

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.037

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-18>

Анна БІЛИК

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну, Херсонський національний технічний університет, вул. Інститутська, 11, м. Хмельницький, Україна, 29016

ORCID: 0000-0001-9608-5130

Ярослав БІЛИК

доктор філософії PhD, старший викладач кафедри економіки, підприємництва та економічної безпеки, Херсонський національний технічний університет, вул. Інститутська, 11, м. Хмельницький, Україна, 29016

ORCID: 0000-0001-8970-4677

Бібліографічний опис статті: Білик, А., Білик, Я. (2024). Перформанс у творчій практиці художників-авангардистів. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 136–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-18>

ПЕРФОРМАНС У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ХУДОЖНИКІВ-АВАНГАРДИСТІВ

Останнім часом поживавилась увага до перформативних практик як серед теоретиків, так і практиків візуального мистецтва.

Мета статті – охарактеризувати мету і шляхи реалізації перформансів художників-авангардистів, виокремити спільне і відмінне у перформансі представників футуризму, дадаїзму, сюрреалізму.

Методологія дослідження зумовлена поставленою метою і завданнями статті. У процесі дослідження використано комплекс загальнонаукових методів: аналіз і синтез та міждисциплінарні методи: абстрагування, конкретизації та узагальнення. Зокрема, аналіз – під час розгляду теоретичних засад перформансу в мистецтвознавстві; синтез – з метою узагальнення досвіду перформативних практик у мистецтві авангарду; порівняння – для визначення сутнісних ознак перформансу для напрямів авангарду (футуризму, дадаїзму, сюрреалізму); системний – під час розгляду перформансу як складового компоненту мистецького процесу.

Наукова новизна – виокремлено особливості перформансів у художників-авангардистів.

Висновки. Перформанс для італійських футуристів, українських футуристів, дадаїстів, сюрреалістів стає популярною художньою практикою під час відкриття виставок художників. Митці також організували арт-дію як метод розширення впливу свого об'єднання, задля руйнування традиційних бар'єрів між виконавцями та глядачами, для просування ідей. Щодо особливостей перформативних практик варто сказати, що перформанс у італійських футуристів носив скандальний характер, тоді як в українських футуристів – ігровий. Ініціаторами футуристичного та сюрреалістичного перформансу були передусім художники, тоді як дадаїстичного – театральні діячі і поети. Перформанс сюрреалістів був ретельно продуманий, відрізнявся складністю організації.

Ключові слова: авангард, художник, перформанс, італійський футуризм, український футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, візуальне мистецтво.

Anna BILYK

Candidate of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Design, Kherson National Technical University, 11 Instytutska Str., Khmelnytskyi, Ukraine, 29016

ORCID: 0000-0001-9608-5130

Yaroslav BILYK

Doctor of Philosophy PhD, senior lecturer of the Department of Economics, Entrepreneurship and Economic Security, Kherson National Technical University, 11 Instytutska Str., Khmelnytskyi, Ukraine, 29016

ORCID: 0000-0001-8970-4677

To cite this article: Bilyk, A., Bilyk, Ya. (2024). Performans u tvorchii praktytsi khudozhnykiv-avantgardystiv [Performance in the creative practice of avant-garde artists]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 136–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-18>

PERFORMANCE IN THE CREATIVE PRACTICE OF AVANT-GARDE ARTISTS

The study of avant-garde artistic practices has now revived, driven not only by academic interest but also by the popularity of performances among artists.

The purpose of the article is to characterise the purpose and ways of realising avant-garde performances, to highlight the common and distinctive features of performances by representatives of futurism, Dadaism and surrealism.

Research methodology is determined by the purpose and objectives of this article. In the course of the research, general scientific methods were used: analysis and synthesis, as well as interdisciplinary methods: abstraction, specification and generalisation. Analysis – when considering the theoretical foundations of performance in art history; synthesis – in order to generalise the experience of performative practices in avant-garde art; comparison – to determine the essential features of performance for avant-garde movements (futurism, Dadaism, surrealism); systematic – when considering performance as an integral part of the artistic process.

The scientific novelty of performances, the peculiarities of their conduct by avant-garde artists are revealed.

Conclusions. Performance for Italian Futurists, Ukrainian Futurists, Dadaists, Surrealists becomes a popular artistic practice during the opening of artists' exhibitions. The artists organised art actions as a method of expanding the influence of their group to break down the traditional boundaries between performers and spectators, to promote ideas. As for the peculiarities of performative practices: Italian futurists' performance was scandalous, while Ukrainian futurists' was playful. The initiators of futuristic and surrealist performances were primarily artists, while dadaist performances were initiated by theatre artists and poets.

Key words: *avant-garde, artist, performance, Italian futurism, Ukrainian futurism, Dadaism, surrealism, visual art.*

Актуальність проблеми. Перформативні практики дедалі стають популярними в сучасному мистецтві. В Україні після широкомасштабного вторгнення РФ значно зросло звернення до перформансу серед митців, особливо це помітно у сценічній практиці, утім, спостережимо посилений інтерес і серед представників візуального мистецтва. Перформанс є тією художньою практикою, котра є спільною для всіх видів мистецтва. Варто вказати на його театральну природу, однак, це не завадило йому посісти належне місце серед художників. Вплив художників-авангардистів на мистецтво перформансу неможливо переоцінити. Їхні глибокі культурні та мистецькі рефлексії, безперечно, сформували базові елементи і заклали традиції перформансу для майбутніх поколінь. Сьогодні провідні музеї сучасного мистецтва не лише проводять виставки, а й реставрують перформанси авангардистів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У царині вивчення перформативних практик існує значний доробок як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. Незважаючи на те, що перформанс почали досліджувати ще ХХ столітті, досі науковий інтерес до перформативних практик авангардистів не вичерпався, а роботи у цьому напрямку не втратили актуальності. Серед провідних дослідників варто виокремити праці Роузлі Голдберг (RoseLee Goldberg), Мар-

віна Карлсона (Marvin Carlson), Еріки Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte), Олександра Клековкіна, Катерини Станіславської, Олега Сидора-Гибелінди та інших. Виходячи з аналізу проблематики, автори звернулася до праць як безпосередніх учасників авангардного руху, дослідників минулого століття, так і сучасних науковців. Цікавою у межах дослідження є праця Гюнтера Берггауза «11 футуристичних перформансів, 1910–1916», і хоча увага приділена авангардному театру, утім розвідка дає уявлення і про участь художників у перформансі (Berghaus, 2013). Доцільно також звернути увагу до праці «Футуризм», авторами якої є М.О. Версарі, К. Доак, А. Еванс, Д. Белолоу, А. Кетрін. Варто зазначити, що Коннор Доак пише дві статті «Російський футуризм» і «Український футуризм». До «Російського футуризму» безпідставно зараховує утворення «Гілеї», творчість братів Бурлюків, Олексія Кручоних та ін. (Doak, 2016). Проблему сюрреалістичного мистецтва перформансу порушує Марія Роза Леманн (Lehmann, 2023), дослідниця описує й аналізує перформативні практики цього напрямку.

В українській науці розвитку перформативних практик кінця ХХ –початку ХХІ століття присвячена стаття Ірини Яцик (Яцик, 2021). Про плинність форм і змістів у перформансах 1950–2010-х років фундаментальна стаття

Гліба Вишеславського (Вишеславський, 2019). Утім, праць, де був проаналізований перформанс художників-авангардистів в українському мистецтвознавстві немає.

Мета дослідження. Показати особливості перформансу серед художників-авангардистів, виявити їх новаторство.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ранні приклади перформатизму можна спостерігати у творчості художників авангардистів, зокрема футуристів, дадаїстів, сюрреалістів. Здебільшого до перформансу мітці зверталися під час відкриття виставок. Традиційний музейний простір, що піддався жорсткій критиці представниками авангарду, поступився місцем новому – діалогічному та інтерактивному. Це значно активізувало інтерес глядачів. Заклик до розриву з художньою традицією у «Маніфесті футуризму» 1909 р. не оминув і музейного простору. Томмазо Марінетті писав про знищення музеїв, що вдаються до застарілих прийомів і представляють мертву культуру: «Ми хочемо позбутися незліченних музеїв, які покривають її незліченими кладовищами. Музеї, кладовища! Воістину ідентичні у своєму зловісному зіставленні тіла, які не знають одне одного» (Documents, 1973). Критика мистецької спадщини через традиційну його подачу звучала і в колах сюрреалістів. Геберт Рід у вступній промові до «Каталогу міжнародної сюрреалістичної виставки» 1936 року висловився про класичне мистецтво, як неактуальне, котре дбайливо зберігається в музеях і академіях, де воно залишається запленим і мертвим (Exposition, 1936).

Безперечно, нетрадиційна форма презентації творів мистецтва сприяла розширенню впливу авангардних напрямів. Дослідниця Марія Олена Версарі вважає, що футуризм використовував стратегії перформансу та хепенінги як спосіб викликати потужну реакцію аудиторії (Versari, 2016). Радикальний, агресивний, зухвалий футуризм з його закликами до відваги, повстання, нападом на конкурентів, критикою класичного живопису вимагав від публіки не просто емоційної реакції. Її було замало. Макс Козлофф дав точну назву діям футуристів – «карнавал провокацій». Він підмітив, що у футуристичному розумінні прогресу була прихована воля до руйнування всіх моральних кодексів, так само, як у їхній манері саморе-

клами було присутнє бажання оскардити громадськість у цілому (Kozloff, 1972). Футуристи розвернули широку саморекламу від публікацій маніфестів, брошур, полеміки у газетах до вуличних демонстрацій, провокативних виступів перед публікою, театральних вечорів (сєрат) та інше. 15 лютого 1910 року, через рік після публікації знаменитого маніфесту, Марінетті організував футуристичний вечір у театрі Ліріко, який закінчився скандалом. Хроніки повідомляють про жорсткі сутички футуристів з публікою, зокрема з клерикалами, пацифістами та робітниками. Поліції не раз доводилося втручатися. Малюнок Умберто Боччоні, датований 1910 р. в Турині, наочно показує реакцію глядачів на виступ футуристів. На кону сам автор, поруч з ним Марінетті, Армандо Мацца і Карло Карра. На виступаючих летіли овочі, різні побутові предмети, лилася вода з глечика та пулівізатора. Навколо все летіло, вибухало і гуло, утім, Марінетті продовжував промову (Kozloff, 1972). Перформанс-скандал був механізмом піару, інструментом спілкування з аудиторією і початком публічних обговорень різних питань.

Для українських футуристів, що виникли у Херсоні, перформанс був важливою формою спілкування з глядачами, зазвичай, мав ігровий характер. Ірина Кузьменко пише, що неklasичні засоби завоювання уваги, епатування, скандальність, енергійність, в культурному середовищі закріпили за учасниками товариства репутацію «модної диковинки», але разом з цим, започаткували нові форми мистецтва і літератури (Кузьменко, 2012, с. 58). Окрім емоційної складової і продуманого сценарію, наявністю інтриги, українські футуристи приділяли увагу вимові. Наприклад, Олексій Кручоних мав виразну артикуляцію, що дозволяло тримати увагу публіки.

Дадаїзм був авангардним художнім і культурним рухом, викликаним соціальним кліматом в Європі після Першої світової війни. Мистецтво перформансу було одним з важливих практик дадаїзму, котре ініціювали поети і театральні діячі. Аннабель Хенкін Мелцер зазначає, що Хьюго Болл та Еммі Хеннінгс зверталися до перформансу з метою розмивання межі між різними видами мистецтва, створюючи захоплюючий і часто хаотичний досвід для своєї аудиторії. Цей перформа-

тивний характер дадаїзму заклав основу для подальших розробок у мистецтві перформансу та авангардному театрі (Melzer, 1973). У цьому контексті участь художників у перформативних практиках слід розглядати як співпрацю з поетами, драматургами та іншими представниками мистецтва, а не як самостійну ініціативу. Інтерес до перформативності серед художників-дадаїстів породжений ще зміною ставлення до творчого процесу – спосіб виконання роботи цінувався більше за саму роботу. Нерідко твори художників спонукали до створення перформансів. З лютого по липень 1916 року Марсель Янко і Ганс Арп відповідали за роботу дадаїстів з масками, а також за декорації та дизайн костюмів у кабаре Вольтера. Маски були зроблені з паперу, картону та клаптиків різних кольорів, склеєних шпильками. Вони були тлінними, тимчасовими, потворними, абсурдними. Маски мали на меті посилити почуття спонтанності та боротися з будь-яким враженням формальної, естетичної координації, будь-якої прихильності до «мистецтва» з його правилами та відчуттям істеблішменту (Melzer, 1973). Х. Болла яскраво описав враження від масок і як вони стимулювали арт-дії: «Янко приїхав з масками, і кожен з нас одягнув по одній. Ефект був дивний. Мало того, що кожна маска, здавалося, вимагала відповідного костюма. Він також вимагав досить специфічного набору жестів, мелодраматичних і навіть близьких до божевілья. Хоча п'ять хвилин тому ніхто з нас не мав ані найменшого уявлення про те, що має статися, незабаром нас задрапірували та прикрасили найнеймовірнішими предметами, роблячи найдивовижніші рухи, кожен з яких вигадував інший. Динамічність масок була непереборною. В одну мить ми усвідомили величезне значення таких масок в пантомімі і драматургії. Маски просто вимагали, щоб їх носії запустили трагіко-абсурдний танець» (Melzer, 1973). Дадаїсти відкидали ті форми мистецтва, які здавалися порожніми і зношеними. Перформативні практики у дадаїстів здебільшого носили характер здивування, скандалу й імпровізації.

Перформативність була популярною серед сюрреалістів, однак здебільшого носила рекламний характер. Її дієвість можна показати на прикладі Міжнародної виставки сюрреалістів у Лондоні влітку 1936 року. На цей час

у Британії не існувало осередку сюрреалістів. Про непопулярність цього напрямку говорив і Геберт Рід: «Англійські поети і художники майже не знали про цей міжнародний рух (Exposition, 1936). Проведення виставки викликало фурор і запам'яталося видовищними арт-діями.

Офіційно виставка була відкрита Андре Бретоном. У передмові до «Каталогу міжнародної сюрреалістичної виставки» він зазначив, що геній цих художників ґрунтується не стільки на відносній новизні їхнього предмета, скільки на ініціативі, яку вони виявляють під час презентації цього предмета (Exposition, 1936). Варто зазначити, що оформленню виставок і презентації творів мистецтва сюрреалісти приділяли велику увагу, часто вдавалися до театральності й епатажності. На цій виставці відзначився Сальвадор Далі, який читав лекцію в глибоководному гідрокостюмі, а слайди з його презентації показувати догори ногами. Утім, публіка довго слухати художника не змогла, за кілька хвилин йому стало зле, художника довелося витягувати з шолома за допомогою гайкового ключа. Але найбільше ця виставка відзначилася перформансом за участю Шейлі Легге, де Далі був одним з організаторів. Мисткиня з'явилася на Трафальгарській площі у білій сукні з чорними рукавичками, голова її була покрита маскою з паперових квітів, час від часу на її руки сідали голуби. Образ, який називають «сюрреалістичним фантомом», «привидом сюрреалізму», був взятий з картини Сальвадора Далі «Жінка з головою троянд» (1935). Загадковий образ привернув увагу преси. Потім Шейлі Легге прийшла на виставку, несучи в одній руці протез, а в іншій – сиру свинячу відбивну. Рейчел Сігал Гамільтон на запитання редакції журналу «Aesthetica» чи був «привид сюрреалізму» художнім втручанням, рекламним трюком чи і тим, і іншим? – відповів, що масштаби стратегії та планування організаторів допомогли зробити Лондонську міжнародну виставку сюрреалістів сенсацією для громадськості (Segal Hamilton, 2021). «Величезний альбом з більш ніж 200 вирізок з преси, який зараз зберігається в архіві Національних галерей Шотландії, свідчить про успіх реклами навколо виставки, яку щодня відвідувало близько 1000 відвідувачів. Виступ Легге був як надзвичайно раннім прикладом мистецтва пер-

формансу, так і центральною частиною добре продуманої кампанії в пресі» (Segal Hamilton, 2021).

Міжнародну виставку сюрреалістів в Парижі, яка тривала з 18 січня по 22 лютого 1938 р. виділяється поміж інших унікальним дизайном та театральністю. Виставка була пройнята атмосферою грайливості і провокації. Андре Бретон і Поль Елюар до організаційного комітету виставки запросили Сальвадора Далі, Макса Ернста, Ман Рея, Вольфганга Паалена. За режисуру виставки відповідав Марсель Дюшан. Головний акцент він зробив на інсталяції, утім, перформанс також був представлений на ній. На запрошенні поміж іншої реклами виставки анонсувався виступ танцівниці Елен Ванель. Вона була пов'язана з сюрреалістичним рухом, згодом проявила себе як художниця та скульпторка. Її перформанс готували Далі та Вольфганг Паален. Її виступ «L'Acte manqué» («Нездійснений акт») розпочинався опівночі і супроводжувався криками, стрибками з купи подушок, смиканням одягу, який і так ледь прикривав її тіло. Анна Соутер зазначає, що її хлюпання в калюжу і врешті-решт істеричний напад на ліжку, говорили про покірне жіноче тіло з психічною нестабільністю і залежністю (Souter, 2019). Одноставної думки, щодо інтерпретації перформансу немає. Кеті Гоупвелл говорить, що він був провісником зміни художнього руху в умовах політичних змін і передчуття війни (Hopewell, 2017). Інші дійшли висновку, що це, швидше за все, демонстрація труднощів людського буття через складні стосунки та емоції. Більш переконливою є зауваження Анни Соутер: «Сюрреалісти розглядали істерію як стан, в якому поетичне вираження може текти вільно, за рахунок жінок, яким не надавали голосу, а натомість

об'єктивували. <...> Але протягом значного періоду часу цю нині нібито неіснуючу хворобу розуму пояснювали як фундаментальну умову жіночого буття й експлуатували її як вчені, так і художники» (Souter, 2019).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, пошук нової мови у візуальному мистецтві призвів і до нової форми презентації творів. Безперечно, футуризм закладає основи не лише перформативних практик авангарду, а й сучасного перформансу. Виходячи з концепції неактуальності музейного простору, футуристи пропонують нові методи і шляхи демонстрації творів мистецтва. Перформанс стає популярною художньою практикою передусім під час відкриття виставок художників для всіх напрямів авангарду. Футуристи віддавали перевагу перформансу-скандалу, оскільки він був важливим механізмом комунікації з аудиторією, початком жвавого обговорення. Їхні гучні виступи з провокаціями й скандалами гарно запам'ятовувалися публікою. Для українських футуристів перформанс, який мав ігрову природу, був однією з форм популяризації ідей та творів мистецтва. Його ключовим елементом була інтрига, завдяки якій митці тримали публіку до кінця виступу. Саме художники стали ініціаторами перформансів організованими українськими футуристами. Дадаїстичний перформанс ініційований не художниками, а театральними діячами і поетами здебільшого мав імпровізаційний характер. У художніх колах сюрреалістів перформанс набув широкого застосування. Перформанси сюрреалістів відрізнялися гарною організацією і мали в основі добре продуманий сценарій.

Перспективи подальших досліджень передбачають дослідження перформативних практик другої половини ХХ–ХХІ ст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 77–102. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922> (дата звернення 08.09.2024).
2. Яцик І. Перформативні практики у творчості українських митців (кінець ХХ – початок ХХІ століття). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. 17 (2). С. 66–72. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247966](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247966) (дата звернення 10.09.2024).
3. Кузменко І. Земля Херсонщини в біографії Давида Бурлюка. *Чономорський літопис*. 2012. № 5. С. 54–59.
4. Berghaus Günter. Futurist Performance, 1910–1916. Back to the Futurists: The avant-garde and its legacy, edited by Elza Adamowicz and Simona Storchi, Manchester: Manchester University Press, 2013, pp. 176-194. URL: <https://doi.org/10.7765/9781526102003.00016> (дата звернення 05.09.2024).
5. Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos. Apollonio, Umbro, ed. New York: Viking Press, 1973. 19–24. URL: <https://www.italianfuturism.org/manifestos/foundingmanifesto/> (дата звернення 05.09.2024).

6. Exposition internationale surréaliste de Londres (1936). URL: <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600101000462> (дата звернення 18.09.2024).
7. Hopewell K. Truth Versus Fiction: the 1938 Surrealist Exhibition in Paris. 2017. URL: <https://www.freewriterscompanion.com/truth-versus-fiction-the-1938-surrealist-exhibition-in-paris/> (дата звернення 15.09.2024).
8. Kozloff M. The futurist campaign. *ARTFORUM*. 1972. № 6. URL: <https://www.artforum.com/features/the-futurist-campaign-210120/> (дата звернення 15.09.2024).
9. Lehmann Maria Rosa. An Essay on the Blurring of Art and Life : les inaugurations des expositions internationales du Surréalisme a Paris (1938, 1947, 1959) en tant qu'événements précurseurs de l'art de la performance. 2023. URL: https://www.academia.edu/37310951/An_Essay_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_les_inaugurations_des_expositions_internationales_du_Surr%C3%A9alisme_%C3%A0_.
10. Melzer A. H. Dada performance at the cabaret voltaire. 1973. № 3. *ARTFORUM*. URL: <https://www.artforum.com/features/dada-performance-at-the-cabaret-voltaire-212882/> (дата звернення 10.09.2024).
11. Segal Hamilton R. Reframing Surrealism. *Aesthetica*. 2021. 13 May. URL: <https://aestheticamagazine.com/reframing-surrealism/> (дата звернення 15.09.2024).
12. Souter A. The Dark Side of Surrealism That Exploited Women's «Hysteria». 2019. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dark-side-surrealism-exploited-womens-hysteria> (дата звернення 15.09.2024).
13. Versari M. E., Doak C., Evans A., Bellow J., Curtin A. Futurism. 2016. URL: <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REMO21-1> (дата звернення 05.09.2024).

REFERENCES:

1. Vysheslavskiy, H. (2019). Performans v kulturi ta mystetstvi 1950–2010-kh rokiv. Plynnist form i zmistiv [Performance in culture and art of the 1950s–2010s. Fluidity of forms and contents]. *Suchasne mystetstvo – Modern art*, 15, 77–102. Retrieved from <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922> [in Ukrainian].
2. Iatsyk I. (2021). Performatyvni praktyky u tvorchosti ukrainskykh myttsiv (kinets KhKh – pochatok KhKhI stolittia) [Performative practices in the work of Ukrainian artists (end of the 20th – beginning of the 21st century)]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy – Artistic culture. Actual problems*, 17(2), 66–72. Retrieved from [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247966](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247966) [in Ukrainian].
3. Kuzmenko I. (2012). Zemlia Khersonshchyny v biohrafii Davyda Burliuuka [The land of Kherson Region in the biography of David Burlyuk]. *Chonomorskyi litopys – Chonomorsky Chronicle*, 5, 54–59. [in Ukrainian].
4. Berghaus Günter. (2013). Futurist Performance, 1910–1916. Back to the Futurists: The avant-garde and its legacy, edited by Elza Adamowicz and Simona Storchi. *Manchester: Manchester University Press*, 176–194. Retrieved from <https://doi.org/10.7765/9781526102003.00016> [in English].
5. Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos. Apollonio, Umbro. New York: Viking Press. Retrieved from <https://www.italianfuturism.org/manifestos/foundingmanifesto/> [in English].
6. *Exposition internationale surréaliste de Londres*. (1936). London: New Burlington Galleries. Retrieved from <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600101000462> [in English].
7. Hopewell K. (2017). *Truth Versus Fiction: the 1938 Surrealist Exhibition in Paris*. Retrieved from <https://www.freewritercompanion.com/truth-versus-fiction-the-1938-surrealist-exhibition-in-paris/> [in English].
8. Kozloff M. (1972). The futurist campaign. *Artforum*, 6. Retrieved from <https://www.artforum.com/features/the-futurist-campaign-210120/> [in English].
9. Lehman M. (2023). *An Essay on the Blurring of Art and Life : les inaugurations des expositions internationales du Surréalisme a Paris (1938, 1947, 1959) en tant qu'événements précurseurs de l'art de la performance*. Retrieved from https://www.academia.edu/37310951/An_Essay_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_les_inaugurations_des_expositions_internationales_du_Surr%C3%A9alisme_%C3%A0_. [in English].
10. Melzer A. H. (1973). Dada performance at the cabaret voltaire. *Artforum*, 3. Retrieved from <https://www.artforum.com/features/dada-performance-at-the-cabaret-voltaire-212882/> [in English].
11. Segal Hamilton R. (2021). Reframing Surrealism. *Aesthetica*. Retrieved from <https://aestheticamagazine.com/reframing-surrealism/> [in English].
12. Souter A. (2019). *The Dark Side of Surrealism That Exploited Women's «Hysteria»*. Retrieved from <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dark-side-surrealism-exploited-womens-hysteria> [in English].
13. Versari M. E., Doak C., Evans A., Bellow J., Curtin A. (2016). *Futurism*. Retrieved from <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REMO21-1> [in English].