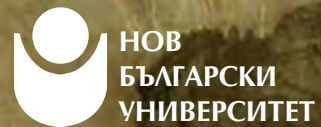




следва брой 27 2012



списание за университетска култура брой 27 2012

СЛЕДВА

Стивън Грийнблат
„Крал Лир“ и еволюционната биология

Алек Попов
Ферментът на зрелостта

Иван Маразов
Изобразителният език на мита

Венцислав Занков
Тялото на художника в изкуството на Прехода

Абстрактните визии на Атанас Парушев

Михаил Неделчев на 70

А. ПАРУШЕВ '2012

А. ПАРУШЕВ '2007

“CARNE TREMULA”

Тялото на художника в изкуството на прехода

Венцислав Занков



Венцислав Занков (1962) е завършил скулптура в НХА през 1988. От тогава до днес стои зад множество инициативи и кураторски проекти, сред които дискуссионен клуб „На тясно“ в Хамбара (2004-2008), вестник „39 грама“ (2005-2008), Фондация Занков“ (основана 2009), Железен орден за съвременно изкуство „Венцислав Занков“ (учреден 2010), „Всичко за мъжа“ (2004-2008), „White, male, straight“ (2002) с подкрепата на „Про Хелвеция“ и НБУ; [Zet_mag] e-zine за изкуство и култура (основан 1999), [Elektrik_BG] мейлинг лист за изкуство, култура и комуникации (от 1999) и др. В периода 1997-2008 е хоноруван, а от 2009 редовен преподавател в департамент „Изящни изкуства“ към НБУ. Сред последните му самостоятелни изяви са: „Последният будоар“ – скулптура, кръв, видео – галерия „Райко Алексиев“ СБХ, София (2011); „Нова прозрачна живопис / всички вече сме призрци“, галерия „Ракурси“, София (2011), „Post-романтизъм. Reloaded“ – Български културен институт – Берлин (2011); „Възможно-Невъзможно. Идејни проекти за естетизация на градската среда“ с подкрепата на столична програма „Култура“ 2011 и Централен фонд за стратегическо развитие към Настоятелството на НБУ, партньор – Център за култура и дебат „Червената къща“ (2011). Автор е на множество публикации в периодичния печат и в интернет.

Тялото на художника в изкуството на прехода се опитва едновременно да анализира появата, присъствието и употребата на тялото на художника в социално-политическото и художественото пространство, както и времето на това пространство, минаващо през тялото на художника като художествена дейност, и следите, които то оставя върху него. Как и защо артистът през собственото си тяло се свързва със света, разбира го и го променя.

Преобладаващата част от артистичните дейности, засягащи художника и неговото тяло естествено принадлежат към жанровете на пърформанса, акцията, хепънинга, бодиарта, но вниманието е насочено и към видеоизкуството, фотографията, инсталацията като естествено продължение на изкуството на живото действие и като негова документация и архив. И ако както твърди Лори Андерсън, едно от посланията на всеки пърформанс или акция е „Това е времето“, то документацията и реконструкцията им заявяват: „Това е документът на времето“¹ и стават самостоятелно еманципирано продължение с фокус върху авторефлексията на артиста. Тази авторефлексия разширява питането за тялото на артиста като място, събиращо наедно субект-обектни отношения, и разширява търсенето на проявленията им и във фотографията и видеото като чисто присъствие, изключващо репрезентативното.

До политическата промяна през 1989 тялото на художника отсъства като обект, изразно средство, инструмент и поле на артистично действие.

1 Laurie Anderson, “This is the time and this is the record of the time”. Текстът е предговор към: RoseLee Goldberg, *Life Art since the 60s*, Times and Hudson, 1998.

Авопортретът е част от портретния жанр с висока степен на репрезентативност. За пълноценното разбиране на процесите както в изкуството, така и в социално-политическата сфера през последните 20 години вниманието се насочва към изследване на онези жестове и артистични актове, които загърбват репрезентативността, като отговарят на кризите на репрезентативност – политическа и институционална – с идеята за чисто присъствие [presence] като изкуство. Това е и опит за изясняване на причините за тяхното появяване и развитие, което е в пряка връзка със смяната на общественно-политическата система, със съпътстващите я кризи и динамика, предопределена от разпада на един строй, завършил с нов глобализиран ред. Възникването на новите за България художествени форми и появата на тялото на художника е поставено в контекста на културната и политическата ситуация на прехода – период изключително интензивен и интересен от гледище на обществената динамика, период, в който понякога политическата и естетическата ценност на дадено произведение се преплитат в особена референция. Макар че преднамерено политическите произведения в областта на акционистките форми у нас са по-скоро изключение, може да се допусне, че в контекста на регулираната късносоциалистическа сцена и с оглед на започналата с тези форми смяна на художествения модел на практика всички произведения на неконвенционалното изкуство от този период се възприемат като опосредствано политически. В този смисъл е валидна оценката на Дженифър Тод, че *„в определени исторически условия критерият за естетическа оценка съвпада с критерия за политическа ценност и това дава естетическа мотивация за създаването на политическо изкуство”*². Периодът на прехода може да бъде осмислен и чрез проследяване на промените в отношението към появата, присъствието и употребата на тялото на художника, което дава възможност да се проследи промяната и развитието на обществото, както и белезите, следите, които то оставя върху него. Присъствието на тялото на художника съдържа в себе си нагласата към изследване на границите на нормата и табуто, като или динамично ги променя, или е част от тези граници, чиито изменения са пряко следствие от социалните, политическите и икономическите промени през последните две десетилетия. Тялото (както на художника, така и на народа) се инициира в кризата на репрезентативното – плътта на живота се появява директно навън (в публичното пространство) като протест, митинг или художествена акция, пърформанс на художници или улични музиканти; появява се и фигурата на просяка на улицата. Може да се опише като начало на директна демокрация или директно изкуство, предхождани и съпътствани от криза на институциите, репрезентиращи изкуство или народ. Тялото на художника по времето на социализма отсъства. Висшето, нетленно и единствено допустимо тяло при социализма е мумията на Георги Димитров. Тоталитарната идеология изсмуква органиката на тялото – чувстващото, изтерзаното, наслаждаващото се, живото тяло, разтваря го до неразличимост в колективното тяло на Партията като единствения и ултимативен представител на Народа. Допустимата телесност е колективизираната такава, фокусирана в събирателния репрезентативен образ на Героя на социалистическия труд. Идеологизираната телесност е винаги репрезентативна и препраща към върховното репрезентативно тяло – тялото на вожда и учителя на българския народ Г. Димитров – неговата мумия. Мавзолеят става център на тоталитарния култ към Георги Димитров като „вожд и учител на българския народ” и част от държавния церемониал в НРБ през периода

2 Цит. по Джеф Уол, „Политическа и естетическа ценност”. – *Изкуство/Art in Bulgaria*”, бр. 49/1998.

1949-1989 г. Тук по протокол чуждестранните делегации полагат венци при посещение в страната, а партийно-държавното ръководство приема от трибуната му манифестациите и парадите на официалните празници.

Неразложимостта, вечността на идеолога и вожда на българския народ, препращайки към другото неразложимо тяло, това на комунистическия идеолог Ленин, е в основата на символния порядък на социалистическия строй и гарантира неговото възпроизводство чрез ритуали на символната власт – паради и манифестации, при които недостъпните и неприкосновени тела на партийните ръководители, издигнати на трибуната на мавзолея са пряко и живо продължение на тялото на вожда, положено там, зад тях.

Тялото на първия български комунистически лидер остава в мавзолея до август 1990 г., когато то е кремирано и погребано в Централните софийски гробища.

Мавзолеят е разрушен по заповед на строителния министър от правителството на СДС през 1999 г. след проведен национален дебат.

Кремирането на тялото на вожда Георги Димитров маркира сърцето на кризата на репрезентативното при настъпилите промени в социално-политическото пространство.

Преходът?

Какъв период от време следва да се счита за „времето на прехода“? От една страна, процесите на промяна започват преди 10.11.1989 както в политическия живот, така и в културата под влияние на Перестройката, която тече в тогавашния Съветски съюз начело с Горбачов. От друга страна, случилото се на 10 ноември се описва като вътрешнопартиен преврат в редовете на комунистическата партия, за който няма никакви заслуги дисидентското движение, още повече че то не е ясно обособено, а и от перспективата на времето дисидентството е отчасти компрометирано с присъствието на хора, сътрудничили на ДС.

Формалният край на „преходния период“ би трябвало да се бележи от присъединяването на България към ЕС на 01.01.2007, въпреки че икономическите показатели на развитие са несравними с тези на останалите членки на ЕС, а по отношение на социално-политическата сфера и след тази дата продължават да излизат критически доклади от различни европейски инстанции по проблеми във висшите етажи на изпълнителната власт и правосъдна система. С приемането на България в Европейския съюз държавата е разпозната като правова и демократична, с многопартийна система, устойчиво управление и пазарна икономика.

Предложената периодизация на прехода е неочаквана и се опира на драматичните катаклизми и криза на властта, разглеждана и като криза на репрезентативното (представителната демокрация) и артистичните реакции в такива кризи като непосредствено и директно изкуство, оголено изкуство на оголения живот.

Предвид настъпилите социално-политически промени и тяхното развитие в паралел и от гледна точка на художествения живот и промените в разбирането за съвременно изкуство (включващо живото действие и употребата на тялото на художника) могат да се разграничат условно следните периоди.

1989-1994

Първият период може да се приеме с рамка началото на прехода 10.11.1989 до средата да 90-те. Време на акции, хепънинги, инсталации, резюмирано през 1994 г. в първата годишна изложба „N форми – реконструкции и интерпретации“ на новосъздадения Център за изкуства „Сорос“.

7 юни 1990 г., Орлов мост, митинг на опозицията – непосредственото присъствие на тялото на народа без и извън репрезентацията на властта. Такова събиране на маси хора остава единствено по мащаба си в историята на България. Според различни източници хората на този митинг са наброявали между един милион и милион и двеста хиляди души. Художествената активност е част от гражданската. Списъкът с неформални художествени акции през този период е наситен с имена и събития. „Това е времето, когато думата „пърформанс“ у нас звучеше екзотично, което означава неяснота и липса на правила и жанрови норми. Артистите представяха себе си чрез нещо, което по-късно се установява, че е пърформанс, а те – артисти, т.е. не представяха пред публика пърформанс, изпълнявайки го, а показваха, екстериоризираха себе си, вътрешността си, материализирано в действие, в акт, все още необременено с жанрови класификации, пред една неподготвена публика, което означава чиста и непредубедена, която разбира, че присъства на нещо, което е извън обичайните ѝ представи, но и то е част от необичайното време на промени и преобръщания, ситуация, към която тя самата принадлежи, прави и изгражда.“³ Началото на прехода съвпада с кризата на институциите, криза на репрезентативността в социално-политическия и културен живот. Няма какво да се репрезентира, няма защо да се репрезентира, няма на кого да се репрезентира. Старото е невалидно, новото не е изградено. Единственото актуално изкуство става живото изкуство или изкуство на живото действие, при което се стопява границата между изкуство и живот: изкуство = живот. А непознаваемият инструментариум на политическото оставя митингите като единствено възможни акции – единствената възможна политическа форма – пряко, видимо масово присъствие на плът, тела в срина и в кризата на репрезентативното в социално-политическото пространство – пряка връзка между тялото на народа и властта в акт на директно присъствие. *„Единствената реална сила, с която разполагахме, беше Улицата. Улицата може да принуди властта да се свие в черупката си, дори да я сваля, но тя не създава власт. Властта се гради от политическа организация на дисциплинирани единомишленици.“*⁴

Темата за създаване на хоризонтални връзки между художниците и групите, въобще за „хоризонтална организация на художествения живот“ и разграждане на пирамидата (на властта), става принцип, на който се основава учреденото през 1990 сдружение „Изкуство в действие“ с манифест „изкуството да излезе сред хората на улицата и директност в изкуството“⁵ (извън репрезентативните функции на институциите – галериите и музеите, концертните зали, театрални салони). Името на сдружението знаково определя случващото се в изкуството.

„Сътворение“, юли 1991 и сдружение „Изкуство в действие“

Пренаписването на света започва с неговото Начало, отначало, с нови цели и нови изразни средства – върху развалините на отминалото време и социален строй, определени като „негативни зони“, метафора на които се оказва разпадащата

3 В. Занков, *Limes Agoniae*, каталог, 1997.

4 Петко Симеонов, „Искахме от риби да станем лъвове. Не може“. – *Труд*, 10.06.2010.

Петко Симеонов е съчредител и зам.-председател на СДС, шеф е на предизборния щаб на синия съюз за Велико народно събрание. Директор на в. „Демокрация“, депутат във ВНС.

5 Леседра – Съвременен българско изкуство. Т. 2, С., 1994, с. 244-247.

се изоставена сграда на Бирената фабрика – място на едноседмичния хепънинг „Сътворение“. Новите цели – директно и непосредствено общуване между публика и артист, съпреживяване на процеса и акта на творчество, новите изразни средства – обобщени в изкуството на живото действие. По същото време началото на реалното пренаписване на света, който стана недвусмислена действителност за следващите десетилетия е паралелното по време друго „сътворение“ – на пирамида на властта в сянка, маркирано на 5 август 1991 с регистрацията на „Мултигруп холдинг“ АД в Цуг, Швейцария, – прагматизъм в радикален противовес на идеалите и утопите, хранени от еуфорията от дишането на въздуха на свободата. Наивен идеализъм бележи една от основните характеристики не само на движенията на масите в посттоталитарен режим, но и на изкуството в този начален период. В статията си „За забавлението“, публикувана през 1994, Диана Попова проблематизира донякъде „забавлението“ или това, което други автори наричат по-често „купон“ или „карнавал“, в подчертано категориален смисъл: *„Ключовата дума е „забавление“. Тя съпътстваше първите хепънинги, формираше атмосферата на изложбите и акциите, ентусиазираше авторите и публиката ... (...) не самите форми бяха проблем, а забавлението, което ги съпътстваше. Точно то предвещаваше раздвижване, нарушаваше статуквото, излизаше в „гръб“ на удобните устои в художествения живот“*. В началото на прехода плахостта от неяснотата на сполетялата обществото промяна на 10.11.1989 бързо е изместена от еуфорията от неочакваната свобода. Карнавалното, „купонът“ е определящото за осъществяваните хепънинги. От една страна, имаме преживяването на тази свобода и освобождаването на тялото на художника в многобройни акции, а от друга – рязко навлизане на обществото в социално-икономическа криза, празни магазини, инфлация и режим на тока, институционална криза. Всичко това довежда до личностни и екзистенциални кризи, свързани със загубените от смяната на системата устойчиви идентичности и все още липсващи нови, адекватни за времето такива. Какво се случва на тази граница на агонията между още неумрялото и още неродилото се време. Мотивът за обществения контекст, за драматичния трус, който преживява съзнанието в периода на прехода се материализира в собствения ми артистичен опит оттогава в цикъла *Limes Agonae* („Границите на агонията“) с начало трите действия „Червено“ (1991-1992), последвала акция в кланицата в Орландовци и финал с пърформанса „Бифтекът и пържените картофи“ (11 февруари 1992). Според Р. Руенов това е *„първият същински опит в темата за битието на тялото и телесността в българското неконвенционално изкуство, който за известен период от време остава единствен и самотен“*⁶.

Това как се заявява тялото на художника като инструмент за действие реагира по един директен и недвусмислен артистичен начин на социалното пространство с характерните за времето динамика и процеси. Тялото е продукт на социалното поле, а тялото на художника е едновременно с това и метафора на това социално поле.

1991 февруари. Червено 1. В. Занков Докторска градина

При краха на ценности и системи единственото присъствие на художника може да е гол и в кръв. Празните чаши за отпразнуване на демокрацията се пълнят с кръв, разливат се по бялата покривка; снегът почервява, пропит с кръв, пружина от

⁶ Руен Руенов, Акционистки художествени практики в България. Възникване и развитие. Дисертация. Институт за изследване на изкуствата при БАН.

легло, хирургически инструменти върху нея, изцапаните с кръв бели дрехи на човека се захвърлят там. Художникът остава гол, не се самозапалва – залива се с кръв и пада върху снега. Пара излиза от горещото му голо тяло.



„...Турбуленциите на времето, нестабилността на времената, противоречивостта на годините, принудени да преодоляваме, ни натикват или в спомените, или в надеждите; в носталгията и в амбициите. Спомням си едно мое време, направило миналото ми безпредметно, а бъдещето ми без очертания. Лишен от тях, се оказах в едно мрачно настояще, което се очертаваше като безкрайно.” 1990-1992. Миналото и бъдещето се свиха и се сляха, потънаха там, в черната дупка на това настояще. Хоризонтът на събитията се сви до „днес”, черното се възприемаше и буквално – мрак; без осветление, с единствената грижа какво още ще се случи утре... (...) Мислех си за смъртта, усещах агонията, болката по загубения смисъл и приемлив порядък, порядък, в който бях живял и към който бях свикнал. Някакъв порядък... Бях завършил наскоро скулптура в Академията. Всичките ми изградени представи и умения тъкмо да проработят, да влезнат в действие, се оказаха непотребни, невалидни; изпразнени от съдържание (...) започнах да правя това, от което изпитвах необходимост, свободен от мнения, задръжки, оценки. Времето беше объркано, хората – също. Досегашното – невалидно, бъдещето никакво, настоящето – празно и свободно, освободено; общество във вакуум – без правила. Вакуум сред реликтовни лъчения (...) изместени в долната, червената част на спектъра, вакуум, в който можеше да се пръсна от собственото си налягане или по някакъв начин да го освободя, да се освободя, да се освободя от миналото **себе си...** Посегнах към кръвта...”⁷

„Собственият катарзис е потърсен в екстремални условия и с оголени средства – сняг, студ, голота, кръв, въобще на един мизансцен, който е сякаш метафора на действителността, която депресира огромни групи от обществото. Същевременно съществуват достатъчно основания в това действие освен катарзисни аутопсихотерапевтични елементи да бъдат потърсени внушения, които са демонстрация на директна експанзия, която интервенира общественото и художественото пространство. В този ред на усещания политическият смисъл на цикъла „Червено” като реакция на доскорошната тоталитарна система, чието дихание тогава е все още непосредствено осезаемо или реакция срещу нормираната художествена сцена е нещо напълно в реда на нещата. Така наистина съвсем основателно е да се твърди, че на този ранен етап в процеса на смяна на художествения модел в България Венцислав Занков се превръща във фигура, която олицетворява своеобразно прераждане, преминало „през отхвърляне на амплото на толериран скулптор към приемане на образа на „лошото дете” на българската демокрация”⁸ – всъщност първият радикализиращ български перформър” (Руен Руенов).

1994-1997

Второто поколение, заявило се приблизително в средата на 90-те се свързва с неорадикалните тенденции, разглеждани като втори опит за създаване на неоавангардна ситуация, която за разлика от първата не е реакция на оттласкване от комунизма. Тя се ражда в специфичните условия и патологии на прехода: мутри и открита престъпност, ВИС, СИК. Влизането на БСП в управлението (1994) с министър-председател Жан Виденов, което довежда четири години по-късно

7 В. Занков, „Границите на агонията 1991-1992”, каталог, 1997.

8 Мария Василева, „Красивият разбивач на табута”, Limes Agoniae.

до фалит на държавата и хиперинфлация. Развиват се форми като видеоарт, фотография, бодиарт. От 1994 г. тръгва непосредствено присъствие на насилието без (извън) репрезентативността на властта с нейните институции, закони и символи, материализирано от „силовите групировки“. Художниците отразяват тази социална атмосфера директно през телесността – в бодиарт, пърформанс, акция: „Човек на улицата“ (1995) на Борис Сергинов; „Корекции 1“ на Расим (1996-1998).

„Човек на улицата“, 1995 – акция на Борис Сергинов на бул. „Витоша“, която изследва публичното поведение във време на демонстративна и брутална организирана престъпност, олицетворена в „мутрата“. Присъствието на страха, отчуждението, недоверието на улицата изплуват в реакцията или липсата на такава към захвърлената на булеварда, до трамвайната линия, опакована и вързана жива човешка фигура (самият автор). Дълго време никой не смее да се доближи до гърчещото се увито тяло (на художника). Минувачите свенливо поглеждат или просто зяпат какво ще се случи. След около 20 минути един човек се претрашава и с джобно ножче реже въжетата, с които е омотано пакетираното тяло на артиста.



„Корекции 1“ (1996-1998) на Расим

Започвайки с „Дрога“ и „Автопортрет с цигара“ през 1995, с „Корекции I“ (1996-97) Расим става българският художник, който най-системно и откровено се занимава с телесното и моралното, вземайки фрагменти от реалността (токсикоманията, уродливата демонстрация на сила, подмяната на идентичността, нейното симулативно „изиграване“), като ги рамкира в условността на видеопърформанси. И в двата случая е налице трансгресиране на реалността по безпрецедентно смел за нашето изкуство начин: сублимирането на идеята става чрез телата и поведението на художниците. Обществено-политическото е пречупено през интимността и телесността, а тялото на художника става поле на артистична практика (място на действие, сцена, среда).



Художникът преобразува със системни усилия, които се изискват от всеки сериозен спортист, своята фигура на високо и стройно момче в културист или тежък силов атлет – външност, която много се доближава до визията на „мутра“, което в контекста на обществената нестабилност и висока престъпност през 90-те години е нещо особено актуално. Художникът иска да придобие вида на дебеловратия атлетичен мъж, който става един от символите на престъпния по характер български преход. Художникът работи под наблюдението на треньори и лекари и ползва напълно професионални методи в съответната област. Съвсем естествено критиката го нарича „новият Микеланджело“, тъй като художникът цели да постигне идеала за физическа красота, който са се опитвали да изразят безброй живописци и скулптори още от Античността, а нашият артист прави това не чрез класически изобразителни средства, а с помощта на собственото си тяло.⁹

Процесът по изграждането на неговата *self-sculpture* е видео- и фотодокументиран. Освен аналозите с образността на консумативното общество и попарт образците авторът отчита психологически проблем, който си струва да се изследва и експонира. Също както и при „Дрога“, става дума за опиянение и болка:

„Аз излязох от едни халюцинации чрез други – при тренировките във фитнес залата смяташ, че работиш жизнеутвърждаващо върху тялото си, а разграждането и последвалото изграждане на мускулите всъщност отново влияе наркотично. Винаги си на ръба между изтощението и опиянението (...) Не приемам обаче, че бягам от реалността. По-скоро се опитвам да разбера влиянието ѝ върху мен, да я обработя. Чрез промените в тялото се опитвам да опиша реалността“¹⁰

Казусът „нова самоличност“ в работата на Расим веднага е оценен като универсален и прави възможно участието на художника в международни изложби и включването му в една авторитетна книга, в съпоставка със световноизвестни автори.¹¹

1997 -2001

Скъсването с традиционното изкуство като несъстоятелно спрямо актуалността се заявява радикално в Манифеста на група XXL, написан още през януари 1995 г., а през 1996 г. групата създава галерия XXL на площад „Македония“ № 2 в София. Тя е закрыта след изложбата „Антисакс. Ново политическо изкуство“ през 2003 г., по-голямата част от авторите емигрират, но връзките между тях никога не се разпадат.

1996: „Свидетелства – реалната различност“, изложба на Център за изкуства „Сорос“, курирана и проведена от кръга XXL, сама по себе си е пробив в списъка на легитимните представителни лица в системата на изобразителното изкуство по това време.

Икономическата и последвалата я политическа криза през 1996-1997 извежда на преден план в кулминационен момент и като главно действащо лице телата на гражданите в пряк сблъсък с властта, като на 10 януари 1997 е превзета сградата на

9 Мария Василева, „Расим“. – *Литературен форум*, бр. 13 от 21ноември 2000 г.

10 Марин Бодаков, *Shut Up and Grow*. Разговор с ...

11 Расим участва в изложбата *Body and the East. From the 1960s to the Present*, Museum of modern art Ljubljana, 1998, Фестивалът за съвременно изкуство *Belluard Bollwerk International* във Фрибург, Швейцария, 2002, Биеналето в Сао Пауло, 2004 и др.

парламента. Представителната демокрация не репрезентира новите реалности и е неспособна на това. Символният порядък на властта е нарушен, налице е, макар и за малко, чистото присъствие на масите без представители, а политиките следват/догонват събитията.

Евакуиране на депутати от парламента на 10.01.1997



1997: първият „София ъндърграунд“ фестивал на пърформанси и акции с куратор Руен Руенов

Кризата в държавата води до радикализиране на изкуството, което отново се отказва от провалените форми на репрезентация и пълни подземията на минус 2 етаж на НДК с плът – всички присъстващи се превръщат в ъндърграунда на София, скъсал с официалните политики на държавата.

Емблематичен за този период, извел на преден план не само духовното но физическото оцеляване като проблем, е пърформансът на **Борис и Габриела Сергинови, проведен в рамките на София ъндърграунд фестивала през 1998**. Метафоричното в заглавието на **акцията „Като няма пари за култура, яжте лайна!“** се взривява, като в музикален ексцес художниците ядат буквално собствените си екскременти (лайна). На видеодокументацията на пърформанса момиче от публиката съпричастно поглъща от предложените ѝ за споделяне лайна – шокиращо, но и разбираемо съпричастие – оголеността на екзистенцията е екстремна, отношението власт – популация крайно садомазохистично, поведението на художниците, участващи в акцията – също. Облечени в типични черни латексови садомазо костюми, размазват телевизори с боен чук. Режещи машини и бормашини са част от звуковата среда.





Make War Not Love (1997) – В. Занков, галерия „Капелица“, Любляна, Словения

С боен пистолет „Берета“ калибър 7.65 мм авторът стреля по предварително приготвена за целта стена и изписва *Make War Not Love*, като от дупките потича червена течност. От съображения за сигурност зрителите наблюдават акцията на видеостена в съседна зала. Изстрелите се чуват през затворените врати.

Като преобръща лозунга на хипи движението от 70-те години на миналия век (изписва го с обратен смисъл с изстрели), авторът по недвусмислен начин набляга на очевидното – разминаването между политическото говорене, свързано с опазването на международния мир, правата на човека, демокрацията, свобода и суверенитет, и реалното

политическо действие като подкрепа и участие във военни конфликти в бивша Югославия и войните в Залива и в Афганистан. Пърформансът се осъществява в Словения, която в близкото минало е била част от Югославската федерация, а военното напрежение е в непосредствена близост. Самото изписване на LOVE с куршуми говори за демонстрация на сила, насилие, доминация и власт, нямащи общо с нея. Стрелбата като мъжко действие и присъствието на думата „любов“ в политическия контекст през 1997 г. препраща и към сексуалния скандал около американския президент Бил Клинтън по това време. „Кървящата“ стена, дупките от куршуми по нея и „кървящите“ букви внушават обратното на „мир и любов“ – болка, страдание и смърт, резултат от политически интереси.

1997-ма бележи ново начало в политическото и икономическо развитие на държавата. Валутен борд, дясно управление, приватизация, проатлантически политически курс.

1998-99: интернет набира скорост, границите в нет пространството не съществуват. Изкуство, нови медии и нова Европа, обединена в потоците на мрежата. **Сдружение „Интерспейс“** започва да разработва нишата „изкуство – нови технологии – нови медии“. Начало на наднационалното, флуидното протичане на информация и изкуство непосредствено повдига въпроси за Център, Периферия и Граница, както и проблеми на идентичността. *Borderline syndrom*, 1999, *Manifesta 3*, Ljubljana и бомбардировките на НАТО в бивша Югославия. Краят на 90-те и началото на XXI век: затъване в политически коректни дейности и проекти, идентичност, различност, граници, пол, социален ангажимент на изкуството, малцинствени, етнопроблематики. Вносът на проблематики е еквивалентът на внос на икономически модели и стратегии, валутен борд и прочее... Затъване в нов вид репрезентативност на политически коректното изкуство. Глад за автентичност в изкуството, резултатът е радикализация на изкуството. През 1997 г. се основава

фестивалът за пърформанс Sofia Underground, който се провежда до 2000 г. в подземията на Националния дворец на културата.

Метаморфози на идентитета: произвежда репрезентативните художници на „различието“, репрезентативни за различието – промотирани на политически коректното различие през фондации като Център за изкуства „Сорос“ с проведени годишни изложби – **Art ex Natio (1997)**, **„Формално – неформално“ (1998-1999)**, **„Културно – субкултурно“ (1999)**.

„...След годината на промяната – 1989, модерното изключване на западни художници прие изтънчени форми. Можем да говорим и за псевдовключване, което принуждава другите да разкриват произхода си като контекст или етикет за идентичност, който им дава правото да присъстват на западната художествена сцена. Пазарът им оставя само избор между безусловното приспособяване (говори се дори за Service art) или признанието, че са външно и мирогледно различни. В битката за внимание и признание такива художници се допускат само заради това, че представят позицията на различие...“ (Ханс Белтинг, „Какво означава „съвременно“? – ЛИК, ноември 2010).

2001-2007

През април 2001 г. благодарение на големите усилия на външната министърка Надежда Михайлова България става първата балканска държава, която е включена в шенгенското пространство и българските граждани вече могат да пътуват в Европа без визови ограничения.

2001: – комуникация между артисти Изток – Запад – „Фронт за комуникация“ – Пловдив. Годината на чудесата, Симеон Втори премиер. Бившият цар се пре/върща в настоящ министър-председател. Внос на символна власт. Двете кули. Реално усещане за глобализация. „Следдипломна квалификация“ и „Очакваме включване“ на Илиян Лалев. Глобализация, развитие на технологиите, новите медии и консумативното общество, политики на идентификации. Криза на идентичността и консумации на идентичности. **Hard&soft на Олег Мавроматти (14.02 2002) в галерия XXL.**

Идентичност и автентичност – реална и/или виртуална. „Психология на тялото“, Петер Цанев и неговите „халюциниращи обекти“. Регионални и национални идентичности, спонсорирани проекти, конференции, регионални срещи.

В хоризонта на глобалното и линеещото локално, в абсурдно настояще, неясно бъдеще и „славно“ минало – кризата на личното и колективно автентичното отваря полето за самоопределяне, което напомня фиксирането на нацията по време на националсоциализма в Германия. *Blut und Boden* – кръв и земя, чистата кръв на расата, и земята, която ѝ принадлежи. И двете определени с акта на раждане – *nascere, natio* – се актуализират, когато последният с царска кръв във властта – Симеон Втори – се проваля като управляващ.

През 2004 г. се основава *Ultrafuturo*, радикална група художници, за която собствената им кръв е гаранцията за чисто, разбирано като автентично и антибуржоазно, но и постхуманистично изкуство, визиращо присъствието и равноправието на машината. Равенството, поставено между машина и човек е равенство и в обратен ред – човекът е машина. Учредяването на националното движение се разиграва като пърформанс. **„Ако си истински българин, ела и стани част от учредяването на националното движение Ултрафутуро“**, пърформанс на група Ултрафутуро, на ъгъла на ул. „Милин Камък“ и ул. „Кокиче“, София, 12 октомври 2005.

През същата година се появява партия „Атака“ – българска партия, създадена на 17 април 2005 г. в София, официално регистрирана в Софийския градски съд през юли 2005 г. Тя се самоопределя като патриотична и националистическа, за която *Blut und Boden* е очевиден принцип за фиксиране на идентичност, рефлектиращ както в отношенията към малцинствата, така и в идеята за националното.

Глобално-локално-национално става все по-актуално и проблематично за артикулиране в очертаващата се перспектива на влизане в Европейския съюз. **„Европейски език“ Катя Дамянова и Ултрафутуро (2005)** – този пърформанс

е посветен на невъзможността за независим изказ в глоболизиращата се Европа. Катя стои на площада пред Министерския съвет, на който се веят знамената на страните – членки на Европейския съюз. Миро пробива езика ѝ с игла, като по този начин блокира всяка възможност тя да може да говори. Видеоето е заснето и монтирано от Олег Мавроматти. Фотография Антон Терзиев.



Претопяването на най-близката ни история от времето на социализма в контекста на глобалното тържество на пазара и трудностите, които срещаме при запазването на собствената ни интерпретация на тази история, съхранението и реартикулирането на нови смисли чрез нея, продължаващото използване на черно-бялата риторика от времето на Студената война са обезпокоителни явления, поддържащи атмосферата на политически реваншизъм, започнала от края на 80-те. Болезнена е липсата на хибридно мнение, на нюанси между „лошия“ комунизъм и „добрия“ капитализъм, до голяма степен резултат от глобалното налагане на ценностната система на пазара и подчиняването на политически процеси като обединяването на Европа най-вече на икономически фактори. Ако тези явления не бъдат критикувани, ще се стигне до хомогенизиране или дори до промиване на мозъци и създаване на условия за ограничаване на свободата на словото и съответно на така желаната, но за съжаление свързана почти изключително със „свободния пазар“ демокрация. Говоренето на „глобалния език“ на пазара не винаги означава възможност за глобално разбирателство.

В годините на прехода особено и важно влияние върху развитието на съвременното изкуство оказват международни организации и фондации като „Отворено общество“ (Джордж Сорос), „Про Хелвеция“ – Швейцария, „КултурКонтакт“ – Австрия, банки като Ерсте (Австрия). Внос на теми и проблематики чрез приоритетно финансиране: идентичност, Балкани, граници, Шенген, визи, малцинства, пол/gender, Изток – Запад, център – периферия. През 2000 г. навлиза и двойката глобализация – мултикултурализъм. Жанрови приоритети: класическите жанрове като живопис и скулптура не са в полезването за сметка на новите медии, концептуалното и социално изкуство, инсталацията.

Днес

Ако тялото в действие и в без-действие е продуктът на дейност на художника акционист, то съвременната задължителна механика минава през разпознаването на това присъствие от страна на институциите като арт и води до отчуждения труд (Маркс) на отчужденото тяло – тялото на художника вече не е нищо повече от индустриален **обект** на арт индустрията – всяко тяло е подходящо. *Аз и другите* става *то* на (*и като*) *другите*...