



Яница Фендулова*

ПЕРФОРМАТИВНИ И ИНСТАЛАТИВНИ ПРОСТРАНСТВА

Yanitsa Fendulova

PERFORMATIVE AND INSTALLATIVE SPACES

Abstract: The article consists of an analysis of two Bulgarian contemporary artworks: by Simeon Stoilov and Atanas Totlyakov from 2021. In addition, the text discusses a work of the author, Yanitsa Fendulova, from the same year, realized as a result of a practical research in the field of performance art. The article is part of a larger study discussing the performative dimensions and values of installation works of art, the term “performative installation”.

Keywords: review; performance; act; first-hand experience; artefacts; installation art.

Терминът „перформативна инсталация“ фокусира „перформативността“ като определяща характеристика на инсталацията. Терминът е съставен от две понятия – „пърформанс“ и „инсталация“. Необозримо широки като практика и теория сами по себе си, инсталацията и пърформансът (вече) традиционно се мислят в следното различие: едното индикира ефимерно действие, а другото предвижда известна обектност, статика. Наситили съвременната артистична практика, инсталацията и пърформансът най-често се разбират като два различни подхода, но не непременно самоизключващи се. С широкото приложение на перформативността изглежда, че всяко (статично) художествено произведение можем да подведем през перформативна трактовка. В този фокус можем и да дискутираме инсталативното произведение в пърформанс перспектива. Най-малкото нужно е само да обърнем по-голямо внимание на „зрителя“, което (може би) е и най-честата критика срещу новия термин „перформативна инсталация“¹. Настоящата статия не цели да разгледа това понятие в цялост, нито да анализира такива примери, а да посочи перспектива, в която може то да се мисли. Ще разгледаме няколко произведения – на рисунка, инсталация и пърформанс, в опит да отделим някои от техните перформативни характеристики.

Като част от по-голямо изследване върху понятието „перформативна инсталация“ в тази статията се търсят перформативни стойности и основания за тях чрез анализа на две произведения от съвременната българска сцена, които изначално не се определят като „перформативна инсталация“. Те са поставени в едно изследователско поле с трето произведение, деклариращо своите пърформанс основания. Анализът включва работата с рисунка „Радикална тактична пое-

* yfendulova@gmail.com

¹ Поставено вече като понятие „перформативна инсталация“ има своите основания и на практика, и на теория. Дори и у нас. В България Валентин Ангелов пръв представя понятието, налични са и редица практически примери от последното десетилетие, които обаче изискват множество допълнителни анализи.

тика“ (2021) на Атанас Тотляков, изложбата инсталация „Numinous“ (2021) на Симеон Стоилов и пърформанса „Отклонения“ (2021) на Яница Фендулова. Изборът на дискутираните произведения е воден от нуждата от опит-от-първа-ръка – изискване, което не може да се пренебрегне в настоящия ракурс на пърформанс и инсталация. Трите произведения демонстрират проява на различни стратегии за адресиране на тялото (на артиста и публики) и демонстрират различия при всяко отделно (естетическо) преживяване. И трите произведения се отличават със специфични подходи, (не)редки на локално ниво (българска артистична сцена), валидни съвременни артистични процеси в респект и влияние от цялостни световни художествени концепти.

Изкуството на пърформанса (performance art) има десетилетна практика. Пърформанс арт можем да дефинираме преди всичко като ефимерно изкуство на живото тяло – във всичките му измерения, изменения и състояния. Пърформансът „отмества интереса от завършения предмет към отворената изпълнителска и креативна дейност“, има „авторerefлексивна сила“ и фокусира върху „взаимодействията и трансформациите [които са] в ход по време на изпълнението“².

В пърформанса „Отклонения“ Яница Фендулова поставя като арена на действие собственото си лице (ил. 1.). В протекание на акта се отправя покана към публиката за пряко взаимодействие с присъстващия артист. Актът е осмислен в последователност и се осъществява в предварително подготвени условия. Действието се развива в галерийно пространство, до стената, на малка масичка с два стола. На масата са използваните пособия и артефакти от него. Артистът отстранява публично веждите си със самобръсначка и оставя образа си и решението за него на публиката. Един по един *зрителите* са поканвани да бъдат *участници*, следва разговор, намеса на мястото на веждите (или отказ от такава), почистване, документиране. Намесите от страна на публиката се снемат ритуално на фолио и се архивират – свалят се като отпечатък, индикират се с пореден номер и съответстват на ръкописна импресия от участниците в акта (в съответствие на поредния номер). Участниците не получават изрични инструкции и уточнения какво и как да правят, пишат или дори да се номерират – процесът е интуитивен.



1. Яница Фендулова. Отклонения 2021, галерия „Доза“, София

„Отклонения“ е откровен и рисково отворен акт на „грубо“ посегателство и вмешателство в идентичност, лично пространство. Ако пожелае, всеки би могъл да възобнови, да моделира, да „завърши“ или да поругае образа, стоящ срещу огледалото. Всеки (дори и случаен) жест в процеса на действие придобива стойност и има значение – за едната или за другата страна³.

² Влагова, Т. „Пърформанс“. // *Речник по естетика и философия на изкуството*, 2012, с. 431.

³ Например биденето с или без маска за лице в пандемични условия, вербални или невербални интеракции, ориентация в пространството като зрителен контакт, отражения в огледалото, възгласи от публика, положение на тялото и смущения в моториката му, натиск на молива, дишане и прочие.

В известен смисъл жестът на отстраняване на веждите не е радикален в козметично отношение, но поставен в социална среда той комуникира различни стойности на красота, телесност или пол. Изначалният акт в „Отклонения“ е посегателството срещу собственото тяло и образ на артиста – жест, типичен за ранния боди арт. Може да се интерпретира като жест на бунт, несъгласие, заличаване, прочистване или като сигнал за помощ, или друго⁴.

В пърформанса има силен социален елемент и в открития си акт артистът приема множество рискове – за провал, изненади и попадане в непредвидими обстоятелства, дори и да е наличен опит за предварително скриптиране на действието и потенциален развой на взаимодействията. От лична гледна точка, страхът и болката определено не бяха предвидени в този опит. Болката например: Всяко „архивиране“ на намеса или почистване костваше все повече болка. Всяко поредно снемане на отпечатък от изрисуваната област снемаше повърхностния дермален слой до степен на възпаления. „Отклонения“ е колкото отдаване, толкова и взимане – изтощаващо упражнение по хуманност, както физически, така и емоционално, психически (в различна степен и за двете взаимодействащи си страни).

Макар и подобни козметични процедури за обезкосмяване да са популярни и „до болка“ познати, ако можем да се изразим така, то голяма част от публиката не взе отношение. Дори и да беше с потенциално широк достъп, участие в акта взеха петима, от които четири момичета и едно момче, за останалите актът се изчерпа със *спектакъла* от първото посегателство. Възможността (за поемане на отговорност) за тази намеса и нужната решителност изглежда се оказаха по-трудно за преодоляване препятствие за общокултурните норми (включително дистанцираност в общуването). Съвременната култура познава „радикалното“ по отношение на намеса върху тялото под различни форми (пиърсинг, импланти, татуировки, но и други операционни процедури). За характерно можем да определим състоянието, при което „светът“ вече не гледа по същия начин на това „радикално тяло“, но „тялото“ гледа по същия начин „света“. От моя гледна точка, тази на артиста, „Отклонения“ постави фокус върху това двусмислие, извеждайки и обострайки го в процеса. През моите очи светът изглеждаше същия, но в така конструираната ситуация, светът не гледаше на мен по същия начин. Но дали наистина това е така?

Работата е задължена на станала популярна теория в пърформанс практиката и изследванията на пола – теорията за субективизма, развита в наследство и задълбочаване на идеята за идентичност, нормалност и културна детерминираност.

„Отклонения“ променя правилата на комуникацията между две социални единици, променя условията и се възползва от контекста, в който един обикновен разговор може да се случи. Актът „Отклонения“ конституира определена ситуация, която генерира смисли и изживяване отвъд дадените обстоятелства. Както гласи въвеждащият текст към произведението: Пърформансът прави видимо едно иначе трудно достижимо пространство между два различни социални образа. Пространство, което ... подлежи на идентифициране в рамките на текущото действие. Актът фигурира единствено „тук и сега“, между двете взаимодействащи си идентичности, съставлящи „тук и сега“ своята съвместна субективност в процес на обмен. Така всяко следващо взаимодействие създава нова субективност, поради различията на всеки отделен индивид, участващ в обmena. Тези процеси са документирани (в един повърхностен за силата и изживяването им начин) чрез отпечатък от рисунката⁵ върху лицето (при наличие на такава) и текстова импресия от двете страни (ако рационална мисъл е способна да синтезира в думи усещането). Събраните отпечатъци на рисунки и ръкописи съставляват така наречената от артиста „Колекция от субективности“⁶.

⁴ „ОТКЛОНЕНИЯ е едновременно приемане и отричане на моделиращото образа“ – пиша в съпътстващия текст към работата си. Продължителността на акта (или повторенията му) не е фиксирана.

⁵ Очертаването на веждите или начертаните на лицето линии (в нашия случай) също можем да трактуваме като рисунка. Рисунката, с която свързваме понятието за вежди, е местоположението на лицето и неговата изразност. Друго местоположение означава друго понятие, където рисунката ще да е знак за друг образ, например: рисунка над горната устна – мустаци, полови белези или хормонален дисбаланс.

⁶ В настоящия анализ използвам и допълвам откъси от въвеждащия текст към пърформанса „Отклонения“ – „Колекциониране на субективности“ от малко книжно издание „Отклонения, performance“ (2021), изработено от автора в ограничен тираж за представянето на пърформанса. Изданието съдържа

Встъпването в акта дава неочаквани резултати, защото той не се вписва в културни норми на комуникация, включени са множество сетивни информации и други социални единици (освен артистът), чието поведение не би било лесно предвидимо; това е събитие в процес с много неизвестни и рефлексията от него е възможна само постфактум. Но да правим абстрахиран и обективен анализ на субективно и силно емоционално преживяване от първо лице е често неуспешно и не би могло да доведе до пълнота в заключението. В този случай за разглеждането и разбирането на „резултатите“, рефлексията от акта, артефактите и анализа им би следвало да се опрем на арт терапевти, психолози, социолози и др.

Впоследствие перформансът „Отклонения“ беше представен с някои от артефактите си в друго пространство. Това са стъкленница с отстраненото окосмяване, една от петте произведени субективности в оригинал (Отклонение #1) и книжно тяло, съдържащо цялата *колекция от произведения субективности*, документални снимки и въвеждащ текст към акта⁷. Всъщност перформанс арт се декларира като „форма на изкуство, която се възпротивява на документация“. По тази тема Лори Андерсън казва следното за „живото изкуство“, за перформанс: „Веднъж изпълнено (performed), то се превръща в мит и няколко снимки и касети [...] Следователно, репрезентирането на тази работа в текст и изображения (images), се превръща в акт на въображението“⁸. В протежение на това твърдение, представяйки перформанса „Отклонения“ другаде на оригиналното *перформативно пространство*, работата приема състояние на *въ-ображение* на акт, случил се „там и преди“, от гледна точка на „тук и сега“ на експозицията (примерно в Габрово). От своя страна, тази вътрешна на произведението операционалност, перформативност, довеждаща нови нейни състояния. В респект на тези особености и разлики ще разгледаме „Радикална тактилна поетика“ на Атанас Тотляков.

В рамките на *Симпозиум ИЗКУСТВО-ПРИРОДА Габровци 2021 Атанас Тотляков представя „Радикална тактилна поетика“* и в контекста на конкретното събитие, можем да твърдим, че артистът разглежда тялото като природа и я изследва чрез инструментите на рисунката (ил. 2.). Тотляков представя серия от автопортретни рисунки върху ученическа дъска от бившето училище (ТБУ, понастоящем артцентър), съпътствани от видео, документиращо процеса на рисуване.

„Радикална тактилна поетика“ представя рисунка, проследяваща вътрешни импулси на художника, конфигурация от линии, експресия на ръката му. „Радикална тактилна поетика“ по този начин отчетливо се разграничава от другите два примера, но същевременно и ги допълва. Какво имаме предвид тук? Всъщност представеното от Тотляков е небезизвестен акт на напрана на автопортрет, което резултира в изображение на портретувания във вид на „рисунок“. В тази работа Атанас Тотляков използва класически за изобразителните изкуства средства. Имаме рисунок с графит върху двуизмерна повърхност и в присъствието на автора дори бихме могли да отсъждаме доколко е сполучлив автопортретът, т.е. да търсим прилики между нарисувания и реалния образ на автора. Но така ще попаднем в задънена улица на чистия формализъм и това няма да доведе до конструктивно заключение за произведението. Тук по-скоро можем да твърдим, че Атанас Тотляков *въ-образява себе си* (по Лори Андерсън). Какво означава да *въ-образяваш* собствения си образ? Как се превежда в образ осезанието?

настоящата „Колекция от субективности“, генерирана от акта на 13.07.2021 г. и съпътства артефактите от перформанса.

⁷ „Отклонения“ е представен в рамките на „Временен баланс, непрестани трусове“ – трето биенале за съвременно изкуство, ХГ „Христо Цокев“ – гр. Габрово, септември–октомври 2021. Представен два месеца след перформанса, може да се каже, че все още косъмчетата в стъкленницата, изложена на галерията, бяха повече, отколкото по лицето на перформъра по същото време. Необходимият период за пълно възстановяване на естественото окосмяване се оказа три месеца.

⁸ **Anderson, L.** „this is the time and this is the record of the time“. Foreword by Laurie Anderson. // RoseLee Goldberg. „Performance art: live art since 60“, 2nd Ed., Thames & Hudson, 2004, p. 6.



2. Атанас Тотляков. Радикална тактилна поетика 2021, Артцентър Дупини, с. Габровци

В авторския текст към произведението „Радикална тактилна поетика“ Тотляков бегло осветлява за този процес: „При създаването на автопортретите, огледалото е заменено с рефлектиращата страна на осезанието, очите на рисуващия са затворени, а за източник на информация се ползва лявата ръка в контакт с лицето. По своята същност те са визуализация на крайно субективно усещане за допир, което е затворено единствено в съзнанието на докосващия – докосван, действаща страна в производствения акт на рисунката“⁹. Още тук прави впечатление, че произведението е дистанцирано от публиката си, някак не е достъпно за нас, отвън наблюдаващите – зрителите, а е достояние само за артиста – основната „действаща страна в производствения акт“, едновременно с това и единствен реципиент на акта. Макар да клони към всеобщо схващане за затворен рисунъчен творчески процес, това не е (вече) традиционното произведение в процес. Защо?

„Радикална тактилна поетика“ всъщност представи артефакти от (интимен) акт на себе-познаване, на само-изследване, на само-усещане. За нас, публиката, самото произведение не е налично представено тук и сега, за зрителя е достъпен само артефактът от проведения (интимен) акт, който при все това изключва зрението като водещо в процеса. Образно-подобните графитни рисунки върху ученическата дъска са остатъци от интенционален, самостоятелно перформирани акт, за който бегло напомня видео-документацията – на един незрим, интимен и вътрешен процес на усещане, на вътрешен наглед на себе си, на вътрешно възприятие (поради това и със собствени понятия) за материя, време, пространство.

Атанас Тотляков е дългогодишен изследовател на тактилното изкуство, на теоретично и на практическо ниво. Във вече цитирания съпровождащ произведението текст авторът уточнява, че „Радикална тактилна поетика“ следва идеята за „Феноменологичен автопортрет“ и прави крачка напред от вече развита „серия от специфични рисунки“¹⁰. В по-ранна негова статия от 2017 г. намираме ясно обоснована концептуална конструкция за последвалите опити на Тотляков върху феноменологията на рисуването и перцепцията на тялото на рисуващия, актът на рисунката¹¹. В анализа си Атанас Тотляков констатира, че „всяка рисунка е и ментален акт, *cogito*, изграждащ

⁹ **Тотляков, А.** „Радикална Тактилна Поетика“. // *Артисти и произведения от симпозиум 2021. Участници, произведения и концепции от десетото издание на Симпозиум ИЗКУСТВО–ПРИРОДА Габровци*. 20.08.2021 (<https://duppiniart.group/2021/08/20/art-nature-2021-artists/#totlyakov> (okt. 2021)

¹⁰ Пак там.

¹¹ В „Речник по естетика и философия на изкуството“ рисунката е асоциирана с „мислена представа“, с потенциата „да съдържа познавателен акт в самото си осъществяване“, да изразява летлива мисъл или да се изразява чрез нея. „Днес художествената стойност на рисунката се заключава в нейната способност да разкрива динамизма, присъщ на крайно своеобразна мисъл, която участва в творчеството – мисъл, която

в съзнанието ни предметност¹². Разглеждайки „рисунката като феноменологичен акт“, Тотляков преобръща фокуса на рисуването – вместо да цели визуално разпознаваема вещественост, артистът цели осъзнато осезателно знание за обекта (лицето, себе си), отвъд видимо даденото. Той прилага „феноменологична редукция“ – разпозната като „безспорно условие за създаване на феноменологична рисунка“. Обикновено рисунката представя предмета така, „както той се вижда“, но в перспектива на феноменологичната философия би следвало да се разглеждат през въпроса как предмета „се явява“ и позовавайки се на Хусерл, Тотляков подчертава, че неизменна важност има „рефлексията върху начините, по които е иман предвид и даден предметът“. В този смисъл, „[м]етодът на феноменологичното рисуване може да бъде определен като: съзерцание на иманентни обекти и жестове, фиксация на съзнанието върху сетивното явяване на вещите“, казва Атанас Тотляков. С важното уточнение: **„Това „как предметът е даден“ се отнася преди всичко до собственото тяло на рисуващия с присъщата му сензорика“**¹³.

За да можем да разберем същността на „Феноменологичния автопортрет“, а и „Радикална тактилна поетика“, трябва да детронираме властта на видимото като начален ресурс, но също и като краен резултат, и да валидираме ценността на познавателните процеси (или смислово-производствените процеси), които рисунката онагледява в резултат. В тази перспектива, трябва да разграничим „физическите“ и „иманентните“ характеристики на рисунката, както постановява Атанас Тотляков. „Физическата рисунка“ е продукт на жест на ръката на художника, навигирана и подвластна на „коригиращата роля на погледа“, казва той. Следователно от „иманентната рисунка“ – онази изначална, вътрешна преди-изразяване мисъл/идея/ментална конструкция в творещото съзнание – не остава нищо, което вече да не е „коригирано“ или пре моделирано от физическото явяване във видимото. Тотляков казва: **„Физическата рисунка създадена чрез действието на ръката, и иманентната рисунка, съществуваща само в съзнанието на твореца, никога не съвпадат като образ.“** Така, [и]манентната рисунка е безвъзвратно загубена във физическото осъществяване¹⁴. Затова авторът редуцира зримото и „за разлика от традиционната рисунка“, „имаме визия, подчинена максимално на осезанието (движението на рисуващата ръка), един вид „оптичен превод“ на тактилен опит“. Така работата се придържа повече към онази „вътрешна на съзнанието представа“ – иманентна рисунка, която е „времева и по своята същност е протяжно действие, разгърнат във времето акт, част от потока на творещото съзнание“. Съществената разлика се изтъква и при реципиента – „традиционната рисунка“ се възприема като „едноактна, тъй като [той] съзерцава физическия корелат на интенционална такава, родена във въображението на художника“. И в този смисъл, „феноменологичната рисунка е разкриване на невидимото“¹⁵ (по Мерло-Понти), казва Атанас Тотляков.

С прегледа дотук, можем да твърдим, че в настоящата си презентация пред широката публика¹⁶ „Радикална тактилна поетика“ е гледана като „традиционна рисунка“ – едноактова – повече, отколкото като акт, действие. Същината на „Радикална тактилна поетика“ на практика убягва, то става константно и непознаваемо в предложението си произведение, представено извън опитността си. Как бихме могли да достигнем до него е логичен въпрос и каква е опитността му? Самият автор поставя подобно питане още в горесцитираната статия от 2017: „Може ли реципиент на така постигната рисунка да достигне до феноменологичната нагласа на рисуващия?“. Последва положителен отговор, но при положение че „композицията на произведението е подчинена максимално на принципите на феноменологичното

изплува мигновено и съществува само в жеста, който я изразява или по-скоро в който тя се изразява“. Жаклин Лихтенщайн, „Рисунка“. // *Речник по естетика и философия на изкуството*. София: Рива, 2012, с. 456

¹² Тотляков, А. Феноменологична рисунка – концепция. // *Визуални изследвания*, 1/2017, с. 58.

¹³ Пак там, с. 59, подчертаването е мое.

¹⁴ „От гледна точка на създаващия рисунката аз имаме като даденост иманентна, вътрешна за съзнанието творба и резултат – физическа рисунка като вещно присъствие“. – Тотляков, А. Феноменологична рисунка – концепция. // *Визуални изследвания*, 1/2017, с. 58.

¹⁵ Пак там, с. 59–60.

¹⁶ Както беше по време на събитието „Ден на отворените врати“ (18.07.2021) за Симпозиум ИЗКУСТВО–ПРИРОДА Габровци 2021, когато се представят публично реализираните произведения.

конституиране на същности и физическият предмет присъства паралелно с неговите редуцирани образни корелати“ и при важното условие „реципиентът да може да преживее тези обекти и чрез непосредствен допир“¹⁷.

Всяка рисунка е резултат от самостоятелен акт на опознаване на чертите на лицето, явявайки се в различен образ от предхождащата или последващата я, при условие на един и същ източник(лицето) и проводник(тялото). Тялото(лицето) на рисуващия е едновременно докосвано и докосващо (както поставя това Атанас Тотляков в текста си) в протежение на определен период от време¹⁸. Възприятието е двуполусно (пръстът докосва, лицето е докосвано), а рисунката илюстрира моментния ментален процес на осезателно-тактилни дразнения в триизмерното пространство (пръст/ръка/лицето/тялото) в преноса върху двуизмерно такова, изключвайки зрението като регулиращ фактор. В актът двата полюса се опитват да се синхронизират в подаването и приемането на информация. Всеки от тези елементи на пърформанса носи различни стойности при всеки отделен акт – обективно и субективно време, пространство, повърхнини (телесни: кожа, коса, т.н.; дървена вертикална плоскост; хоризонтална опора), памет, траектория, цялостен мускулен тонус, ментална нагласа, мозъчна дейност, др. Рефлексията от и по тези и други параметри е сериозно и голямо научно изследване¹⁹.

Нека се върнем на проблема със затворената активна верига в произведението: артист-произведение-артист, в сравнение с характерното за пърформанс (арт) практиката „отваряне на художествения процес“. В случая на публичното представяне на „Радикална тактилна поетика“ реципиентът си остава самия автор. Публиката не получава възможност за опит-от-първа-ръка на произведението. Можем да оправдаем този казус с употребата на ученическата дъска (използваната двумерна повърхност от артиста), което е сайт-специфик елемент на произведението и донася някои „полезни“ за казуса асоциации. Тотляков посочва и показва метод за само-познание, който „за домашно“²⁰ може всеки да приложи. Процесите, които пред-полага или задава на вниманието ни „Радикална тактилна поетика“ са строго индивидуални в преживяването и резултатния образ. Този метод предполага вътрешно преживяване на себе си, като водещо нещо в работата, да видиш себе си, без да гледаш, отвъд знанието за себе си – едно *преживяване на себе си*, или *въ-образяване на себе си* (в настоящия контекст на автопортрета). Следователно „Радикална тактилна поетика“ демонстрира метод за *резултиращото в образи преживяване* (на себе си). Как точно да приложим демонстрирания метод, авторът не уточнява. Инструктираното действие е небезизвестно явление в пърформанс практиката още от средата на миналия век, което би приело успешно приложение тук. Дори и да не е налична писана или устна инструкция, твърдим че „Радикална тактилна поетика“ я съдържа като потенция. Най-първосигналната (очевидна) инструкция е „Затвори си очите“, но ако е „Насочи вниманието си към...“ или нещо друго, това би задържало фокуса на съзнанието върху т.нар. в изследването на Тотляков „иманентна рисунка“, би го навигирала „навътре“. Съответно *подходящата инструкция* би внесла промени в състоянието, условията и следователно преживяването на *резултиращото в образ преживяване* (на себе си).

Работата на Тотляков има своеобразна затворена система на акта – артистът прави произведение, отнесено до самия него като присъствие в акта – резултатът е субективен образ за самия

¹⁷ **Тотляков, А.** Феноменологична рисунка – концепция. // *Визуални изследвания*, 1, 2017, с. 60, подчертаването е мое.

¹⁸ Актът от представеното видео е с трайност една минута и петдесет секунди. Правейки тази почти двуминутна рисунка, възприятието на Тотляков за време е неизмеримо с реално текущото, респективно записано на видео такова. Тази рисунка е една от общо двадесет и трите феноменологични рисунки, реализирани в рамките на произведението (виж Atanas Totlyakov – Radical Tactile Poetics 2021, видео, <https://www.youtube.com/watch?v=el2ucA9pxeI>)

¹⁹ Виж **Тотляков, Ат.** „Практическо включване на осезанието като елемент на художественото произведение в съвременното изкуство. Експериментални произведения в областта на синтеза на тактилни и визуално-тактилни характеристики на обектите“, дисертация, ФИИ, ВТУ, 2014.

²⁰ Израз, подходящ за спецификата на мястото – бивше помощно-възпитателно училище, днес Артцентър *Дупини*.

себе си, където реципиентът на акта е и самият артист²¹. Както вече видяхме, тази изначално затворена система на „Радикална тактилна поетика“ съдържа потенциала „да се социализира“ собствения си творчески акт чрез *инструкцията*. „Радикална тактилна поетика“ поставя различен подход към публиката си (или би могъл) и в този смисъл е диаметрална противоположност на разгледания по-рано пърформанс „Отклонения“. Но и двете поставят актът като смислово – изграждащ метод в произведението и имат специфично отношение към тялото, по конкретно – лицето. *Резултиращото в образи преживяване* (на себе си), демонстрирано от Атанас Тотляков, можем във връзка с пърформанса „Отклонения“ да преформулираме като *резултиращи в събирателен образ субективности*.

Направихме въведение към един аспект на пърформанс (арта) и неговите подходи. Синтезирано с други думи: Перформативния подход повелява да разглеждаме делигирането на правото, символиката, действеността от тялото на артиста (на който е присъщо да изпълнява произведението си) като законен топос, към тялото на „зрителя“ (на който не е традиционно-присъщо да изпълнява произведението – авторството). Основания за такъв преход можем да намерим още от люлката на *перформативните художествени практики*, попадащи най-общо под етикета (или спомагащи за дефинирането на) „пърформанс арт“ (50 – 60-те), но по-забележими станали към края на 70-те. *Перформативният подход дава възможност за нова гледна точка, интензифицира различни аспекти на произведението (от формулираните, базирани на феноменологичния подход в частност при Тотляков или от боди арт основанията на пърформанса „Отклонения“ на Фендулова) и дава нови перспективи към работата като практика на трансформираща се действеност – перформативност, която (всяко) едно статично произведение има като капацитет, потенция*.

В двата случая („Радикална тактилна поетика“ и „Отклонения“) важи: Това, което виждаме, не е това, което е.

Симеон Стоилов инсталира два обекта в двете зали на галерия „Райко Алексиев“ (София), но това което виждаме в залите, не е това, което е „Numinous“ (ил. 3.)²². Както при Атанас Тотляков с рисунката, така и при Симеон Стоилов – ще започнем като най-формално определим „Numinous“ като инсталация. (Всъщност, имайки предвид разискваните тук казуси, по-формално е определението „изложба“.)



3. Симеон Стоилов. *Numinous* 2021, ИЗ Райко Алексиев, СБХ, София

²¹ Това обяснява и дългогодишните частни опити на артиста, предшествали настоящата реализация. Наред с теоретичните си изследвания, през годините Атанас Тотляков провежда множество практически експерименти с феноменологични рисунки, „творческия процес“ на които показва за първи път под името „Радикална тактилна поетика“ (2021).

²² Виж изложбен календар към СБХ: <https://sbh.bg/bg/izlojben-kalendar-izlojbi/numinous/8/1066> (окт. 2021).

Симеон Стоилов има отличителен пространствен подход в изложбените си изяви. Авторът развива с годините особена архитектурна чувствителност, която очевидно способства развоя на пространствени „художествени“ произведения, съобразени с място, материал, обем, мащаб и др. дадености на средата, в която се разполагат. От живописната си практика в две измерения, артистът преминава към триизмерни обекти, скулптури и/или мащабни пространствени инсталационни и изложбени²³.

Още с навлизането в „Numinous“ погледът (и тялото) е препречен(о) от диагонален контражур. Второ препречване е на прехода към по-голямата зала/пространство – своеобразен вход-изход, правоъгълен, архитектурен. Навлизайки в пространството (като „зрител“) попадаме в реално-материална, силно физическа среда с обективно дефинируеми обекти, материали, граници и пространство. Малко след това съзнанието се дезориентира, слухът и зрението се насищат с монотонност и тялото започва да се рее сред пространството, усещайки го плътно. Кубически метри плътност, сякаш „Райко Алексиев“ придобива смисъл на архитектурен сегмент от голямото синьо-сиво – въздух и вода²⁴.

Безбрежното, имерсивно усещане в „Numinous“ стимулира чувство за дълбочина, за надчовешка, висша монументалност, за нещо отвъд човека. Създава усещане за едновременно живо и неживо присъствие – шумно дишащо и движещо се, а статично в материалността си. В полумрака на залата²⁵ започваме да губим ясните очертания на формите; обемите на инсталираните обекти оптически се вдлъбват и изпъкват, погледът е неспособен да ги обозре – едновременно си вътре и отвън тяхното пространство.

В така-организираната „изложба“ всеки обем и повърхност прави впечатление в присъствието си – както експонираните два обема, така и стените, пода, но и собственото ни тяло, и разбира се, телата на другите (при наличието на такива). Дошли да гледат изложбата, тези „нови обеми“ за мен („зрителя“), веднага разпознати като „други“, които любопитно променят преживяването и придават нови стойности на цялостната инсталация. **Имерсивното състояние на реципиента намалява интензитета** си в разпознаваема ситуация на социална среща (дори и случайна). Присъствието на „други тела“ отдава нови значения на цялостната обстановка, последователно навлизащи в пространството, вече усетено в отсъствието им. Монументалността на обектите започва оптически да се измерва и сравнява с човешкия ръст, добива плътност и монолитност. Разпознавайки ги като социални тела, аз веднага си давам сметка за размери и съпоставям обеми, също така осъзнавам, че не само аз гледам, но и съм потенциално гледана и съпоставена в цялата обстановка. Така и аз, и другите ставаме част от възприятието на произведението и композицията на залата.

В научната си разработка Симеон Стоилов насочва вниманието към „пространствено-контекстуализирано изкуство“²⁶, което можем да кажем, че отчетливо присъства в артистичната му дейност и отразява авторския му почерк. Показателни са собствените му думи по въпроса. Симеон Стоилов прави залата (галерията) произведение на изкуството, не внася в нея такова²⁷. Тук про-

²³ Симеон Стоилов продължава да работи живопис интензивно. Едновременно с „Numinous“ той представя самостоятелна изложба живопис „Дълбокото сбогуване“ (галерия „Ракурси“, 19. окт – 12. ноемв. 2021), в която наблюдаваме подобни на „Numinous“ преживявания.

²⁴ Тук ще си позволя по-описателно представяне. „Numinous“ се състои от два извънредно големи обекта, поставени диагонално във всяка от залите на галерия „Райко Алексиев“. Така отличителния за залата оберлихт действа с обратна функция – вместо да е оптически преход нагоре, да пропуска светлина, той сякаш притиска съдържанието на залата, затъмнен, решетъчен. Осветлението е обрано до две точкови петна – едно на входа и второ на следващия преход на залата (т.нар. вход-изход). Цялостният колорит е монохромен – двата инсталирани обема са еднотонни, тъмно сиви, текстилни, оптически сливащи се с подовата настилка, нерелективни, леко кадифени, поглъщащи светлина, не отразяващи я.

²⁵ Трябва да се отбележат и атмосферните условия, които са фактор при наличието на оберлихт. Една по-силна светлина от мрачен облачен ден би променила амбиента на пространството.

²⁶ През 2017 г. Симеон Стоилов Симеонов защитава докторска дисертация на тема „Съвременно форми на изкуство в пространството от среата на XX век до днес“, НХА, София.

²⁷ Изказване на автора в интервю по повод „Изход“ (2015) – друга негова изложба/инсталация на същото място. „Изход“ – изложба на Симеон Стоилов, БНТ, предаване: Култура.БГ, 04.11.2015, <https://bnt.bg/bg/a/izhod-izlozhba-na-simeon-stoilov> (окт. 2021).

зира основната разлика между традиционната изложба, нейната „подредба“ и артистичната изложбена инсталация. Вместо да третира пространството на „белия куб“ на „Райко Алексиев“ като неутрално, анонимно, съдържащо самостоятелни по себе си произведения/обекти, Симеон Стоилов използва в цялост даденостите и адресира взаимното значение на всички съдържащи се в него предмети/елементи, взимайки предвид техните (пропорционални) отношения. Тази определена конфигурация на цялостното пространство довежда до общо внушение във възприемането ѝ. Ако именно организацията на пространството като цяло е единственото, което остава като спомен от посещението (на музей или галерия) и общо чувство за изложбата/инсталацията, както твърди Борис Гройс²⁸, то бихме обосנוвали това със самото преживяване на инсталацията, на организацията на артистичната среда – понякога заредено със силен афект или има силен (емоционален, интелектуален, социален, др.) рефлект.

Заклучение

Най-формално определени по този начин – рисунка, инсталация, пърформанс, произведенията имат особен подход, разгледани през призмата на акта, действието и преживяването му – с други думи, разгледани през призмата на пърформанса. Концепт, силно разтеглив и широко скроен, фокусиращ вниманието върху акта и протежението му в процес, но и трансформиращите им сили, оперативни механизми и генеративни конституции. Разгледаните дотук произведения само донякъде осветляват перспективата, в която можем да разглеждаме перформативните особености на пространства, обекти или образи, дискутирайки ги в актови аспекти. В по-широк план, анализът дотук води към търсене на структурни особености и механизми на конструиране на произведенията, които дават основания да дефинираме в перформативни измерения (физическото състояние на) арт инсталацията.

И трите произведения (рисунка, инсталация, пърформанс) използват обекти и конфигурации от такива, чрез които адресират (всяко по различен начин) тялото или го третират като обект, или маркират и динамизират по някакъв начин различни пространства – ситуации (по Ангел Ангелов). Разгледани в тази перспектива, дискутираните произведения са късове преживявания най-вече – отличават се с производство на смислите си през действия – не биват само материални или обектни струпвания, сбор от медиуми или пространствени конфигурации. Фокусът се измества към начина, по който се влияе на (и използва) тялото и възприятията ни, как се срещаме с художественото произведение и как комуникираме с него или то през/чрез нас. Тук проблематично е и понятието „зрител“ – и трите използват зрителни стимули, но същността им не се заключава с тях. Вместо „зрител“ настоящата ситуация налага да се насочим към понятия като *посетител*, *участник* или *изпълнител* (пърформър). В този смисъл можем да кажем, че употребявайки ни като материал, медиум, произведението генерира своята стойност и смисъл²⁹; че посещавайки дадено

²⁸ В съгласие с Борис Гройс твърдим, че политиката на организиране на пространството на (бившия) „бял куб“ на артистичната инсталация и на кураторската инсталация (т.е. изложбена практика и дизайн), взаимно проникващи се, подобни. Вж. **Groys, B.** Present, Presence, Presentation. // Genge, G., Schwarte, L. and Stercken, A. ed. *Aesthetic Temporalities Today: Present, Presentness, Re-Presentation*. Bielefeld: transcript Verlag, pp. 31 – 38. <https://doi.org/10.14361/9783839454626-004> или 4th Annual Conference of the German Research Association (DFG) Priority Program “Aesthetic Temporalities Today: Present, Presentness, Presentation.” June 13–15, 2018 at ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry, <https://www.ici-berlin.org/events/aesthetische-eigenzeiten-heute/#1480527538785-96f7ec8b-b60fe0d0-84f4>

²⁹ Дали то комуникира през нас или ние чрез него е интересен въпрос. Визията за произведение на изкуството като дефинирана обектност със стойност, „стока“ (commodity), критика върху която нашумява с надигането на концепта за активно изкуство, състоящо се в акта, не в обекта, в по-близко минало изглежда остарява като бунт и естествено преминава в услуга на индустрията. В настояще разпознаваме понятията „политики на преживяването“ или „креативни индустрии“, които започват да „оценяват“ и „остойностяват“ феномена на преживяването на произведение на изкуството. В своя откриваща лекция на конференция в Берлин, Борис Гройс споделя впечатлението си и отличава тенденцията съвременното изкуство да употребява – идеята, че ние служим на изкуството, вместо да сме обслужени от изкуството. Произведението на изкуството в смисъла на стока (commodity), циркулираща в икономическата система – говорим за консума-

пространство, ние го перформираме, бидейки пърформъри; че без оперативност и социализация си като феномен, произведението е единствено стаен капацитет и набор от нереализирани потенциалности.

С каква цел анализирахме трите произведения – „Радикална тактилна поетика“ на Атанас Тотляков, „Numinous“ на Симеон Стоилов и „Отклонения“ на Яница Фендулова? Три напълно различни по съществото си произведения, макар че (както видяхме) и близки в тук дискутираните аспекти. Т.е. все още ли са те „напълно различни“ и на какви основания? Имаме рисунка, инсталация (в традицията на скулптурата) и пърформанс (акт, диаметрално противоположен на обектността). Тук не полемизираме формални характеристики на медиума, а го позиционираме в ролята му на *спусък* или като преходен материал, на *иницииращ събитийност* или *въплъщаващ такава* материал. Терминът „инсталация“ сам по себе си „привилегирова резултата, вече завършеното, а не процеса“ и това се случва „[п]о един модерен начин, подобно на термина „художествено произведение“, казва Ангел Ангелов. В този смисъл, Ангелов предполага да мислим инсталацията по-скоро като сбор от активности, като „динамика от взаимоотношения“, вместо като съвкупност от предмети или технически съоръжения³⁰. Медиумът (или обектността) придобива смисъла на съдържател на процесите или спусък за (под)съзнателни релации, които преживяваме, от които остава споменът за определена опитност, напомнено от някакъв материален носител или жест. Това заключение не отменя дефиницията на медиум като средство, а преформулира целта.

Както артикулирахме при „Радикална тактилна поетика“ и „Отклонения“, с материални характеристики остават единствено артефактите от акта. Те го капсулират в някаква обектност (в силно сгъстен вариант) и смислово съдържат белезите на действието, случило се „там и преди“. При положение, че актът неизменно се съдържа в „тук и сега“. Но не можем да твърдим същото за „Numinous“, чийто материални характеристики всъщност инициират, провокират, навигират и същевременно съдържат това „тук и сега“ на произведението. Всеизвестно е, че инсталацията (в някои свои проявления) също се противи на „възпроизводство“. Всъщност това е базисна характеристика на пърформанс (арта) – пърформансът не възпроизвежда, не репродуцира, а *произвежда* нови състояния, нова събитийност. Но и в такъв случай можем да артикулираме, че всяко едно нейно (на инсталацията) поставяне конституира оригиналност, ново състояние, нова събитийност, нова ауратичност. За такива „политики на инсталацията“ можем да търсим основания в текстовете на Борис Гройс³¹. Всяко ново поставяне на инсталацията ще генерира ново „тук и сега“ на произведението, за което предното ще бъде „там и преди“³². При условие на (въз)производство, инсталацията ще конструира винаги ново битуване на състоянието на нещата – успешно *перформира* (от латински – чрез форма) обстоятелства в дадени условия, в ситуативност и контекстна информираност. Може би и затова инсталацията често се определя като „говореща на езика“ на постмодернизма – защото „говори“ предимно за пърформанси; за невъзможни за фиксации и винаги обновяващи, но и *трансформиращи* се/ги процеси и състояния; *за релациите между тях*.

ция, следователно изчерпване, разрушаване (за период от време). Произведенията на изкуството в нашата култура са освободени от този стокови процес на употреба – вместо да употребяваме (using) художествени предмети, ние ги оставяме да ни употребяват те, казва Борис Гройс (14:00 – 15:24 м) (<https://www.ici-berlin.org/events/aesthetische-eigenzeiten-heute/>, окт.2021)

³⁰ Ангелов, А. В. Кратък екскурс за употребата на термина „инсталация“. Електронно списание LiterNet, 28.02.2010, №2 1 (123), <https://litenet.bg/publish11/avangelov/instalacia.htm>, окт. 2021

³¹ Вж. Groys, B. Politics of Installation. e-flux journal #2 – january 2009 (<https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>, достъп окт. 2021)

³² В като продължение на тази мисъл се изкушавам да адресирам един мимоходом зададен въпрос от Ангел Ангелов по повод фактора „време“ и състоянието на „паметност“ на инсталацията. „Въпросът за траенето във времето ми се струва съществен – казва Ангелов, – дали установяването за дълго или за постоянно на една инсталация не я превръща в паметник?“ (виж Ангелов, А. В. Кратък екскурс за употребата на термина „инсталация“...). Като следствие от разсъжденията в тази статия бихме могли да мислим всеки паметник като инсталация в хибридно положение на „сега“ и „преди“, характеризирано с константно „тук“. Или ако преформулираме въпроса: дали паметникът не е сайт-специфична инсталация сам по себе си? Този въпрос ми се струва продуктивен, доколкото можем да говорим не само за обвързано с локация понятие за сайт-специфич, а и за обвързано с *общности* и *политики* понятие.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ангелов, А. В. Кратък екскурс за употребата на термина „инсталация“. // *Електронно списание LiterNet*, 28.02.2010, №2 1 (123), [Angelov, A.V. Kratak ekskurs za upotrebat na termina "instalacia", *Elektronno spisaie LiterNet*, 28.02.2010, №2 1 (123)] <https://litenet.bg/publish11/avangelov/instalacia.htm> (достъп окт. 2021)
- Ангелов, В. *Естетика: речник на актуални, редки, дискутирани и наложени от авангарда термини*. София: Изток–Запад, 2014 [Angelov, V. *Estetika: rechnik na aktualni, redki, diskutirani i nalozheni ot avangarda termini*. Sofia: Iztok–Zapad, 2014].
- Владова, Т. Пърформанс. // Моризо, Ж., Пиуве, Р. (съст.) *Речник по естетика и философия на изкуството*. София: Рива, 2012. [Vladova, T. Parformans. // Morizo, Zh., Piuve, R. (sast.) *Rechnik po estetika i filosofia na izkustvoto*. Sofia: Riva, 2012].
- Лихтенщайн, Ж. Рисуна. // Моризо, Ж., Пиуве, Р. (съст.) *Речник по естетика и философия на изкуството*. София: Рива, 2012. [Lihtenshtayn, Zh. Risunka. // Morizo, Zh., Piuve, R. (sast.) *Rechnik po estetika i filosofia na izkustvoto*. Sofia: Riva, 2012].
- Тотляков, А. „Феноменологична рисунка – концепция“. // *Визуални изследвания*. Том. I, брой 1/ 2017, с. 57 – 61. [Totlyakov, A. Fenomenologichna risunka – kontseptsia. // *Vizualni izsledvania*. Tom. I, broi 1/ 2017, s. 57 – 61].
- Anderson, L. “this is the time and this is the record of the time”. Foreword by Laurie Anderson. // *RoseLee Goldberg. “Performance art: live art since 60”*, 2nd Ed., Thames & Hudson, 2004
- Groys, B. Present, Presence, Presentation. // *4th Annual Conference of the German Research Association (DFG) Priority Program “Aesthetic Temporalities Today: Present, Present-ness, Presentation.”* June 13–15, 2018, ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry, <https://www.ici-berlin.org/events/aesthetische-eigenzeiten-heute/#1480527538785-96f7ec8b-b60fe0d0-84f4> (достъп окт. 2021)
- Groys, B. Politics of Installation. // *e-flux journal* #2 – january 2009 (<https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>) (достъп окт. 2021)
- Hall, D. E. Subjectivity. The New Critical Idiom, 1st Ed., London: Routledge, 2004
- Jones, A. Acting Unnatural: Interpreting Body Art. // *Decomposition: Post-Disciplinary Performance*, ed. Sue-Ellen Case, Philip Brett, Susan Leigh Foster, Bloomington: Indiana University Press, 2000, pp 11–17.

Други използвани ресурси

- „Изход“ – изложба на Симеон Стоилов, Култура.БГ, БНТ, 04.11.2015, <https://bnt.bg/bg/a/izhod-izlozhba-na-simeon-stoilov> (окт.2021). [Izhod” – izlozhba na Simeon Stoilov, Kultura. BG, BNT, 04.11.2015]
- “Numinous” (07 – 22.10.2021), зала „Райко Алексиев“, София, Изложбен календар към СБХ: <https://sbh.bg/bg/izlojben-kalendar-izlojbi/numinous/8/1066> (окт. 2021). [“Numinous” (07 – 22.10. 2021), Zala „Rayko Aleksiev“, Sofiya, Izlozhben kalendar kam SBH]
- „Симпозиум ИЗКУСТВО-ПРИРОДА Габровци 2021“ (06 – 18.07.2021), Артцентър Дупини, село Габровци, обл. Велико Търново. (<https://duppiniart.group/art-nature/symposium-2021/>, (окт. 2021) [„Simpozium IZKUSTVO-PRIRODA Gabrovtsi 2021“ (06 – 18.07.2021), Arttsentar Dupini, selo Gabrovtsi, obl. Veliko Tarnovo]
- „Артисти и произведения от симпозиум 2021. Участници, произведения и концепции от десетото издание на Симпозиум ИЗКУСТВО-ПРИРОДА Габровци“. Артгрупа Дупини, www.duppiniart.group, 20.08.2021 (<https://duppiniart.group/2021/08/20/art-nature-2021-artists/#totlyakov> (окт. 2021) [„Artisti i proizvedeniya ot simpozium 2021. Uchastnitsi, proizvedeniya i kontseptsii ot desetoto izdanie na Simpozium IZKUSTVO-PRIRODA Gabrovtsi“. Artgrupa Dupini]
- „Отклонения, performance“ (2021), Яница Фендулова; книжно издание. [„Otkloneniya, performance” (2021), Yanitsa Fendulova; knizhno izdanie.]