტაჟი, გადაფარვები და სხვა. კინობალეტები, კინოტილოების მსგავსად, მხოლოდ კინოში არსებობენ, რაოდენ იდენტური ეკვივალენტებიც უნდა იქმნებოდეს საგამოფენო სივრცეებში თუ სცენებზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- პლატონი, ნადიმი, თბილისი, 1964.
- Allsop D., Stephenson C., Wray D., Justice Denied: Friends, Foes & the Miners’ Strike, Balbriggan, 2017.
- Barney M., Nelson M., Spector N., OTTO Trilogy, New Yourk and Brusselsy, 2016.
- Conn D., Tell Us the Truth About the Battle of Orgreave, The Guardian, 14 Nov., 2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/nov/14/battle-orgreave-policing-1984-85-miners-strike-britain-ipcc>.
- Crouse R. E., Margaret Thatcher’s Case Against Democratic Socialism and Keynesian Economics, London, 2021.
- Foucault M., This Is Not a Pipe, California, 2008.
- Hennessey T., Hunger Strike: Margaret Thatcher’s Battle with the IRA, 1980–1981, Kildare, 2014.
- Lingwood J., Obrist H. U., Artist project: Matthew Barney, TATE, 1 Dec., 2002. <https://www.tate.org.uk/art/artists/matthew-barney-2362/artist-project-matthew-barney>.
- McCalman I., Pickering A. P., Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn, London, 2010.
- Savage J. R., Northern Ireland, the BBC, and Censorship in Thatcher’s Britain, Oxford, 2022.
- Sontag S., Under the Sign of Saturn, New York, 1981.
- Reeves N., Power of Film Propaganda, London, New York, 2003.

13 იქვე, Lingwood, Obrist, 2002, p. 14.

CHALLENGES FOR CINEMA AND PERFORMANCE ON BEHALF OF MATTHEW BARNEY

Giorgi Razmadze

Keywords: performance, reenactment, performance documentation, “cremaster cycle”

American artist Matthew Barney was originally an artist and performer, but soon shifted into the video art medium. His transaction was not a farewell to any field, Barney created most of the installations or performances in real time and space, but in a video/movie setting. He was not the first to do so, although the scale and intensity of his work in the visual arts raised the crucial issue, first and foremost, the boundaries of cinema, visual arts and performance, and therefore the rethinking of these mediums in the modern context.

Matthew Barney’s “Cremaster” cycle is a mega performance that exists and is experienced only in a video art environment. His subsequent projects are also dedicated to defining the boundaries of art. For the time being, the latest work “Redout” (2019), unlike the previous works, is very close to cinema and is defined as non-narrative cinema, in which performance is no longer found in its purest form. The film based on the myth of Diana and Actaeon is a challenge both in terms of understanding the new possibilities of cinema, as well as in terms of exploring ways of remediation of performance, choreography, painting and installation.

Performance art has been reborn since the late 1960s, although already as an independent art direction.

One of the important representatives and founders of performance was Chris Burden, who defined the main rules of modern performance in his bachelor thesis “Five Day Locker Piece” (1971). Borden spent 5 days locked in a closet at the University of California. This action was very similar to the stunts of Harry Houdini, who was a favorite character of Dadaists and Surrealists. A secular version of witchcraft, including one based on body testing, is becoming popular with Happening artists as well. Harry Houdini can also be associated with the figure of Méliès. Houdini holds the same symbolic significance in situational art as the “magician of the cinema” holds in the history of the moving image.

Many artists had interest in the magic hidden in action in visual art, however, the American artist Matthew Barney is interested in the integration of live performance in cinema and cinema in performance. Among the performance artists working today—or it is better to establish the word performer (unfortunately, this issue is still not completely certain in Georgian literary sources)—we can consider him as the artist who organizes the most interesting actions/demonstrations.

Thanks to mega-projects and high-profile actions, and even more to cinema and after his relationship with pop star Bjork, Matthew Barney’s name is widely known, although he still does not stand among pop stars like Zaha Hadid or Frank Gehry. Thanks to the controversy, he is constantly at a distance from the audience due to insurmountable barriers. It is impossible to classify him in any way to this day, however, from the Kassel “Documenta” onwards, including the Venice Biennale, he is considered a central artist everywhere.

Matthew Barney was born in San Francisco, California in 1967. He was engaged in American football, soon becoming a professional athlete. In 1985, as a promising football player, he was offered a scholarship in Yale University. Initially, Barney intends to study medicine, plastic surgery. But at the time of admission to the university, he will change his decision and enroll in the Department of Arts. After completing his studies, Barney becomes a professional model for a while. All this also speaks to his creative interests—he devotes his whole life to the study of the body: the idea of improving the body, defining limits and boundaries. As he becomes an actionist and performer in the following years, we can say that in the human body Barney considers art as such. Therefore, the

subject of his research coincides with and continues the movement started by the conceptualists and minimalists after the Second World War, the goal of which was to redefine the ontology of art.

Matthew Barney's first series is dedicated to the idea of improving the body. The name of the series is "Drawing with Resistances", which continues to this day, at the first stage it meant "sports drawing". For example, in the workshop, he painted with a trampoline, climbers' equipment, barbells and simulators. In the "Drawing Restraint 2" (1988) he creates a canvas by jumping and crawling over obstacles on a small format paper attached to the ceiling. The same series includes his first high-profile video performance "Drawing Restraint 7" (1993), the winner of a prize at the Venice Biennale. In the video, three satyrs are sitting in a limousine. The car is driving in New York, while the bodies sitting in the cabin try to paint a self-portrait on the fogged glass of the roof, while competing each other.

Connecting the action-based part of fine art such as Happening/Performance and cinema becomes a cerebral line of research for Matthew Barney. After Barney, more and more authors will consider making multimedia performances. For example, reenactment, which has become relevant in performance since 2000, is becoming the main direction of a new close connection between cinema and visual arts.

In 2001, English artist Jeremy Deller organizes a reconstruction of one of the largest and bloodiest clashes in the history of England in Orgreave in 1984, between striking miners and the police as a result of the cruel policies of Margaret Thatcher. Thatcher, as the architect of neoliberalism, fought with ideological fanaticism against organizations defending workers' rights. The freedom, health and lives of many people were sacrificed to the whims of a far-right politician who did not want to see trade unions in their country and decided to completely destroy them.¹ The system of economic violence was preceded by a whole series² of political violence that engulfed Britain in the early 1980s.³ It is in such condi-

tions that the biggest clash between the miners and the police takes place, which at the time was staged by the media in the following order: 1. The miners take stones, 2. Attacking the police with the stones, 3. The police are forced to respond to the demonstrators and move in their direction. Of course, it was a lie, as historical sources testify.⁴

In "The Battle of Orgreave" (2001), Deller recreates the historical truth based on the memories of the participants of the battle and the inhabitants of the town. In the reenactment, he involves historical battle reconstruction groups as well as combat veterans.⁵ The famous director Mike Figgis is leading the filming. Together, they lead a cinematic installation that is created in both mediums simultaneously, yet remains purely film-like. In performance cinema, cinema should not be considered simply as "documentation", it is an independent medium, which is not only a part of the performance, but, it can be said, the place of its action and existence.

Jeremy Deller is one of the central representatives of social surrealism, which explores reality through the absurd and the grotesque. For example, his next film, *Our Hobby Is Depeche Mode: The Posters Came from the Walls* (2008), created with Nicholas Abrahams, was conceived by the English record company Mute Records as a regular documentary about Depeche Mode. Deller and Abrahams made a film about the band's fans. Detouring reality to give a more accurate and complete picture was re-actualized by the new wave of surrealism. It belongs to a new type of surrealist group. In fact, the head of this movement is Matthew Barney, whom Deller seems to quote in the aforementioned film. In one scene, a brass band appears in an American football stadium, performing a cover of one of the singles from Depeche Mode. The episode is very reminiscent of "Cremaster 1" (1996).

Matthew Barney begins the "Cremaster cycle" in 1994 and takes the last series in 2002, which was crowned with large-scale exhibitions at the Guggenheim, Ludwig and Paris Museum of Modern Art. The series includes 5 film-installation-performances, which are connected by

1 Crouse, Margaret Thatcher, 2021.

2 Allsop, Stephenson, Wray, Justice, 2017, pp. 3-7.

3 Hennessey, Hunger Strike, 2014.

4 Conn, Battle of Orgreave, The Guardian, 2014; Also, on censorship during the Thatcher period cf.: Savage, Northern Ireland, 2022.

5 McCalman, Pickering, Historical Reenactment, 2010, pp. 39-49.

a penetrating hero-performer, Matthew Barney himself.

The name “Cremaster” is taken from human anatomy. The cremaster is a muscle of the male testicles, which is responsible for the movement of these organs, in other words, for the lifting and lowering of the testicles. Taken from biology, this binality, which expresses the principles of mechanics and the Chinese philosophy of yin and yang in the human body, points to the connection and balance of two forces, two origins and two worlds. The first series of the cycle carries an “raised”, major charge, and the last series carries a rather slowed down, lowered and minor energy. However, Barney does not present the series sequentially, starting with the fourth series (1994), then taking on the first (1995), the fifth (1997), the second (1999), and finishing with the third series (2002).

Starting from the middle was not an entirely original idea by Matthew Barney (we can recall George Lucas’ *Star Wars*, although Barney’s mythological world does not follow any order, unlike Lucas, who starts with the fourth episode, but then follows a chronological order). In recalling other examples, Barney’s antecedents are to some extent found. We can name one of the landmark works of the New Avant-garde “A Movie” (1958), directed by Bruce Conner. In the film, after the credits of the author, the inscription “The End of the Fourth Chapter” appears on the screen, which is followed by a countdown of numbers, then a woman who takes off high-necked stockings appears and another inscription — “The End”. The “false ending” appears again in the film as a conceptual reference to the linearity and general imperfection of language: “this is not a pipe”⁶ and “this is not the end”.

The first film of the cycle “Cremaster 4” is about the connection of two beginnings, two forces. The series was shot on the Isle of Man, where motorball has been held since 1907. In recent years, their broadcast on television has also started. The video becomes the inspiration for Barney to create the first “Cremaster”. For him, the medium has great significance; in this case, a sports race captured on video tape. Three colors are used, which derive from the environment of the island, from the tartan color of the fabric common there. Barney calls the yellow zone the “rising valley”, the blue: the “descending valley”, and the green: the “Lochton valley”, inspired by

the local sheep breed “Loaghtan” (Manx Loaghtan, a type of sheep common in Isle of Man). Loaghtan has four horns, representing the balance and connection between the descending and ascending fields. We can also recall Plato’s “Symposium”,⁷ in which Aristophanes puts forward the Androgens theory of bisexual and four-limbed proto-humans that the gods split in two to weaken the proto-human race.

The whole cycle is dedicated to the formation of sex. The pain resulting from the separation of androgens (which should be considered as the stage of defining the sex of an unborn child) and the desire to unite with the other half, with the other beginning, are associated with pain and pleasure, and the latter are the leitmotif of Barney’s work.

Like the four horns, or two pairs, in “Cremaster 4” you find a narrow passage of wax as a portal connecting two spaces. An elf will find its way into it. The elf has his horns cut off and combs his hair with a comb, which is symbolic of the humanization of the totem. The scene of the passing of the wax vagina—the viewer may also associate it with the intestine—is decided by a contrapuntal montage of different spaces and energies. The rise and fall of intensity determines the dramatic rhythm of the film, as well as a kind of suspense. Unification of spaces, attraction and the desire (at the same time impossibility) to penetrate into each other is the main conceptual line of “Cremaster”.

“Cremaster 1” conveys this idea most clearly. The large-scale installation includes an American football field and two airships hovering above it. The series is also related to sports broadcasting. The central place is occupied by the American football stadium painted in pink and blue colors. There are also dancers dressed in pink costumes who stage choreographic installations on the field.

Two airships named Good Year fly over the square. There are tables on the ships, and on the tables there are figures: women, or rather two versions of one woman, trying to make contact with the surface of the table. They steal grapes from the table with a hole made with their finger, then they drop the grapes into a 1920s ear-shaped horn tube on the sole of their shoe, and from there the

6 Foucault, Pipe, 2008.

7 პლატონი, ნადიმი, 1964. (Plato, Symposium, 1964.)

grapes fall onto the field and dancers draw shapes similar to the stages of development of human genitalia on the field.

“Cremaster 1” is the only series in which Barney does not appear, although his autobiography is provided. The stadium is located in the town of Idaho where Barney spent his childhood. It is in this field that Cremaster’s symbol-emblem appears, a crossed out field, which Barney will use repeatedly in other series and works.

We will see the connection of the two worlds again and again in other parts of the cycle. In “Cremaster 4”, while walking through the wax pipe, the elf finds a hole and touches another reality with his hand. Also in “Cremaster 3”, another character of Matthew Barney who looks like Indiana Jones and the lower level apprentice of the Masonic lodge, climbs the ropes in the elevator shaft of the William Van Alen “Chrysler Building”, a prominent skyscraper of New York’s Art Deco architecture, before the Masonic, that is, capitalist-monarchist-Elon Musk-like abode will not be reached. This level is the extreme upper part of the building built in the most difficult years, during the Great Depression caused by the rich. The poverty of the common people did not hinder the rich, but on the contrary, this time became the “golden age” of the greatest capital accumulation and attractive circulation for many.

The poverty-creating system invents a model for self-legitimization in the culture, which is focused on maintaining the political-economic liberal order existing during Art Deco and later “Classic Hollywood”. And it is in the dimension of the architects of this system that the hero of Barney/Indiana Jones finds himself. Indiana Jones, the main character in the reincarnation of the classic Hollywood mastermind Steven Spielberg, also has a controversial relationship with Harry Houdini. All three characters: Houdini-Indiana Jones-Barney’s “Giant” (who appears in the last series finale) share the ability to get out of dangerous situation, although only through a formula based on body enhancement.

In Barney’s world, physical strength is reminiscent of Lenny Riefenstahl’s cult of strength. Nazism managed to fetishize power by combining beauty and power.⁸ With Barney, though more so in works outside the Cremaster cycle, such as *Blind Perineum* (1991), power and sexuality

are associated with great physical energy and self-discipline. For him, power is more important than the individual, so he reduces it to dehumanization and depersonalization. In the anthology and undirected kind of film “De-stricted” (2006), Barney turns a man’s body and a giant machine into a single iron structure in a segment called “Hoist”. These and other examples of dehumanization in favor of force may indicate the presence of signs of fascism in Barney’s art, although Sontag’s definition of fascist art as “enchanted fascism” implies emptying the body from sexuality. And in “Crane” we see the contact between the rotating part of the car and the man’s erogenous zone indicating the preservation of sexual charge in the body.

Barney can easily be thought of as a conduit for bad taste, but thanks to his rather original and complex concepts, his shocking and grotesque form becomes an enigmatic puzzle. The least complaints about taste appear with his latest film “Redoubt” (2019). Based on the myth of Diana and Actaeon, the “perfect” film, shot again in the mountains of the native state of Idaho, tells us about the ancient tradition of hunting wolves and the connection between shamanic culture and modern metallurgy, in which we see both acid painting and sophisticated choreography (the film has some allusive connection with the world of Joseph Beuys).

As for the next film in the series, “Cremaster 2”, it is dedicated to Harry Houdini and his allegedly illegitimate grandson, serial killer Gary Gilmore. Gilmore became famous for being the first death penalty case since the long moratorium in Utah, when he was sentenced in 1977 for the murder of two people. Andy Warhol, who also admired Houdini and created the Electric Chair series in 1971, considered the death row and the illusionist as artists.

Matthew Barney brings between Houdini and Gilmore the character of Norman Mailer, the author of the novel *The Executioner’s Song*, (1979), who connects two generations, two “artists” as one, as well as during the entire “Cremaster” cycle, different spaces, times or concepts are connected. In “Cremaster 2” there is an installation at a gas station in which two vehicles are connected by a portal. Gilmore is “born” in one of the objects, gets dressed and enters the building armed with a weap-

8 Sontag, Saturn, 1981, pp. 73-109; Also see: Reeves, Propaganda, 2003, pp. 105-111.

on to arrange a “performance”.

Gilmore was a Mormon, and his victims, gas station attendants, were also Mormons. The Mormon Church also appears in the series as a reminder of the first “American religion”. The exploration of the roots of Americanism and the invention of American mythology, along with the formation of a personal mythology, is an important thread of this series and the cycle in general. It is known that Gilmore did not appeal, his only wish was to talk to country and rock star Johnny Cash on the phone. In the film, the author of American music mythology, Cash, seems to be deliberately replaced by bad punk. The next part is the execution episode with a solution close to Almodovar’s kitsch style.

“Cremaster 5” is the last series of the cycle, a five-act opera in the Hungarian language. The music, as well as the cycle as a whole, is composed by Jonathan Beppler, with whom Barney has collaborated on all the films. Filming took place at the Budapest Opera House. The central character is the Queen of Chains performed by Ursula Andress and three heroes embodied by Barney himself: Diva, Magition and Giant. The Queen of Chains is suffering the break up with with Magition. Barney’s Magition again refers to Houdini, who was born in Budapest in 1874. The location of this series was chosen due to this. The Diva performs intricate acrobatic tricks around the stage in front of the Queen, climbing walls before breaking and falling to the floor. A pink liquid remains from it. Finally, Giant appears, reminiscent of a mythological Renaissance character.

The chronologically concluding part of the Cremaster series, “Cremaster 3”, which consists of two parts, is dedicated to performance art, to the understanding of exhibition space and museum institutions. It became one of the main directions of the mentioned post-war art. Along with redrawing the boundaries of art, artists began to determine the living space of art, including through institutional criticism. Along with conceptual art, minimalists also worked on new art models. American artist Richard Serra, a minimalist and the most important representative of Land art, appears in “Cremaster 3” in

an episodic role.

Richard Serra is considered one of the founders of grandiose sculpture who brought sculpture closer to the scale of architecture. In his work, visionaryism is replaced by feeling born from displacement, i.e. movement. The viewer gets into the sculpture, but for its total perception, it is necessary to go through and feel the entire occupied area. Matthew Barney brings exactly the same changes to cinema and performance. For example, in this series, he will go through the famous spiral staircase of the Guggenheim Museum, or rather, he will start climbing and overcoming various obstacles.

The minimalist Serra was also the author of performances. His most famous demonstration was organized in 1968, when he was dressed in special clothes and fired a live bullet at the exhibition space. The performance was called “Splashing” (1968). Soon, Serra moves into experimental cinema and starts making long-form video art.

In the minimalist land art, Serra returns the main figure of European sculpture, the human body. The viewer becomes an art object, perceiving the installations and sculptures stretching over large spaces by moving through them. Barney’s performer-hero “measures” the space with his own body and thus gains experience.

Along with the Cremaster cycle symbol, Barney used an older logo that dates back to 1991. Barney used two zeros “00” in his first cycle “OTTO Trilogy” (1991-2), “which combined the interior of the body, the architecture of the playground and the narrative arc of the story of the explosion”.⁹ As Barney’s curator and contributor Nancy Spector writes of The Otto Trilogy, “it’s an intact and airtight system that thrives on the tension between impulse and restraint, sheer desire and control.”¹⁰ The binary system, the opposition of two forces and finding a balance between them becomes the main line of Matthew Barney’s work and can be said to appear in absolutely all his works.¹¹

In the performance, the artist’s body is an art object, an exhibition space and an institution at the same time. The understanding of this comes gradually in the theory.

9 Barney, Nelson, Spector, OTTO, 2016, p. 13.

10 Ibid Barney, Nelson, Spector, OTTO, 2016, p. 13.

11 The “OTTO Trilogy” symbol, two zeros, is taken from the jersey of American football star Jim Otto. Matthew Barney explains it as “twin wandering rectums” („twin roving rectum“, see: Barney, Nelson, Spector, OTTO, 2016, p. 19).

Chris Borden's, Marina Abramović's, and Joseph Beuys' body testing actions offer us a new concept of the artist, in which the creator and creation are contained in one substance, one object, the human body and the experience that this body creates or acquires.

"I think all these characters are physical states rather than developing narrative protagonists. Like Mailer, others embody what they believe in. "The characters and images that I feel drawn to tend to have a heavy physical form,"¹² Matthew Barney says.

Determining the function of art establishes a new concept of culture in man, which, judging by Barney and other artists, is quite old. The extreme individualization of man is not new to the West in the Baroque period. Man as a potential vessel of the world and culture, which always needs work and renewal, perfection is the main credo of the Western capitalist consciousness.

In Barney's androcentric perspective, human biology cannot lead us to perfection and further improvements are needed. The German director Werner Herzog explores the issues of individual formation from the perspective of culture. The anti-fascist artist representing New German Cinema believes that Western culture was formed by exploitation, neglect of other people's interests and parasitism. One of Herzog's best films is *All for Himself and God Against All* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974), in the formation of a natural human being from the natural world or nature into a cultural, evolving being, in which the "war of all against all" must end it speaks of the violent nature of the culture itself. In "Cremaster 4", the horned and humanized satyr/locten corresponds to Herzog's Kasper Hauser, the historical and anthropological symbol of the uncivilized man appearing out of nowhere in the cultural space. However, unlike the Duke, with Matthew Barney, the power is not exerted from the outside, but from within—the characters want to "improve" themselves.

Nancy Spector describes the performer as "an organism locked in its own head, as an instrument of nar-

cissistic pleasure. This experience has its own place in the art history of the 20th-century, which is expressed in Marcel Duchamp's 'The bride was stripped naked by her admirers, too' (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-23)."¹³ In the "Otto Trilogy" Barney contrasts two heroes, therefore two beginnings - the chaotic and untamed American football player Jim Otto and the extremely disciplined illusionist Harry Houdini. In the "Cremaster cycle" he will return to a pair of heroes and characters, which he will connect thanks to parallel montage and narration. In the relationship between the two energies, film theory and film's expressive methods play a larger role than performance documentation can cover. That is why, in Barney's case, we are dealing with multimedia art, where cinema takes a leading position, before other artists of visual arts would thought so, such as Vito Acconci, Bruce Nauman or the other artists already mentioned.

In conclusion, it can be said that we are facing another transformation in the fine and audio-visual arts, which will end with the end of the war in Ukraine and the end of coronavirus. These events seem to be as watershed as the two world wars were. Universal cataclysms put an end to the old and start the new. As a rule, the thought and cultural norms of the ancient world are considered to be the cause of this or that catastrophe. The revolution prepared by Matthew Barney will become even more relevant in the coming years. Moreover, the number of artists who are moving from fine art not to video art, but to the medium of cinema is increasing. For example, the Danish artist Theodor Nymark creates a short film-canvas "The Spectacular Beast" (*Det Pittoreske Bæst*, 2021), as well as the German choreographer Sasha Waltz "stages" his own ballets in the cinema and uses methods unique only to the cinema, such as subjective camera, close-up, parallel editing, overlays and more. Film ballets, like film canvas, exist only in the cinema, no matter how many identical equivalents are created in exhibition halls or on stages.

12 Lingwood, Obrist, Matthew Barney, TATE, 2002.

13 Ibid Lingwood, Obrist, Matthew Barney, TATE, 2002, p. 14.

REFERENCES:

- პლატონი, ნადიმი, თბილისი, 1964.
- Allsop D., Stephenson C., Wray D., *Justice Denied: Friends, Foes & the Miners' Strike*, Balbriggan, 2017.
- Barney M., Nelson M., Spector N., *OTTO Trilogy*, New York and Brussels, 2016.
- Conn D., Tell Us the Truth About the Battle of Orgreave, *The Guardian*, 14 Nov., 2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/nov/14/battle-orgreave-policing-1984-85-miners-strike-britain-ipcc>.
- Crouse R. E., *Margaret Thatcher's Case Against Democratic Socialism and Keynesian Economics*, London, 2021.
- Foucault M., *This Is Not a Pipe*, California, 2008.
- Hennessey T., *Hunger Strike: Margaret Thatcher's Battle with the IRA, 1980-1981*, Kildare, 2014.
- Lingwood J., Obrist H. U., *Artist project: Matthew Barney*, TATE, 1 Dec., 2002. <https://www.tate.org.uk/art/artists/matthew-barney-2362/artist-project-matthew-barney>.
- McCalman I., Pickering A. P., *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*, London, 2010.
- Savage J. R., *Northern Ireland, the BBC, and Censorship in Thatcher's Britain*, Oxford, 2022.
- Sontag S., *Under the Sign of Saturn*, New York, 1981.
- Reeves N., *Power of Film Propaganda*, London, New York, 2003.