

НИКОЛИНА ДЕЛЕВА*

„ИЗКУСТВАТА НА ТЯЛОТО“: АВТОР, ТВОРБА, ПУБЛИКА

Abstract: The work is devoted to different forms of body art, where the author uses his own body as a material for making art. These art practices are related to questions about their ontological nature and the criteria for defining and distinguishing art and reality, object and subject, author and work of art. An identification of different components of the art process - author, work, public, as well as the relationship *biological–mechanical–virtual* have also been considered.

Keywords: somaesthetics; body art; actionism; performance; subject; object; identification; pathology.

Фигурата на човека заема централно място в изкуството, което винаги е било вид човекознание. Тялото е част от обектно-субектното разделение на човешкото същество. Анатомията и медицината го разглеждат като обект на наблюдение, изучаване и въздействие, докато за различни философски дисциплини тялото е субект на познание, преживяване, действие и воля. Обектно-субектното разделение се прилага и в изкуството – творбата, артефактът или представянето (изпълнението) са обект на създаване или възприемане от страна на човека-субект. В продължение на векове духът и материята са разделяни, като духът се свързва с абсолюта и божественото, докато материята и тялото са нещо вторично и несвършено. Според Ханс Гумбрехт (Gumbrecht 2004) трансценденталният субект е в основата на „културата на значението“. Тя е противоположна на „културата на присъствието“ – при нея светът се възприема непосредствено, физически, пространствено и сетивно. „Културата на присъствието“ е доминираща през Средновековието – главен фактор на самоопределението е тялото и светът се възприема сетивно и чувствено, а след тази епоха започва да доминира „културата на смисъла“ – човекът не е част от света, а негов наблюдател („рефлектор“ – в двата смисъла на думата *reflection*: отражение и размисъл). „Културата на смисъла“ е култура на знаците – те определят знанието, мисленето, ежедневието, изкуството. Идентификация и легитимация на съществуването за западния човек е рационалното, или според максимата на Декарт: „мисля, следователно съществувам“. Донякъде противопоставянето дух – тяло през XX век загубва остротата си под влияние на феноменологията, която признава тялото за източник на смисли, съпоставим с духа. Реабилитацията на телесното е подпомогната и от психоанализата. Фокусът на вниманието се измества към *Homo somathicos* – по-скоро биологичното тяло, отколкото социалното. Възстановяването на целостта на човека е свързано с реабилитация на телесността и чувственото начало след отхвърляне на религиозни и морални табута, които в продължение на векове дават предимство на трансценденталния субект. Физическото присъствие и чувственият опит са средство за възстановяване на загубената връзка със света.

* Докторант в ИФС, БАН. Email: nikideleva@gmail.com

„Изкуствата на тялото“, наричани с множество имена: акции, пърформанс, хепънинг, ивент, боди арт, живо изкуство, изкуство на действието, инсталации, са реакция срещу логоцентризма на западната култура, отдаваща предпочитание на духа, съзнанието и рационалното, подчинена на знака и смисъла. Футуристите в началото на XX век обявяват традицията и формите на класическото миметично изкуство за мъртви и изчерпани. Традиционното изкуство се оказва несъстоятелно спрямо актуалността на времето. Няма какво, защо и пред кого да бъде репрезентирано. Заедно с дадаистите футуристите започват да експериментират с нови форми, материали и изразни средства. Изкуството става концептуално – на преден план излиза идеята, а не изразната форма. Изкуство може да е буквално всичко, стига зад него да стои идея. Техните експерименти полагат началото на две направления в изкуството, които продължават и досега: инсталационните форми (инсталации, обекти, асамблажи, реди-мейд обекти) и акционистките форми в изкуството (хепънинг, акция, пърформанс и др.). Акциите са свързани с изпълнение на живо, в които чрез поведението си авторите се опитват да представят идея или да провокират публиката да мисли в определена посока. В тези форми основните изразни средства са тялото и поведението на артистите. Понякога публиката е директно въввлечена във физическото действие. „Изкуствата на тялото“ са част от преориентацията на изкуството от възпроизвеждане (*representation*) към присъствие (*presence*). „Акция“ и „акционизъм“ се превръщат в общи понятия за художествените практики, в които акцентът се премества от произведението на изкуството към процеса на неговото създаване.

В продължение на много векове изкуството се възприема зрително и слухово. Едмунд Хусерл, Морис Мерло-Понти и други философи и теоретици реабилитират осезанието. Възприятието зависи от интеграцията и разделението на сетивните модалности – зрителна и тактилна. Според американския философ-прагматик Ричард Шустерман философската естетика отделя малко внимание на тялото и затова през 1996 г. поставя началото на новата философска дисциплина *сомаестетика*, която си поставя за цел изучаването на тялото като център на сетивно-естетическото възприятие и творческата самореализация. Алфред Гел (Gell 1998) развива теорията за същността на изкуството като действие – то трябва да се възприема като действие, което се стреми да промени реалността, а не да представя нейното символично значение или нея самата.

Въпреки че началото на „изкуствата на действието“ се свързва с футуристите и дадаистите, пърформансът, акцията и хепънингът се определят като отделно направление в изкуството в края на 50-те и началото на 60-те години на XX век с работите на Йозеф Бойс, Алън Капроу, движението „Флукус“ от 60-те и 70-те години на XX век и др. Изкуството е самото действие – няма нужда да има резултат от действието. Акционистките арт форми са част от концептуалното изкуство. Пърформансът не се възприема като завършена творба или продукт, а като идея, процес, действие, случване. Класическото изкуство е създавало произведения, в които по един или

друг начин е заложена идеята за вечност и ценност извън времето, както показва прочутата максима *животът е кратък, изкуството вечно* (*Ars longa, vita brevis*), докато акционисткото изкуство е ефимерно – ценно е действието и пребиваването „тук“ и „сега“, в концентрираното време и пространство на настоящото преживяване. Концептуализмът стига до границите на изкуството – освобождава се от творбата, материалното произведение не съществува, изчезва въобще. Материалът на този вид изкуство е мисълта, идеята – може да се покаже като творба нейното зараждане чрез записки или скици, чрез фотографии или видеозапис, но се приема, че с това работата на концептуалиста е завършена, не е необходимо или задължително техническото изпълнение на идеята. Изкуството като самоидентификация преминава от „идеята за красотата“ към „красотата на идеята“.

Първите концептуалисти прокламират идеята за пълна свобода от материалното и съпротива срещу консуматорското общество на капитализма, в което всичко е продукт, има цена и се прави с цел печалба. Идеята е да правят изкуство, което не може да се купи – тоест авторът и творбата са свободни от това да бъдат продукт и стока, но скоро тази идея за пълна свобода се оказва наивна и утопична. Започвайки като авангард, протест и съпротива срещу статуквото, тези изкуства с течение на времето също биват институционализирани и стават част от машината за пари и от арт пазара.

Акционистките изкуства се трансформират в зависимост от контекста на реалността, в която се случват. Основна тема е връзката на тялото и ума, изследват се физическата издръжливост и способността на човека да търпи болка, контрастите между голото и облеченото тяло, отношенията между вътрешно и външно, отклоненията от нормалното, отношението между частите от тялото и цялото и др. Някои работи се занимават с въпросите на пола и идентичността, изследва се тялото като носител на езика. В изследването и концептуализирането на акционисткото изкуство се използва палитра от методологии и перспективи – феминизъм, куйър теория, психоанализа и литературна теория, и др. Често различните форми на „изкуството на действието“ са натоварени с политически и социални послания, и са преднамерено скандални и шокиращи, свързани със сексуалността, табутата и насилието. През 70-те години на XX век художествените акции на Виенските „телесни ритуалисти“ и други художници, повлияни от идеите на Антонен Арто за „театър на жестокостта“ и тези на Фридрих Ницше, Зигмунд Фройд и Жорж Батай, включват в своите перформанси физическо страдание и болка, с които се опитват да накарат зрителите да обърнат внимание на темата за насилието, което цари в света, и да възстановят идентичността си като човешки същества, които изпитват състрадание към Другия. Използват в буквален смисъл жива човешка плът, месо, кръв и урина. Основното им изразно средство – тялото, нарочно е лишено от естетически и художествен контекст, защото акциите им не предполагат получаване на естетическа наслада, а са предназначени да отвращават и шокират. Крайният резултат няма значение, важен е само процесът на случването и преживяването директно, открито и от първо лице.

От епохата на модернизма насам започва загубването на връзката между означаемо и означаващо, между код и референт. Жан Бодриар определя постмодернизма като култура на симулакрума – образ, знак, който не реферира към никаква реалност, а само към друг знак. Симулакрите изолират човека от света и поставят под въпрос съществуването на самата реалност – тя се превръща в тотално неопределена, илюзорна хиперреалност. Противопоставянето на илюзорността на симулакрите започва с реидентификацията на човека с физическото му тяло и неговата сетивност. Включването на тялото в съвременните арт форми е предизвикано от нарастващата виртуализация на света и стремежът към триизмерност, пространствено присъствие и непосредствено възприятие, необременено от интерпретации, значения и тълкувания.

С появата и широкото разпространение на новите комуникационни технологии през втората половина на XX век настъпва епохата на медийните пърформанси, които изпробват всевъзможни съчетания на медийни изображения и действия на живо. Следващ технологичен етап е използването на интерактивни манипулации на звук и образ в реално време, а днес и възможността за използване на компютърно генерирана 3D реалност, добавена реалност, компютърни ефекти. Човекът се стреми към волево, форсирано преодоляване на биологичните си ограничения чрез технологиите, които са като протези за увеличаване на човешките възможности, а в някои случаи са и директно имплантирани в биологичното тяло на човека, превръщайки го в киборг и биологично-технологична химера. Тези опити обединяват в себе си наука и изкуство, някои от тях се определят с името сайънс арт (*science art*) – направление, което обединява в интердисциплинарни проекти усилията на хора на изкуството, инженери и учени. Такива проекти създават картини, рисувани с бактерии, или експериментират с генно инженерство на растения и животни, които се превръщат в живи скулптури – фантастични създания. Много художници правят експерименти за хибридизация на тялото си чрез предизвикани деформации. Тялото се възприема като променлив пластичен материал, подложен на мутации, метаморфози, ъпгрейдване. Известен е арт проектът на кипърско-австралийския автор на пърформанси Стеларк, който си имплантира и отглежда трето ухо на ръката. Според него „тялото е остаряло“ и в своите пърформанси използва медицински инструменти, протези, робототехнически устройства и виртуална реалност, чрез които да трансформира тялото си и да увеличи възможностите му. В друг пример френската художничка Марион Жанте за своя проект „Да живее конят в мен“ си инжектира конска кръв, обединявайки човешката биология с животинската. В тези опити художниците се самосъздават и самопроизвеждат като творба, която преодолява границите на телесното и човешката форма.

Активно се използват възможностите на интернет и някои пърформанси се излъчват онлайн – например хирургическите трансформации на френската художничка Орлан, режисирани като церемонии със специални декори и костюми, по време на които тя е будна и контактува в реално време с

публиката от цял свят. Някои от най-изявените артисти в сферата на акционисткото изкуство са: Ив Клайн, артистите от движението „Флукус“, Марина Абрамович и Улай, Крис Бърдън, Йозеф Бойс, Херман Нич и виенските акционисти, Лори Андерсън, Пина Бауш, Стеларк, Саша Валц, Ребека Хорн, Орлан, Олег Кулик, Петър Павленски, руската група *Pussy Riot* и др. В България акциите се появяват в началото на 90-те години с промяната на идеологическите и социалнополитическите условия. В сферата на физическия перформанс се изявяват Боряна Росса и останалите членове на групата „Ултрафугуро“, Расим, Красимир Занков и много други. Развитие на тези и други форми на изкуството е подпомагано от донорски програми на различни чужди фондации, които са предназначени за специфични теми. Така се внасят и налагат приоритети за това кое е „съвременно“ и съответно „експортируемо“ за международни арт изложения.

Няма единодушие сред теоретичите по отношение на понятията и дефинициите на „изкуствата на действието“. Определението им е условно и допускащо различни отклонения от него: Интердисциплинарна форма на изкуството – творба и/или представяне, създадено чрез действия от артист и/или други участници. Може да се случва на живо, чрез прожекция, онлайн, или да е изложба на документални кадри и предмети от стари перформанси. Може да има сценарий или да се случва импровизирано и спонтанно. Може да има взаимодействие и участие от страна на публиката, а може и тя да е само наблюдател. Представя се винаги в контекста на визуалните изкуства – в галерия, зала, музей. Но може да се случва и на улицата, и във всякакви пространства, които не са предназначени за изкуство. Поради това, че са свързани с изпълнение на живо, понякога перформансите са причислявани към традиционните перформативни форми на изкуството – театър, танца и др. В хода на своето развитие практиките на живо представяне се размиват в граничните зони на различни изкуства – музика, живопис, скулптура, танц, театър, дигитално изкуство и т.н. Трудно се разграничават перформанс, хепънинг, акция, инсталация и т.н. Хепънингите често се състоят на обществени места и въвличат присъстващите в действието. Освен провокация се цели и превръщането на публиката в съавтор на арт процеса, като се осъществява пълно преодоляване на разграничението между ежедневието и артистичния акт, както и взаимното им проникване. Такъв вид събитие/случване е уникално и неповторимо, защото всеки път публиката е различна като състав и реакции.

Понятието **перформанс** е свързано с концепцията за перформативност от сферата на лингвистиката и философията на езика, както и с работата на Джон Остин (Остин 1996), посветена на „перформативните изказвания“. По отношение на изкуството думата *перформанс* се използва в няколко различни значения на български – изпълнение, спектакъл, представление: може да обозначава някаква форма на акционизъм, изпълнението на артист в някое от традиционните изкуства – театър, танц, музика, или „изпълнение“ в смисъл на „справяне, свършване на работа“ в бизнеса и икономиката. Допълни-

телно недоразумение в понятията се получава от използването на думата *пърформър* – нейният български еквивалент „изпълнител“ обикновено се използва като „лице, което само изпълнява чуждо произведение, осъществява чужда идея, копира чужд оригинал“ и е нещо противоположно на автор – този, който измисля и създава оригинала, творбата, произведението. Думата „пърформанс“ е модерна и привлича публика, затова с нея се анонсират всякакви публични събития – конвенционално театрално представление, стенд-ъп комедия, модно ревю, литературно четене, уличен протест и какво ли още не. По същия начин понятието **бодиарт** често се използва като събирателно за всички видове арт форми, които използват тялото – боди пейнт, правене на скулптури и инсталации от живи тела и др., но с него се означават и лайфстайл практики, които не са свързани с изпълнителските изкуства: татуировките, пиърсинга, пластичната хирургия, бодибилдинга и др.

В „изкуствата на действието“ са трудни за дефиниране и разграничение идентичностите, функциите и взаимоотношенията между творба, автор и публика. Понякога изглежда, че има сливане на трите в едно. Например публиката е съавтор, участник и материал на творбата „Бели платна“ на Робърт Раушенберг – върху неговите осветени с прожектор бели платна играят сенките на приближаващите се към тях посетители, създавайки динамика върху платното и за момент превръщащи се в творец и част от творбата. По същия начин в прочутия пърформанс на Марина Абрамович „Ритъм 0“ зрителите са участници, съавтори и материал на пърформанса, докато прилагат по различни начини върху тялото ѝ 76 предмета, вариращи от роза до зареден пистолет.

Творбите в „изкуствата на действието“ са мимолетни арт форми, които съществуват само в момента на случването си. Те са пространствени, темпорални и присъствени. Важен е процесът на случване, а не крайният резултат. Присъствието е смисълът, тялото е медията-послание. Мотивацията за правенето им е пренасянето, предаването, изразяването, показването на някаква идея, чрез което да се въздейства на публиката. „Изкуствата на действието“ претендират за автентичност и спонтанност, чисто неререференциално присъствие, сливане на творба, автор/изпълнител и публика, сливане на изкуство и реалност, самопресътворяване на човека от божие, социално, биологично създание в човек-творба.

Идеята за автентичност е донякъде условна, защото действието никога не е напълно спонтанно, винаги има някаква предварителна идея, конструираност, сценарий, подготовка на събитието и на автора/изпълнителя. Действието се прави с цел да бъде видно и това променя идеята за спонтанност и непреднамереност. Пърформърът прави нещата с идеята да бъдат видени и това променя ситуацията на естественост, освен това нещата се правят с цел манипулация на публиката и постигане на въздействие – тоест те не са непреднамерено и чисто присъствие, а действие с определена цел.

Автор и публика са едновременно в ролите на воайори и наблюдавани. Актът на присъствието се състои винаги от гледане на видимото, наблюдаването и от гледане на собственото ти виждане, процеса на гледане.

Абсолютното присъствие е невъзможно. Присъствието е нещо гранично – то е знак едновременно на това, което е пред нас, но заедно с това и на отсъстващото, липсващото, противоположното. Тялото – когато артистът си го носи в живота, е просто тяло – естествен, природен, биологичен, веществен феномен, когато бъде превърнато в обект и материал, в част от изкуство, то става изкуствено (*artificial*). Тялото става част едновременно от два онтологични порядъка – на природно-естественото и на изкуственото. Визуалният артист-пърформър е едновременно субект и обект на действието.

В някои теоретични рефлексии се говори за тялото в пърформанса като чисто, нереперенциално присъствие, но това е невъзможно. Тялото никога не е само плът, инструмент и материал – в хода на действието то неизбежно бива натоварено с референции от наблюдателите, от другите, останалите. Видът и образът му могат да предизвикат спомен, алюзия, усещане, фантазия, представа, сетивни, телесни, съзнателни и подсъзнателни реакции. Тялото е знак и инструмент на различни наративи, дискурси, метафори, асоциации, интерпретации и концептуализации. На пръв поглед авторът/пърформърът и творбата – действащото тяло са едно, но всъщност е невъзможно тоталното сливане, срастване на творба и автор дори и когато освен тялото се използва като материал собствената биография на участващите. Пърформърът, от една страна, е този, който изпълнява действието и изпитва определени неща, а от друга, вътре в него има алтер его, което наблюдава както собствените му действия и усещания, така и тези на хората наоколо. Никога не може да се постигне пълно съответствие между идея и изпълнение – материализирането винаги изменя идеята.

Въпросът за тялото и неговото присъствие е всъщност въпрос за истината и вярата: вярваме ли на видяното, възприемаме ли го като истина? Дали пърформърите са актьори, които имитират и представят, или наистина се сливат с действието, докъде е фикцията и докъде е реалността? Отговорът на това е, че в театъра болката, кръвта, раните и остриетата не са истински, докато в пърформанса са съвсем реални.

Интересен е и въпросът за критиката – критикът е зрителят зад зрителя, трябва да се отдели от зрителя в себе си, а ако творбата, на която присъства, сама по себе си е критика на нещо, критикът се оказва в ролята на критикуващ критиката.

Една от съществените разлики между традиционните изкуства и тези на тялото е, че вторите не целят получаване на естетическа наслада от страна на публиката, по-скоро искат да предизвикат реакции – колкото по-остри и по-дълбоки, толкова по-добре, дори и да са негативни. Вместо стремеж към катарзис (пречистване), има стремеж към оголване и присъствие на болката и ужаса. Класическата трагичност е заменена от патологията. Арт формите, свързани с действието и използването на тялото, си поставят за цел антропологично-конструкторски задачи: публиката да бъде изненадана и ангажирана по нов за нея начин, въвличена в опит и усещания, чрез които да придобие „телесно съзнание“ и да се свърже отново с тялото си. Това свързване

води до придобиване на усещане за цялост и преодоляване на културната опозиция тяло–дух. Събитието-творба, в което са въвлечени зрителите, често не може да бъде интерпретирано логически, а по-скоро е предназначено за чувстване, усещане и осезание с невербалната си част. Идеята е творбата да създаде място, различно от ежедневно и правилата, извън нормалното. Няма как случващото се да бъде осмислено рационално – често прилича на лудост, странност, престъпление, нарушаване на нормите, отклонение. Цели се вербална непрередаваемост, друг вид реалност, от друг порядък, извън рационалното обяснение, излизане от социокултурната детерминираност и попадане в чисто физиологична актуалност и конкретност на присъствието. Дори връщане към колективното несъзнавано и дионисиевото начало, към колективния оргийно-мистериен опит.

Събитието не се състои в действието, което е видимо и осезаемо, а в това, че се променят реакциите и представите на зрителите/съавтори/интерактори. Другият възможен ефект, по който се определя ценността на творбата/действието, е постигането на резонанс между възприятието и вътрешното му интегриране като опит, както и резонанса между участниците в събитието – постигането на усещане за заедност, единение, общност, съпричастие, споделеност. Присъствието е участие в процес на комуникация, който се осъществява чрез възприятието на неща и идеи за неща, на обекти и образи. Потъването в аурата и атмосферата на мястото и събитието размива границите между изкуство и живот, фикция и реалност. Понякога може да се получи познание чрез проумяване на света, себе си и другите в нова перспектива. В някои случаи събитието е драстична провокация към присъстващите, която поставя на изпитание не само способностите им за емпатия и съчувствие към страданието на някого, но и ги изправя пред етическата дилема дали да останат само воайори-наблюдатели или да реагират, когато авторите на събитието упражняват насилие или причиняват болка не на себе си, а на друго същество – животно или човек.

Качеството на акцията се определя от това дали външното присъствие/участие се превръща във вътрешно усещане, познание, мисъл за реципиента и дали извършването успява да предаде съобщение, да предизвика реакция и трансформация на реципиентите.

В съвременния свят на симулакрите и широко разпространените техники на взаимстване, копиране и римейк са спорни и трудно определими понятия за автор и оригинал. Вече не сме само в ерата на техническата възпроизводимост, но и в ерата на техническата производимост, а може би в близко бъдеще и в тази на генетичната възпроизводимост. Създадени са компютърни програми, свързани с разработки на изкуствен интелект, които създават компютърно изкуство: дигитални картини, дигитална музика и т.н. В такива случаи все още няма консенсус как се прилагат идеите за автор и творба. Тенденциите на копиране и заимстване не подминават и ефемерните „изкуства на тялото“, които също се комерсиализират и започват да правят повторения. Водят се дебати сред куратори и критици относно повторе-

нията на стари пърформанси след време от същите или от други изпълнители – дали оригиналната работа може да се възпроизведе и дали въобще трябва да се правят опити да се възпроизвежда. През 2005 г. Марина Абрамович представя наново свои версии както на чужди, така и на нейни пърформанси от миналото в проекта „Seven Easy Pieces“. През 2010 г. тя прави ретроспектива на свои стари иконични работи, представени от тренирани от нея изпълнители. В едно свое интервю Улай говори за млади групи, които се опитват да правят възстановки и повторения на стари пърформанси, но те не могат да представят първоначалната идея и вече са извън контекста на времето. Крайният резултат е любопитна историческа възстановка, която няма смисъл като идея или като оригинално изкуство.

Много често съвременните пърформанси нямат нищо общо с първоначалните идеи за спонтанност, уникалност на преживяването, автентичност. Те вече не са „живо изкуство“, в което основен материал е тялото, а по-скоро дигитално изкуство: филм-пърформанс, видео-интеракция и т.н. Авторството е екипно и колективно. Няма едновременно присъствие на автор, творба и публика в едно и също време и място. Хибридният пърформанс съчетава елементи на класическите изпълнителски изкуства (танц, театър, музика, живопис) и концептуалните изразни форми, не рядко в комбинация с медийните технологии.

Всички обективизации и субективизации на тялото и телесното в арт практиките са свързани с проблематизиране на идентификацията – лична, групова, обществена. Човешката форма губи централното си място в изкуството с появата на абстрактното изкуство, днес някои теоретици като Елинон Фукс (Fuchs 1996: 106) си служат с термина пост-антропоцентричност. Много философи и теоретици говорят за започналата в модерната епоха дехуманизация и разпад на личността, и все по-трудно постижимата идентичност в края на XX и началото на XXI век. След кризата на религията и идеите за Абсолютното, кризата на хуманизма и края на „големите наративи“ (по Лиотар), идва кризата на постмодерната идентичност, която през XXI век се превръща в невъзможността на каквато и да било устойчива идентичност. „В наше време се утвърждава не толкова отсъствието или смъртта на Бога, колкото краят на човека...“ (Фуко 1992: 298). Разбирането на Фуко не е свързано с човека като биологичен вид, а като концептуализация или, както той го нарича, „изобретение“. Човекът е скорошно „изобретение“. Той вече не е носител на знание след развитието на информационните технологии. Както отбелязва Лиотар в „Постмодерната ситуация“ знанието се екстериоризира и се превръща в стока и производствена сила в компютризираните общества. Една от ключовите характеристики на постмодернизма според Фредерик Джеймисън е „смъртта на субекта“.

След „смъртта на субекта“ на фокус е обективизираният човек – тялото му съществува вместо него или без/извън него. Във все по-бързо променящата се реалност човекът е сведен до последното, в чието съществуване не се съмнява – физическото си тяло. Той е като придатък на тялото си и на

физическата си форма. Тялото остава като последното, което ни легитимира като човешки същества. Кризата на ценности в обществото води до размиване на границите на патология и норма. Патологията се универсализира и деперсонализира. Светът се превръща в глобална лудница – институция, която умело упражнява власт върху индивида чрез механизмите на включване и изключване, за които пише Мишел Фуко. За присъствието на тялото и телесното в изкуството Жан-Люк Нанси казва: „Ние не сме оголили тялото си, ние сме го измислили“ (Нанси 2003: 26).

Проблемите на идентификацията варират от липса на Аз до свръхпроизводство на Азове. Зависимостта от технологиите създава медиализиран Аз, който е фалшив, анонимен, изпробващ множество въобразени идентичности и в същото време е деприватизиран, изложен на показ, обладан от медиен нарцисизъм и накрая тотално обезличен и превърнат в медиен продукт. Все повече неща в съвременния свят се дематериализират, губят уникалната си същност, лишават се от смисъл и значение. Устойчивата, монолитна структура на Аза се оказва невъзможна – той е по-скоро флуиден, променлив сбор от сменящи се образи и идентичности, хванат в глобалната мрежа на киберпространството.

В ерата на деконструкцията все по-трудно определима е идентичността и в структурите на изкуството – след обявената от Ролан Барт смърт на Автора идва и краят на отделните жанрове, на персонажа, на структурирания разказ, единствения смисъл, творбата, зрителя и т.н.

Концептуалната криза на съвременната естетика по отношение на определянето на това какво е и какво не е изкуство с особена сила проличава при опитите за дефиниране на акционистките изкуства. Те са интердисциплинарни и транскултурни проекти с трудно определима идентичност, неопределени граници, трудни за разграничаване елементи и взаимоотношения вътре в тях между автор, творба, публика. Историците и критиците се затрудняват с тяхното дефиниране и позициониране както в исторически план, така и като част от съвременната картина на изкуството. Няма определени критерии, спрямо които да бъдат оценявани и сравнявани помежду си, което прави всеки опит за теоретизиране субективен и нелегитимен. Стойността им се определя не от някакви присъщи на тях качества, а от логиката на арт пазара и от способността на творбите да бъдат пиар и реклама на определена галерия или институция. Звезден статут получават не самите творби, а имената на определени творци, които след това се превръщат в бранд. Акционизмът чудесно се вписва в сегашното общество на зрелището – неговите творби се оказват носители на символен капитал. Звездният и медийният статус привличат публика и пари. Колекционерите купуват видеозаписи или предмети от известни перформанси. А могат и просто да получат сертификат за автентичност на нещо несъществуващо, което са купили. В съвременния свят пазарната цена на изкуството не зависи от материалната му стойност или от онтологичната му същност, а по-скоро от идейната и символната му натовареност, както и от позиционирането му като социо-културен конструкт и феномен.

От момента на появата си до днес – един век по-късно, акционисткото изкуство предизвиква противоречиви реакции. Обвинявано е в радикализиране и брутализиране на изкуството, прекрочване на всички табута, прекаляване с шока и ужаса, показване на недопустимото и непоносимото. Стремжът към разголване на ирационалното, първичните инстинкти и страсти се противопоставя на хуманистичната идея за изкуството като място за рационален дебат. Преекспонирането и естетизацията на насилието и болката създават погрешни нагласи и етически релативизъм, водят до тотален ексхибиционизъм, който превръща всичко в зрелище.

Пърформансите са били нещо значително в апогея си в началото на 70-те години, когато пърформъри като Марина Абрамович и Крис Бърден наистина са рискували всичко, но сегашните пърформанси са дистанцирани от реалните естетически качества или реалните проблеми на обществото. Акционното изкуство, започнало като критика на статуквото, се превръща в част от същото това статукво след институционализирането му чрез трите големи „К“ – куратори, критици, купувачи. Повечето пърформанси днес нямат връзка с реалните проблеми на хората, а действията в тях се струват на мнозина проява на ексцентричност, лудост и ексхибиционизъм – ровене в някакви лични и индивидуални теми на артистите. Изявите на акционисткото изкуство, от една страна, са смятани от масовата публика за проява на претенциозност, интелектуална неискреност, псевдоинтелектуална елитарност, а от друга, привличат вниманието на същата тази публика със своята медийна слава, и са част от културата на воайорството, шока и скандала. Обществото е все по-атомизирано и вече трудно може да се намери монолитна група, чиито проблеми да бъдат артикулирани или взети за идейна платформа на акционистките изкуства. Повтаряните като мантра и превърнали се в клише идеи за силата на живото присъствие и достигане до промяна у публиката чрез разголване на тялото, болката, страховете и т.н. вече са загубили силата си. Отдавна голотата, сексът, насилието и ужасът не са нещо плашещо или скандално – има ги в изобилие в живота, в медиите и масовата култура.

Един от последните случаи, който беше широко отразен от медиите, отразява точно състоянието на съвременното изкуство: на изложението в *Art Basel* през 2019 г. беше изложена инсталацията „Комедиантът“, която представлява узрял банан, залепен на стената с тиксо. Неин автор е италианският художник Маурицио Кателан, известен с провокативните си творби. Най-обикновени банани, купени от супермаркет, се превръщат в сериозна инвестиция, защото два екземпляра от инсталацията са продадени за по 120 000 долара, а трети за 150 000. Говорителят на изложението оправдава концептуалната творба като символ на глобалната търговия, която трябва да се възприема с чувство за хумор. Няколко дни по-късно инсталацията се превръща в пърформанс, след като Дейвид Датуна, представяйки се за „гладен пърформанс артист“, отива и изяжда банана. Така той се превръща в съавтор на Кателан. Изяденият банан бил сменен с друг, а кураторът на изложбата в официално заявление казва, че творбата не е разрушена, защото „бананът е идеята“.

За практичното съзнание на масовата публика остава непонятно как платно, боядисано в бяло, или един банан може да струват стотици хиляди долари само заради някаква идея, вложена в тях. Такива факти само затвърждават мнението, че бестселърите на арт пазара не са изкуство, а измама, подигравка или нечий експеримент с цел печалба. Цялата помпозност и създаването на култ към съвременните форми на изкуството често се възприемат по-скоро като предизвикващо присмех доказателство за естетическото изчерпване и безсъдържателност на съвременната култура.

Онтологичната неопределеност на сегашното изкуство – между технокултурата и автентичността, между виртуалното и телесното, потвърждава мнението на австрийския философ Пол Файерабенд (Feuerabend 1988), че съвременната естетика съществува в епохата на „епистемологичния анархизъм“. Относно легитимацията и критериите за ценност на изкуството Никлас Луман пише: „(...) коя инстанция всъщност легитимира изкуството? Кой твърди, че изкуството притежава стойност? Отговорът може да бъде само и единствено: то самото“ (Луман 2019: 119). Всичко може да е изкуство – само защото някой го обявява за такова и защото някой го възприема като такова.

Остават отворени много въпроси за стойността, мястото и значението на изкуството, които бъдещето от дистанцията на времето ще може да оцени по-обективно.

ЛИТЕРАТУРА

- Луман, Н. 2019. Обособяване на изкуството. Автономността на изкуството. // *Философски алтернативи*, № 3, 114–135.
- Нанси, Ж.-Л. 2003. *Corpus*. Прев Б. Манчев. София: ЛИК.
- Остин, Д. 1996. *Как с думи се вършат неща*. Прев. Тодор Петков. София: Критика и хуманизъм.
- Фуко, М. 1992. *Думите и нещата*. Превод Веселин Цветков. София: Наука и изкуство.
- Gell, A. 1998. *Art and agency: An Anthropological theory*. Oxford, Clarendon press.
- Gumbrecht, H. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press.
- Feuerabend, P. 1988. *Against Method-Outline of an anarchistic theory of knowledge*. Revised Edition, Verso.
- Fuchs, E. 1996. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism (Drama and Performance Studies)*. Indiana.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Luman, N. 2019. Obosobyavane na izkustvoto. Avtonomnostta na izkustvoto. // *Filosofski alternativi*, № 3, 114–135.
- Nansi, Zh.-L. 2003. *Corpus*. Прев В. Manchev. Sofia: LIK.
- Ostin, D. 1996. *Kak s dumii se varshat neshta*. Прев. Todor Petkov. Sofia: Kritika i humanizam.
- Fuko, M. 1992. *Dumite i neshtata*. Превод Veselin Tsvetkov. Sofia: Nauka i izkustvo.