

ИКОНОМИЧЕСКИЯТ И ПОЛИТИЧЕСКИЯТ КОНТЕКСТ И ВЛИЯНИЕТО ИМ ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА ПЪРФОРМАНС АРТА ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК

Проф. д-р Орлин Дворянов,
д-р Вероника Преждарова

Резюме: В студията се разглеждат влиянията, които оказват икономическият, политическият и културният контекст върху артистите, изразяващи идеите си чрез средствата на пърформанса през първата половина на XX в. Динамичните промени във всяка една област на обществения живот и най-вече в научно-техническата пряко или косвено стимулират артистите към публикуване на манифести, търсене на синтез между изкуствата, протестни артистични действия или такива, насочени към себеизследване. Тези нагласи повлияват за откриването и практикуването на нови изразни форми в модерното изкуство.

Ключови думи: контекст, пърформанс, артистично противопоставяне, себеизследване

THE ECONOMIC AND POLITICAL CONTEXT AND THEIR INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF PERFORMANCE ART IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Dr. Orlin Dvorianov, Prof.
Dr. Veronika Prezhdarova

Abstract: The study investigate the influence that the economic, political and cultural context had on artists expressing their ideas through the means of performance in the first half of the 20th century. Dynamic changes in every field of social life, and especially in the scientific and technical,

directly or indirectly, stimulate artists to publish manifestos, search for a synthesis between the arts, protest artistic actions, or those aimed at self-examination. These attitudes impact the discovery and practice of new forms of expression in modern art.

Keywords: context, performance, artistic confrontation, self-exploration

УВОД

В настоящата студия се изследва връзката между икономическия, политическия и културния контекст от първата половина на XX в. и възникването на перформанс арта като съвременна изразна форма. Цялостният исторически контекст винаги е от първостепенно значение при появата на нови явления в изкуството. Те се пораждат благодарение на основните движещи тенденции в него и бързо се вписват в общата посока на развитието му.

С настъпването на Втората индустриална революция се поставя началото на преодоляване на немалка част от „пространствено-времевите бариери“, съществували и ограничавали човешкото тяло през предходните хилядолетия. Чрез техническите средства за придвижване, работещи на базата на двигателите с вътрешно горене, човекът постига значително по-високи скорости по земя и вода. Ново постижение е и придвижването във въздушното пространство, осъществено в самото начало на XX в.

Бързото и динамично навлизане на технологиите на базата на електричеството, включително и комуникационните, в ежедневието живот отбелязва категоричното разграничаване на двете епохи: предхождащата, в която човечеството живее в непосредствена връзка и значителна зависимост от природните условия, и настъпващата електронна епоха.

При появата на кардинални промени в почти всички сфери на обществения живот няма как те да не дадат своето отражение и в изкуството. През разглеждания от нас период, обхващащ малко повече от век, постепенно, но и в твърде забързан ритъм, се появяват една след друга нови форми и средства за художествен изказ. Появата им безспорно е повлияна от динамично променящия се общ икономически и политически контекст. По-долу ще проследим накратко въздействието на този контекст върху първоначалното развитие на перформанс арта през периода на модернизма

Контекстът във всеки времеви период е различен и е свързан с политическите, икономическите, социалните и културните аспекти

на развитието на обществото. Една от основните предпоставки за системната промяна на обществото са индустриалните революции, които представляват система от технологии, която влияе системно върху обществото и способства за неговото качествено развитие във времето. Поради тази причина в първата част от студията хвърляме поглед към две от индустриалните революции, с цел да проследим влиянието им върху появата на нови форми в изкуството и по-конкретно на перформанса.

КОНТЕКСТ

Първи период (1850 – 1900)

Първата индустриална революция се развива първоначално в Англия. Тя е свързана най-вече с прехода от аграрно към индустриално общество. Това се случва чрез внедряването на нейните технологии, най-важните от които са тъкачен стан и парна машина, а в медийен план това са пишещата машина и вестникът, които способстват за разпространяване на демократичните идеи. При Първата индустриална революция обществото се намира в зората на демокрацията. Образованието не обхваща цялото общество и не всички членове на развитите индустриални държави имат право на глас. Това показва, че обществото е далеч от демократичното си развитие, както и самите граждани, които според идеите на Жан-Жак Русо са суверен на страната си (Ruso, 2018). Тези идеи са в теоретичен оборот, но не и в практически. Изисква се време, за да започнат да се прилагат действително.

В периода на Първата индустриална революция се развива и капиталистическото производство, което води до масова експлоатация на класата на капиталистите над тази на пролетариата, което обуславя развитието на огромно социално неравенство в Англия. Наблюдавайки тези процеси, учените, принадлежащи към утопическия социализъм като Томас Мор, Томазо Кампанела и др., се приближават до идеите на анархизма, описват експлоатацията на едната класа над другата и дават идеи за общество без социални класи и без насилие на едната спрямо другата (Mor, Campanella, 2022). По същия начин Карл Маркс и Фридрих Енгелс, силно впечатлени от експлоатацията на едни хора спрямо други, създават най-известния политически манифест – „Манифест на комунистическата партия”. Идеите в този Манифест обединяват идеологически всички трудещи се (експлоатирани от капиталистите) хора по целия свят (Marks, Engels, 2013). Идеята на Карл Маркс и Фридрих Енгелс е разделена в няколко фази. Първата е да се премине към социализъм, в който пролетариатът да може да завладее капиталистическата и държавната класа. Втората фаза

е да се създаде комунизъм, при който вече няма държава и всички са равни. Тези идеи обаче не могат да намерят приложение и до наши дни, защото изискват висока степен на гражданска култура на обществото.

Промените около средата на XIX в. произтичат и са свързани главно с протестни, политически ангажирани движения, с началото на Втората индустриална революция, бума на научните открития и появата на множество технологични новости.

Падането на монархията във Франция и провъзгласяването на република през 1848 г. поставя начало на модерния политически свят. Това заедно с факта, че Първата индустриална революция вече е утвърдила важната роля на градската буржоазия, е тласък за поредица от събития в политически и икономически план. Те следват главоломно едно след друго. В много от големите европейски държави и най-вече в столиците им възникват масови народни недоволства и демонстрации, целящи свалянето на монархиите. В Австрия, Унгария, Германия, Испания, Италия и някои други избухват протести, в които участват разнородни обществени групи – студенти, войници, селяни и работници. Около средата на XIX в. в значителна част от населението на европейските държави се засилва чувството за национална идентичност. Прогресивната част от интелигенцията, включваща и хората на изкуството, започва да придобива самочувствието, че всеки отделен неин представител притежава уникална индивидуалност и е създател на „собствен духовен свят“.

В световен план политическите събития са обазрени от идеи, прокламиращи свободата на човешкия дух, но също и освобождаването от редица наложени консервативни обществени закони и правила. Например през 1861 г. в Русия със закон е премахнато средновековното крепостничество. През периода 1861 – 1865 г. гражданската война в САЩ, известна като „война между Севера и Юга“, е пряко свързана с прокламацията на президента Ейбрахам Линкълн за премахване на робството. Поставено е началото на движението за даване на избиращи права на жените, пропагандирано от Сюзън Антъни през 1869 г. А френско-пруска война (1870–1871) за териториално преразпределение, която завършва с поражение за Франция, довежда до рухване на Второто френско имперско правителство и установяване на власт на Третата република, като в началото управлението на последната е поето от Парижката комуна.

Ако проследим паралелно важните икономически постижения и научно-технологични открития, ще установим, че освобождаването от различни научни догми е дори по-динамично от политическите промени, случили се през този период.

Едно от най-важните събития, свързано с технологиите, което ще отбележим, е навлизането на фотографията. Експериментите в тази област се осъществяват още години преди официално обявената дата 1850 г., в която е представен дагеротипът – запечатан образ от действителността върху цинкова плочка посредством химична реакция – сребърен сулфит, и въздействието върху него чрез светлина. Мащабът и значението на това откритие, колкото тогава да не се схващат като особено съществени, оказват огромно влияние върху обществото в бъдеще.

Фотографията, от една страна, променя представата за точното изобразяване на действителността, принадлежаща до този момент на изобразителното изкуство. От друга страна, възможността за многократно репродуциране на конкретен образ дава неимоверен тласък в областта на образованието. Преодолява се трудната достъпност на масите до информацията за политически и обществени събития, до културните ценности и шедьоврите на изкуството, съхранени в големите световни музеи. Това техническо откритие променя визуалните възприятия, представи, нагласи и информационен капацитет на поколенията през следващите поне два века.

Ако говорим за други епохални технически постижения от това време, трябва да споменем задължително изобретяването на телефона от Александър Бел през 1876 г. и на електрическата крушка с нажежаема жичка от Томас Едисон през 1879 г. В сферата на масовия транспорт внезапният напредък е също огромен. Първото метро е пуснато в движение в Лондон през 1863 г. След около шест години „Трансконтиненталната железница“ става фактор в САЩ (1869 г.).

Разработването на двигателя с вътрешно горене в Германия в периода 1876–1885 г. довежда до конструирането на първите автомобили през 1883 г. от Карл Бенц и Готлиб Даймер.

Влиянието, което оказва появата на подобен тип комуникации върху обществото, е революционно. С появата на технически превозни средства, ползващи пара, бензин и електричество, усещането и преодоляването на време и различни по големина пространства рязко се променят.

В областите на различните науки се заявяват нови радикални идеи, които предизвикват случването на множество открития с епохално значение. Развитието на химията довежда до създаването на първите полиетиленови материали на базата на целулоида (1855). По същото време важна иновация в металургията е свързана с процеса за производство на стомана. Това веднага се отразява в строителството, като за пример можем да посочим построяването

на първия небостъргач със стоманена конструкция в Чикаго. Около 1890 г. железобетонът започва да се превръща в основен строителен материал.

Във връзка със стремежа към преодоляване на природните дагености и овладяване на природните процеси от човека през 1859 г. се появява „Произходът на видовете“ с автор Чарлз Дарвин. Този научен труд извежда на преден план еволюцията на биологичните видове, населяващи планетата, и поставя изцяло под въпрос истинността на религиозната доктрина за „Сътворението на човека“. Резултатът, разбира се – не само от този труд, – е, че във втората половина на XIX в. разклащането на безусловната вяра и следване на многовековния догматичен наратив в християнската традиция е вече факт.

Краят на XIX в. (90-те години) е белязан с важни открития във физиката – рентгеновите лъчи от Вилхелм Рънтген, електрона от Джоузеф Томсън (1897), радия от Мария Кюри (1898).

И пак през тези години Зигмунд Фройд разработва метода на психоанализата (1892–1895), чрез който прониква в дълбините на човешката психика, изваждайки на показ несъзнателните преживявания от детството, много често проявяващи се в невротичните заболявания и „разказвани“ чрез сънищата.

След изброяването на толкова много съществени политически събития и научни открития няма как да не подчертаем, макар и съвсем накратко, няколко от преломните събития в областта на изкуството.

Ако обобщим с малко думи творческите търсения на художниците през този период, то те са насочени преди всичко към дълбокото индивидуално преживяване на заобикалящата ги действителност и към категорична индивидуална съпротива срещу обществените нагласи и наложени правила.

Втори период. Началото на XX век (1900 – 1919)

По време на Втората индустриална революция водещите технологии, както казахме по-горе, са двигателите с вътрешно горене, а в широк социален план – радиото като масмедия. Благодарение на технологичното развитие и противопоставянето на масовата експлоатация над суверена в Източна и Западна Европа се наблюдава засилване значението на държавата, която има централизирана роля. Държавите стават социални, т.е. с по-голяма задгъженост към своя суверен – народа. В общ план държавата започва да работи за развитието на образованието на гражданите, което става задължително за всички. Това спомага за обединения на синдикатите, чрез които работниците да се обединяват

и заедно да защитават трудовете си права. Чрез засиленото образование сред гражданите се формира национална идентичност, която е в основата на превръщането на народите в нации. Обединените в нация граждани на гържавата напредват в своето демократично развитие и се докосват до по-голям диапазон от ценности, които ги приближават все повече до развитата демокрация. По този начин се формира и силен национален суверенитет. Той се различава от народния по гражданската култура, която от своя страна предлага възможности за по-съзнателно развитие на индивидите в рамките на обществото (Prodanov, 1999: 57-58). Така колкото по-образовано се оказва едно общество, толкова по-голяма е ролята му при създаването и разбирането на произведенията на изкуството.

През този етап суверенитетът на гържавата е силен. Формата на управление е йерархична и централизирана.

За Европа първите години на XX век започват доста спокойно и без каквито и да е предположения за ужасяващите военни събития, които се разразяват през второто му десетилетие. Не би трябвало да се мисли, че по това време научните открития намаляват интензивността си, а по-скоро може да се установи, че те започват да разширяват постигнатото до този момент от всяко едно от тях. Икономическият и научният бум са факт, както и повишаването на качеството на живот. Интензивното производство на стоки за масово потребление е гаранция за налагане на определени икономически схеми и модели, свързани с възможностите на различните класи и прослойки да съществуват по специфични за тяхното ниво стандарти.

Политическите конфликти в началото на новия век не са толкова видими, но все пак съществуват и постепенно се насладват. Тук ще отбележим едно събитие, което се случва далеч от Европа и на този етап не оказва влияние върху политическото ѝ развитие. Става дума за революцията в Китай, предизвикала детронирането на последния император на „Хилядолетната империя“ през 1911 г. Този факт говори в голяма степен и за настъпването на новата епоха в световен план.

В областта на технологиите и транспорта важната дата е 1903 г., в която братята Орвил и Уилбър Райт осъществяват първия самолетен полет в Северна Каролина. Постава се началото на придвижването на човечеството по въздух.

Около 1912 г. дизеловите машини започват категорично да изместват парните в железниците. Важно е да се отбележи и навлизането на поточните, механизирани линии за производство на стоки. Тук трябва да споменем изцяло механизирания завод за производство на автомобили Модел Т на Хенри Форд (САЩ) – 1914 г. Така производството

им се разраства и достига до милиони екземпляри годишно.

В науката най-епохалното откритие през периода е теорията на относителността на Алберт Айнщайн (1905). Тя предизвиква радикална промяна в представата за пространството и времето. Не по-малко важно е, че Макс Планк поставя началото на квантовата теория през 1900 г. Тя е доразвита от Нилс Бор и Ърнест Ръдърфорд през 1913 г., като последният извежда модела на атомната структура (1911), с който опровергава класическата физика.

Началото на новата наука семиотика е поставено от Фердинанд го Сосюр и Чарлз Пърс. През периода 1907–1911 Сосюр изнася лекции, свързани с понятието „знакови системи“, в университета в Женева (Швейцария). Той умира наскоро след това, но студентите му издават записките по неговите лекции през 1916 г., озаглавявайки ги „Курс по обща лингвистика“.

Важно е тук също да отгледим и дължимото внимание на Джон Дюи и Мария Монтесори, които въвеждат кардинално нови идеи в образованието около 1912 г.

Изключително креативният процес в научното и културното развитие на обществото в Европа е прекъснат от избухването на Първата световна война през 1914 г. В продължение на години светът е разтърсван от военни действия, нямащи равни по разрушителност в цялата световна история. За огромно съжаление една от най-съществените причини за разрушителния резултат се оказват новите научно-технически открития, защото са впрегнати в усъвършенстването на оръжия, произвеждани в огромни количества от военната индустрия. Естествено тук няма да проследяваме хода на военните действия. Важно обаче е да отбележим, че техният развой става причина да се случат събития, които променят в огромна степен по-нататъшното развитие на човечеството. Сред тях се откроява Октомврийската революция в Русия (1917), в резултат от която идва на власт комунистическата партия начело с Ленин.

Манифестът на комунистическата партия се използва като основа за създаване на силна социална държава в Съветския съюз. Идеята за това е увенчана с неуспех, защото обществото няма все още необходимата зрялост. Първо, гражданинът като суверен на своята страна няма необходимата гражданска култура и ценности, които да я изградят, и второ, управляващият елит, който представлява суверенитетът, също така няма необходимата социална култура за изграждане на обществения строй на комунизма. Това е свързано с поемане на огромни отговорности от гражданина, на който се дава „безгранична свобода“ за развитие.

През 1918 г. Германия е победена и с това се слага край на Първата

свeтoвнa вoйнa. Вслeдствиe нa Нъoйският мирeн дoгoвoр, сключeн прeз 1919 г., Вeликитe силe нaлaгaт нa Гeрмaния и съюзницитe ѝ тeжки условия, включвaщи и рeпaрaции. Тoвa oкaзвa гoлeми прoмeни в икoнoмичeски плaн нa рaзлични държaви.

Трeти пeриoд. Врeмeтo мeждy двeтe свeтoвни вoйни (1919 – 1939)

В пeриoдa мeждy двeтe свeтoвни вoйни сe нaблюдaвaт прoтeстни тeндeнции срeд oбщeствoтo и нaй-вeчe срeд интeлeктуaлцитe, кoитo яснo изрaзявaт aнтивoeннaтa си пoзиция. Тoзи прoтeстeн хaрaктeр нa прoизвeдeниятa нa мoдeрнoтo изкуствo сe зaпaзвa и слeд приключвaнe нa двeтe свeтoвни вoйни.

В пoлитичeски плaн събитиятa oт тoвa врeмe сa дoстa пoляризирaни. Дeмoкрaтичнитe прoмeни oстaвaт нa пo-зaдeн плaн в срaвнeниe съc скoрoсттa, кoятo нaбирaт нaциoнaлистичeските движeния, aмбицирaни и прeтeндирaщи зa хeгeмoния нaд рaзлични нaрoди и държaвни тeритoрии.

Първият знaк зa нaстъпвaнeтo нa нaциoнaлсoциaлизмa в Еврoпa e идвaнeтo нa влaст в Итaлия нa Бeнитo Мусoлини – 1922 г.

Мнoгo пo-знaчитeлнoтo събитие прeз 1926 г. oбaчe e, чe в СССР идвa нa влaст Стaлин. Пoслeднaтa сe хaрaктeризирa с рaдикaлнa oт икoнoмичeскa глeднa тoчкa кoлeктивизaция, прoвeдeнa във всички рeпублики, вклучeни в тeритoриятa нa СССР. Нeйнoтo oсъщeствявaнe e съпътствaнo с пoлитичeски чистки, изсeлвaнe и изпрaщaнe в кoнцaгeри нa всички нeудoбни нa влaсттa в пoлитичeски или интeлeктуaлeн плaн хoрa.

Oтвъд Aтлaнтичeският oкeaн, в САЩ, прeз 1920 г. зa първи път в истoриятa жeнитe пoлучaвaт в рaмкитe нa зaкoнoдaтeлствoтo избирaтeлни прaвa.¹

Прeз 1929 г. възниквa срив нa фoндoвaтa бoрсa в САЩ, c кoйтo сe пoстaвя нaчaлoтo нa свeтoвнaтa икoнoмичeскa кризa. Слeд нeкoлкo тpyдни и мъчитeлни гoдини aмeрикaнскoтo прaвитeлствo зaдвижвa „Нoвa пpoгрaмa зa излизaнe oт икoнoмичeскaтa дeпрeсия“ (1933). Тoвa, рaзбирa сe, нe сe случвa вeднaгa. Нeoбхoдими сa нeкoлкo гoдини тoзи плaн дa прoрaбoти в пoлoжитeлнa пoсoкa.

Прeз 1933 г. нaциoнaлсoциaлизмът идвa нa влaст в Гeрмaния и Aдoлф Хитлeр зaстaвa нaчeлo нa държaвaтa в рoлятa нa кaнцлeр. Слeдвaт гoдинитe, прeз кoитo тoзи мoдeл нa упрaвлeниe нaбирa скoрoст, кaтo сe нaсoчвa към брутaлнa сaмoрaзпрaвa c „рaзличнитe“

¹ В Aнглия прeз 1928 г. жeнитe същo пoлучaвaт прaвa, a във Фрaнция тoвa сe случвa eдвa прeз 1945 г.

в расово, политическо и интелектуално отношение.

Противопоставянето между идеологиите на националсоциализма и комунизма се осъществява по време на гражданската война в Испания през 1936 – 1939 г. Тогава двете политически системи изпробват не само силата на идеологическите си концепции, но и оръжия и военни тактики, на които предстои да бъдат използвани във Втората световна война. В рамките на този агресивно развиващ се процес на политическо противопоставяне Германия анексира Австрия през 1938 г. и навлиза в Полша през 1939 г. С това се поставя началото на Втората световна война.

През 1920 г. стартира излъчването на първите радиопрограми (Питсбърг, САЩ). От тук нататък радиото като медия започва да заема важно място в обществения живот и се превръща във фактор за разпространение на масова информация. Чрез него, под формата на „актуални новини“, подкрепени и от журналистически публикации в пресата за множество научни факти и технологически постижения, става възможно бързото и масово разпространение на всевъзможна информация в широк обществен план. Масмедията повишават значително влиянието си върху народните маси, като, от една страна, ги информират, а от друга, ги насочват в определени от политическите ситуации посоки. Съвсем естествено е, че водещи политически фигури през този период като Мусолини, Хитлер, Сталин и други осъзнават ползата за своите кампании от публичното им разпространение чрез масмедията.

Що се отнася до чисто научните постижения по това време, те до голяма степен се стремят да доразвият и надградят постигнатото през предхождащия ги период. Като важни през този период ще отбележим теориите на квантовата механика, развити от Вернер Хайзенберг и Ервин Шрьодингер (1925–1926), и откриването на пеницилина от Александър Флеминг (1927). Малко по-късно шотландският физик Робърт Уотсън-Уот изобретява радара (1935–1939).

Четвърти период. Втората световна война (1939 – 1945)

Този период съвсем естествено не е богат на научни и културни събития. За сметка на това това е времето, в което човечеството достига до открития от решаващо за бъдещето му значение. През 1942 г. в САЩ е осъществена първа ядрена верижна реакция и веднага след нея е произведена първата атомна бомба (1943). През 1945 г. Германия капитулира, но Япония продължава военните действия. Краят на войната е поставен чрез апокалиптичното бомбардиране с атомни бомби на градовете Хирошима и Нагазаки, като са изравнени до основи

и почвата и атмосферата са радиационно замърсени за години напред.

По време на Ялтенската конференция Чърчил, Сталин и Рузвелт разпределят новите зони на световно влияние. Основава се ООН. Германия и Европа са разделени на две части със съответна политическа протекция от САЩ и СССР.

ПЪРФОРМАНС

В началото на XX в. се наблюдава завръщане от свършено нов ъгъл към древното синкретично разбиране за изкуствата като обединяването им в едно цялостно духовно преживяване. Тази идея се лансира първоначално от стила сецесион под формата на търсене на „универсален стил“ в сферата на изкуствата и намира своето приложение най-вече в областта на архитектурата и дизайна. Стремешт към постигане на универсална форма за художествена изява се проявява чрез експериментите на някои от модерните течения от това време, опитващи се да съчетаят различни артистични изпълнения в публични, игрови и провокативни презентации. Чрез тях авангардистите атакуват утвърдените класически форми. Поезията акцентира върху разпадането на поетичната ритмика на колажи от думи. Рецитацията е сведена до виковете или издаване на поредици от отделни звуци. Музиката включва случайни шумове. В танца започват да се използват ежедневни движения или сбор от геометрични жестикулации. Театърът се изгражда на базата на абсурдистки сценаристки решения, алогичен диалог и спонтанни екстатични преживявания. В много от случаите това са експерименти в граничните области между отделните изкуства. Например такива са комбинациите между словесни намеси, музика, танц, визуални и конструктивни елементи на декорите.

При опитите си да „разрушат“ класическата представа за изкуствата, като поставят под съмнение естетическата категория „красиво“, авангардистите извършват често крайни анархистични актове и демонстрации. Повечето от спонтанните експерименти и форми за изява, осъществявани от млади артисти тогава, са свързани със скандално поведение. Впоследствие тези изпълнения се определят от различни художествени критици като начален стадий в появата на пърформанс арта.

В този смисъл пърформансът се определя като анархистична художествена форма, първоначално концептуално обвързана с идеите на част от модерните течения от началото на XX век.

Появата на съвременната изразна форма пърформанс е преди всичко следствие от противопоставянето срещу всичко класическо

и традиционно. Според художествения критик Розе Лий Голдберг „пърформансът винаги ще бъде средство за разрушаване на всякакви ограничения и конвенции, спуснати върху художествената активност...” (Goldberg, 2001). Обобщението, което прави Голдберг е просто: пърформансът „функционира като катализатор при формирането на нови идеи в изкуството” (Goldberg, 2001).

Нарушаването на правилата, които забавят динамиката на културното развитие, е възможно да бъде креативно и да допринесе за разкриването на нови гледни точки, нови възможности, нови пътища. Смята се, че това, което принципно можем да определим като „авангардно“ в изкуството на дадена епоха, „разчупва, премахва, заличава” границите, сковаващи развитието.²

В случая проблемът, на който се спираме, е влиянието на контекста, в който пърформансът започва да се практикува. Той е особено активен в потока на творческата експлозия на модерните течения кубофутуризм, футуризм, конструктивизъм, дадаизъм, сюрреализъм и отразява специфични аспекти на техните концепции. Както е известно, те се стремят към разрушаване на класическите правила и ограничения в изкуството и предлагат алтернативни пътища за художествено творчество. В този смисъл, без още названието „пърформанс” да е влязло в обращение, вече са налице твърде свободните и неограничени начини за неговите проявления – групови артистични изяви, смесващи в себе си различни изкуства, импровизации на живо, провокиращи и скандални поведения, изгрови, кабаретни и пародийни изпълнения и др.

Тук ще фиксираме трите основни линии, по които се развива и практикува пърформансът през първата половина на XX в.:

- **Противопоставяне:** Артистичен протест срещу правилата, наложени от обществото. При модернизма той е най-вече групов, но понякога и индивидуален.
- **Експерименти и социални ангажменти:** Новаторски търсения в посока на синтез на изкуствата. Опити да се провокира публиката или да се въвлече за участие в действието.
- **Себеизследване:** Насочване към изследване на дълбините на собствената психика.

През първата половина на XX в. част от действията на модернистите могат да се опишат като художествени поведения и акционизъм.

² Според нас радикалните действия на артистите не премахват напълно и изцяло границите на изкуството дори когато преследват подобни намерения. Чрез действията си те просто ги разширяват в нови посоки.

Водещата роля принадлежи на поетите и художниците – словото и образът взаимно се допълват. Авангардните търсения първоначално се осъществяват в поезията с цел да се изкаже по нов емоционален начин динамичната промяна в начина на живот на обществото. Новите начини за изчитане, декламирање, структуриране на думи са асоциативни, абстрактни, колажирани, а не класически подредени. В случая може да се направи аналогия с кубизма и футуризма в живописа и колаж.³ При тях са налице различни гледни точки, деконструкция на тялото, разкадроване на движението, фрагментарно усещане за време и пространство. Налице са опити да се изобразят скоростта и светлината, както и различни разпадащи се структури и разбягващи се линии.

Бунтът, протестът, скандалното поведение, политическият революционен активизъм, радикалните обществени промени могат да се изразят на всички нива словесно и образно. Това се осъществява чрез манифести, словесни декларации, агресивни действия, рушене на морални правила и норми, използване на нови форми на презентиране...

На този етап няма обобщаващо понятие за тези действия и поведения. Затова модернизмът се придържа към старите класически названия като „театрална пиеса“, „драма“, „концерт“, но променят съдържанието и структурата им. Театърът, макар и да е синтезна форма, трябва да се промени, деконструира и доведе до абсурд. При това се правят опити за профанизиране на класическите форми, като изпълненията използват синтезни похвати от вариетето и мюзикхола.

Италиански футуризм

На 20.02.1909 г. Томазо Маринети обявява „Първия манифест на футуризма“ и го публикува на първа страница на парижкия вестник „Фигаро“. Концепцията на това авангардно течение се основава на гледните точки за съвременния свят на няколко млади поети и художници. Те декларират намерението си да загърбят класическото изкуство и да навлязат с пълни творчески сили в кипящия живот на индустриалния град. След този първи манифест следват множество други, като през 1910 г. са публикувани „Манифест на художниците футуристи“ и „Футуристична живопис“.

„Първият манифест на футуризма“ започва с обръщение „до всички живи хора по Земята“, което препраща към едно „планетарно мислене“, появило се с Втората технологична революция. Посланието не

³ Виж картините „Госпожиците от Авиньон“ (Пикасо), „Гола жена, слизаща по стълби“ (Дюшан).

е отправено към нации, категорично разделени според език, традиции и политическа и културна история, а се базира на наднационална концепция за съществуването на хипотетично взаимносвързано, световно общество.

В точка 2-ра на манифеста Маринети посочва „същностните елементи“ на футуристичната поезия – „куражът, гързостта и бунтът“. Това са все качества, присъщи на младостта. В конкретния случай става въпрос за поколение, родено в зората на Втората индустриална революция, но в една изостанала в икономическо отношение Италия. Тези млади артисти насочват своя бунт срещу наслажданията с векове традиции и културни клишета, свързани с класическото изкуство. Какво обаче ги въодушевява и обединява?

Това ясно може да се види във втора, трета и четвърта точка на манифеста. В тях подчертано става въпрос за феномена скорост като свързан преди всичко с технологичните постижения от това време. Новите машини за придвижване са не само актуални и практически използвани нововъведения в бита на градския човек. Те притежават и модерен фабричен дизайн. В този смисъл всяко модерно произведение на масовото производство или изкуството е длъжно да бъде представено в максимално съвременна форма. Маринети атрактивно подчертава, че съвременните автомобили са по-красиви от древногръцката статуя на „Победата от Самотраки“. От гледната точка на една „машинна естетика“ това навярно е така и ако направим сравнение между „Победата от Самотраки“ и скулптурата на Умберто Бочони „Единствени форми на протяжността на времето в пространството“ (1913) ясно ще разберем защо.

„Времето и пространството умряха вчера. Ние вече живеем в Абсолюта, тъй като вече сме създали вездесъщата вечна скорост“ – се казва в 8-ма точка от манифеста (The Founding and Manifesto of Futurism, 1991).

Според футуристите символът на модерната епоха е динамизмът, т.е. скоростта, към която прибавят и светлината. Тези два феномена те определят като „нематериални“ и от там използването им при създаването на изкуство би трябвало да разкрие и неговата нематериална същност. Как обаче футуризмът е повлиян от политическия контекст в началото на XX в.?

Точка 9 от манифеста гласи: „Ние ще славим войната – единствената истинска хигиена на света – милитаризма, патриотизма, деструктивния жест на анархиста, хубавите идеи, които убивам, и презрението към жената“ (The Founding and Manifesto of Futurism, 1991).

Няколкото години, които предшестват началото на Първата

свeтoвнa вoйнa, сa нaситeни с вoeнни събития. В Еврoпa тe сe рaзигрaвaт глaвнo нa Бaлкaнитe, нo гoлeмитe държaви усилeнo сe пoдгoтвят зa нaзрявaщия мaщaбeн сблъсък нa цялaтa ѝ тeритoрия. Вoeннитe и aнтивoeннитe нaстрoeния сa eстeствeният фoн, нa кoйтo футуриститe фoрмулирaт идeитe си. Aкo скoрoсттa симвoлизирa тeхнoлoгичнaтa рeвoлюция, тo aгрeсиятa e симвoл нa вoйнaтa. Бeзкoнтрoлнaтa, дивa aгрeсия мoжe дa бъдe кoнтрирaнa чрeз християнският мoрaл и нeгoвитe пpaвилa и цeннoсти, a същo и чрeз културaтa кaтo oтрaзявaщa тoзи мoрaл в прoизвeдeниятa нa изкуствoтo. Пoглeднaтo в пo-тeсeн плaн, жeнитe (мaйки, съпруги, любими) сa тeзи, кoитo сe oпитвaт дa смeкчaт и прeдoтвратят изблицитe нa мъжкaтa aгрeсия. Слeдoвaтeлнo зa футуриститe тритe oснoвни прeчки зa рeализирaнe нa идeитe им с aгрeсивeн хaрaктeр сa буржoазният мoрaл, класическaтa културa и фeминисткoтo движeниe. Зaтoвa в тoчкa 10 oт мaнифeстa яснo сe зaявявa пoсoкaтa нa нaмeрeниятa им: „Ние щe рaзрушим музeитe, библиoтeкитe, щe вoлoвaмe с мoрaлизмa, с фeминизмa и с цялaтa утилитaрнa стpaхливoст.“

Маринeти наричa Итaлия с нeйнитe хиляди музeи стрaнa „пoкритa с нeузбрoими грoбищa“. Дoбaвя същo, чe „...дa сe възхищaвaмe нa eднa стaрa кaртинa oзнaчaвa дa излeeм чувствoтo си в пoгрeбaлнa урнa...“, вмeстo дa гo нaсoчим към дeйствиa в имeтo нa бъдeщeтo. С класическoтo миналo трябвa дa сe приклoчи вeднъж зa винаги, a oбeкт нa нoвoтo изкуствo щe e „възпaнявaнeтo нa ширoкитe (нaрoдни) мaси, рaзвълнувани oт рaбoтa, удoвoлствиe или бунт“. Тaкa във втoрaтa чaст нa мaнифeстa мoжeм дa oткрoим кълнoвeтe нa зaрaждaщия сe нaциoнaлизъм.

Финaлът нa Първия футуристичeн мaнифeст e твърдe пoeтичeн, нo трябвa дa признaeм, чe прeдвeщaвa eднa oт върхoвитe тoчки, дo кoятo щe дoвeдe динaмичнoтo тeхнoлoгичнo рaзвитиe:

„...Изпpaвeни нa върхa нa свeтa, ние oтпpaвямe нaшeтo прeдизвикaтeлствo към звeздитe“.

Aкo с „върхa нa свeтa“ Маринeти мoжe би нeвoлнo aсoциирa нaй-aктуaлнитe свeтoвни пoстижeния в нaучнo-тeхнoлoгичнaтa oблaст, случили сe oкoлo 1910 г., тo сaмo пoлoвин вeк пo-къснo чoвeк прeoдoлявa зeмнaтa грaвитaция и излитa зa първ път в Кoсмoсa.

Щe спрeм внимaниeтo си върху нeкoлкo пpимepa, кoитo дaвaт oснoвaниe дa oпpeдeлим нeкoи oт футуристичeскитe пpoяви кaтo първoнaчaлни пърфoрмaнсфoрми. Първo, зaщoтo тpyднo мoгaт дa сe oпpeдeлят кaтo чaст oт нeкoe oт класическитe изкуствa, и втoрo, зaщoтo тe сa пpeди всичкo oпит зa синтeз мeждy изкуствaтa.

В пoсoкa нa пoлитичeскoтo прoтивoпoстaвянe футуристичe

използват като методи директните провокации спрямо публиката, завършващи много често със скандални сбивания. Връзката на тези анархистични действия с изкуствата е, че Маринети и приятелите му използват като отправна точка за тях представяния на класически произведения, случващи се на официални художествени сцени. Това е гаранция, че ще атакуват едновременно максимално количество поклонници на класическото изкуство.

Например на 14 септември 1914 г. футуристите предизвикват грандиозен скандал в „Театро Дал Верме“ (Милано), като след финала на операта на Пучини „Момичето от златния Запад“ Маринети развява италианския триколюр и крещи „Долу Австрия!“. Успоредно с това Бочони запалва австрийското знаме и плюе върху него. Следва сбиване с публиката, а малко по-късно и с полицията в миланската „Галерия“ – емблематичен, пешеходен пасаж с множество кафенета и магазинчета. Тази сцена е гарнирана със счупване на витрини и масички, припадащи дами, разбити физиономии... Протестът е политически, но е извършен с анархистична ярост и конкретна насоченост срещу добрите нрави и буржоазно възпитание.

В началото на 1910 г. Маринети и кръгът от млади автори около него започват да поставят в Милано „Вечери на футуризма“. Естествено, голяма част от зрителите идва от любопитство, но някои и с тайната надежда да се включат в потенциалния скандал в опозиция на футуристите.

В декламацията си, наречена „Дзанг-туб-тумб...Италия аз те руша“ Маринети жестикулира, тропва с крака, надава крясъци. Истинският футурист според него трябва да декламира поезията си, като си служи еднакво активно с крака и ръце, и да създава шум с различни инструменти, за да изрази бунтовната същност на емоциите си. Публиката го подиграва и нарича клоун.

През 1911 г. тринайсет поети, петима художници и един музикант представят групово „Манифест на футуристичната драматургия“. Всеки от тях си служи със своите изразни средства, но в изпълнението всичко протича паралелно, създавайки усещане за хаос, а от там и за скандал. Нещо подобно е представянето през 1914 г. на произведението „Печатна преса“ с автор Джакомо Бала, което е съставено от геометрични жестикулации, синоптична декламация и футуристичен шум.

Идеята на Маринети е футуристите да осъществят атака по всички фронтове на изкуствата. С тази цел се изписват множество манифести, които обличат концепциите за промяна на изкуствата в думи и лозунги. Практическите експерименти са във всички области – слово, театър, сценография, архитектура, живопис и скулптура, мода,

танци, кино, „радиофоничен театър“ и дори „Футуристски въздушен театър“, при който Фиделе Азари импровизира със самолета си фигури във въздуха.

За нас е важен подходът към танца, който според Маринети трябва да бъде „чиста геометрия“ и „освободен от мимикрия и сексуален стимул“. Целта е чрез движения и жестове да се очертават в пространството геометрични фигури – кубове, конуси, спирали, кръгове. С една дума, посоката е действията на човешкото тяло визуално да се механизират. Или според Джино Северини футуристите възприемат действителността като механизми, чувстват се сякаш са построени от стомана и всъщност са нещо подобно на биологични машини. За илюстрация може да послужи изпълнението на танцорката Джанина Ченси, в което тя е облечена в плътно прилепнал по тялото ѝ алуминиев костюм, проектиран от Прампolini. Танцът ѝ се свежда до вибрации на тялото, заставащо в различни позиции, чрез което се демонстрира „насладата от летенето със самолет“.

Първата фаза от съществуването на футуризма приключва около 1914 г. Във вътрешните отношения на групата се появяват критични нотки както по отделно между авторите, така и персонално към Маринети поради упражнявания от него деспотизъм. Италия влиза в Първата световна война и това до голяма степен прекратява бурната артистична дейност. След войната около Маринети се формира нова група, но тя действа по по-различен начин от предишната. Пропагандната ѝ насоченост обаче до голяма степен се харесва на фашистите и в частност на Мусолини. Той подкрепя футуризма и дейностите му, като дори издига Маринети в ранг на министър на културата.

Руски футуризм

В Русия модернизмът се развива на етапи, една част от които се доближават до тези в западноевропейския авангард. Но съществува и друга част, която може да се определи като специфично руско явление. В самото си начало руският футуризм е идентифициран единствено със скандални артистични прояви, но не след много време се утвърждава като школа и историческо движение. Преди всичко той е реакция срещу стария ред и царизма. Позициите, които заема, са ориентирани в две посоки – едната срещу политическата система и изкуството, което я обслужва, а другата срещу „вносните, френски буржоазни стилове“. В крайна сметка руският футуризм преинтерпретира италианския в характеристиката му като „оръжие срещу изкуството на миналото“. В този смисъл манифестира съвсем ново виждане за изкуството и художествените ценности, достигащо

до чист акционизъм. Последният се изразява в нарушаване на „добрия вкус“ и провокиране на публиката. Тя до голяма степен се възприема като „обект на футуристично насилие“. Тук е необходимо да отбележим индивидуалистичната карнавалност в поведението на част от руските футуристи. Като пример могат да се посочат уличните им демонстрации, при които Бурлюк и други боядисват лицата си, Каменски се разхожда облечен в клоунски костюм, а Маяковски парадирва с неконвенционалната си жълта жилетка (Kazakova, 1993). Тези демонстрации с право могат да бъдат определени като „изкуство на поведението“ и мотивацията за тях е разяснена в манифеста „Плесница по обществения вкус“. Важното при тези случаи обаче не са начините, чрез които се извършва провокацията, а откриването на съвсем нови такива, които да са актуални за момента и най-вече да нямат нищо общо с изкуството на миналото.

През периода между десетте и тридесетте години на XX век концепциите на руския футуризм претърпяват развитие. В литературата и изобразителното изкуство през първото десетилетие тенденцията е ориентирана в посока към водеща роля на линията и плоскостта и динамичното им съчетаване. През двайсетте приоритет вече са синтезните форми, намиращи по-адекватна реализация в театъра. Именно в театралната област можем да открием немалко примери, които могат да се причислят към първоначалните перформанси.

Като две от тях можем да посочим драмите „Владимир Маяковски“ и „Победа над слънцето“, представени в „Салона на футуризма“, позициониран в петербургския „Луна парк“. В първата авторът представя и пародира себе си, а във втората, чийто автор е Алексей Крученых, костюмите и декорът са дело на Казимир Малевич.

В друга посока са театралните експерименти на няколко режисьори, търсещи начини за постигане на синтез между изкуствата. При тях можем да видим както разработването на нови сценографски конструкции, така и първите наценки за извеждане на система за предварителна подготовка на „перформери“. Тайров и Александра Экстер развиват концепция за „синтетичен театър“, в който всичко подлежи на прецизно предварително структуриране, включително и на включването на публиката в действието. Мотивацията им е създаване на синтезно произведение, което се противопоставя на „властващия академизъм“, както и на „спекулативните дейности, каквато е живописата... и демодуираните инструменти – четки и бои“. Подобно на италианските футуристи те започват да използват елементи от цирка, мюзикхола, кулнения театър и др.

Ранният руски авангард блести с жанрово и образно многообразие. То

е плод на желанията на артистите да създадат усещане за доминирането на нехудожествени, първични емоционални преживявания. Забележително е, че за целта е впрегнато и новото техническо изкуство – киното. Първият филм, който създават, е „Драма в кабаре № 13“. В него в голяма степен документират ежедневието си. На подобен принцип е изграден и следващият филм, който е озаглавен „Искам да съм футурист“. В него главните роли са изиграни от Маяковски и известния тогава клоун-акробат Лазаренко.

Руският авангардистки акционизъм определено се насочва към нов прочит на отношенията между изкуство и реалност. Всички художествени средства и концепции за модерно изкуството се впрягат за премахването на „преградите между човека и действителността“ и използването на реалното пространство и първичните материали.

Авангардът в Русия е до голяма степен обвързан с левите политически тенденции, като това е видно от същественото разпадане на границата между социалното и естетическото противопоставяне в действията му. Още кубофутуристите се стремят да се разграничат в някаква степен от идеологията на италианския футуризм, като не откликват достатъчно на крайно агресивните апели на Маринети при посещението му в Москва. Важно влияние при заемането от тях на леви позиции оказва Октомврийската революция. Групите им в периода след 1920 г. приемат емблематичните названия „Ляв фронт на изкуството“ (късните футуристи) и „Ляв фланг на изкуството“ (радикалния театър на ОБЕРИУ). Те се виждат в ролята на „дейтели на бъдещето“, т.е. тези, които ще променят изкуството в синхрон с кардиналните социални промени. Респективно се включват и чрез изкуството си в осъществяването им. За съжаление това се оказва твърде кратък период, който приключва с идването на Сталин на власт. Обериутите Хармс, Веденски, Заболоцки и други са арестувани и заточени през 30-те години на XX в.

Конструктивизъм

През 1913 г., обявявайки началото на „супрематизма“, Малевич казва, че при опита си да се освободи от изкуството, изобразяващо реалния свят, намира убежище във формата на квадрата. По същото време Татлин обявява движението „конструктивизъм“ инспирирано от съвременния свят на машините и масовото производство. Тези художествени идеи имат подкрепата на съветската власт в лицето най-вече на Троцки.

Конструктивизмът се опитва да разработи нови художествени методи, опиращи се на математически принципи. Понятието

„конструкция“ получава двойно значение. От една страна, под това понятие конструктивистите разбират творческия процес, а от друга – крайния художествен продукт.

В тази посока действат множество художници и режисьори. През 1916 г. Николай Форежер, режисьор, изповядващ идеите на конструктивизма и лъчизма, въвежда в обучението на изпълнителите метода „Тафиатренаж“. Последният се изразява в протичането на паралелна физическа и психическа подготовка. В едно по-късно произведение на Форежер, наречено „Механични танци“, актьорите имитират движенията на машинни елементи като трансмисиц, колела, триони и др.

Друг режисьор от това време, Майерхолд, въвежда сложни мултифункционални конструктивистки решения при оформяне на сценичното пространство. То е наситено със стълби, пързалки, платформи на различни височини, въртящи се конструкции и др. Забележително е, че Майерхолд определя изпълнителите като „машини в действие“, което препраща към футуристичния възглед за човешкото тяло като „биологична машина“.

В самото начало на XX в. във Ваймар (Германия) архитектът Анри ван де Велде основава училище за приложни изкуства, в което преподава идеи и практики, свързани с югендцил (немския вариант на сецесиона). През 1919 г. на същото място се поставя началото на школата „Баухаус“ с директор Валтер Гропиус и мултинационален преподавателски състав. На Гропиус принадлежи концепцията за обединение на изкуствата под един покрив. Той написва манифест, в който апелира това обединяване да се превърне в „катедра на социализма“. Но все пак акцентът в „Баухаус“ се поставя върху използване на конструктивистки принципи в посока развитието на съвременен дизайн. В рамките на програмата е заложено и функционирането на сценична работилница, в която още в началото е проведен първият учебен курс по практика, доближаваща се до същността на подготовката на перформери. Този курс (ателие) включва смесица от танцови, театрални и музикални похвати. След около четири години за лидер на ателието е поканен художникът Оскар Шлемер, който акцентира на визуалната страна в представленията и особено върху сценографията и костюмите. Така се появява първото негово представление „Фигурален кабинет-1“. Някои го определят като нещо средно между „панамургийско стрелбище и метафизична абстракция“. Използван е кабаретен похват с ясна цел да се пародира „вярата в прогреса“. Особено впечатление правят костюмите, които са подобни на скулптури или конструкции, обхващащи в голяма степен телата на изпълнителите. Названията им насочват метафорично към специфични характери – „карирания“,

„съмнителния“, „първичния“, „цигулково тяло“, „мис Роузи Рег“ и други подобни. Шлемер продължава да развива този стилъв подход, назовавайки представленията „фестивал“ или „танц“. Представени са „Фестивал на брадата, носа и сърцето“ (използват се гротескни маски и костюми), „Бял фестивал“ (всички са облечени в бели костюми на точки, райета и карета), „Метален фестивал“ (декорът и костюмите са богато украсени с метални елементи). И при т.нар. танци важна роля играят елементи от конкретни материали. В „Дъсчен танц“ към крайниците на танцъора са привързани дълги летви, краищата на които са монтирани към различни ъгли и точки на сцената. По този начин танцът представя цялата сцена като обща конструкция, задвижвана от човешкото тяло. При „Стъкления танц“ танцъорката е със стъклен глобус на главата, кръстът ѝ е пристегнат в обръч, от който висят множество стъклени пръчки. Докато се движи, тя балансира и държи в ръцете си други два стъклени глобуса.

Всъщност Шлемер въвежда в „Баухаус“ „метафизичния танц“, който според него е микс от различни подходи, заимствани от вариетето, цирка, японския театър, явайския куклен театър на сенките и много други екзотични практики. Всички те са обединени обаче на базата на конструктивистки принципи – линейно, графично движение, усещане за обемите в пространството, пресичане и разминаване на различни плоскости, опозиции между визуални равнини и пространствени дълбочини.

Показателно е, че в тези представления участват студенти от школата, които все още не са професионални танцъори. Самият Шлемер с времето се изкушава да започне да участва като изпълнител в своите представления.

Към тази обща картина трябва да допълним, че една немалка част от руските модернисти стават преподаватели в школата „Баухаус“, Това до голяма степен е следствие от факта, че създадената в Русия през 1920 г. аналогична школа ВХУТЕМАС е затворена от Сталин и те търсят убежище в Германия. Но и там след идването на Хитлер на власт „Баухаус“ е затворен през 1933 г. Повечето от преподавателите емигрират в САЩ.

Дадаизъм

През 1916 г. един антивоенен протест в Берлин, организиран от Хуго Бал и Рихард Хюлзенбек, става повод за намеса на полицията. Под угрозата да бъдат мобилизирани в армията, двамата емигрират заедно с Еми Хенингс, приятелката на Бал, в неутрална Швейцария.

В Цюрих, в кабаре „Волтер“, Бал, Хюлзенбек, румънският поет

Тристан Цара и австрийският художник Ханс Арп основават през същата година теченията „Дада“. През деня Хуго Бал изнася лекции на втория етаж на кабаре, свързани с източната философия. Вечер, на първия етаж, дадаистите организират соарета, по време на които Бал рецитира „стихове без думи и звукови поеми“, Хенингс танцува и разиграва марионетки, останалите създават шум и извършват необичайни игрови действия, често довеждащи до конфликти с публиката.

През 1917 г. кабаре „Волтер“ е затворено и групата на дадаистите открива галерия „Коре“, в която се организират изложби, включващи колажи, асамблажи и обекти. Към дейността им се присъединяват Пикабия, Марсел Янко, Рийс и др. През следващите години, и особено след края на Първата световна война, дада се разраства. Цара се опитва да даде тласък на движението в Париж с подкрепата на Дюшан и Пикабия, а последният стимулира формирането на дадаистични групи в Берлин, Кьолн и Хановер.

Протестът на дадаистите в политически план е насочен основно срещу войната и установените буржоазни правила и морални ценности. Концепцията им в културен план е свързана с противопоставяне на класическите форми в изкуството. Те не са критични към предшестващите ги литературни школи просто защото ги игнорират. Основно реагират чрез анархистичните методи на абсурда, провокацията и скандала срещу институциите, представляващи изкуството в буржоазното общество.

На пръв поглед дадаистите повтарят в голяма степен основната линия в изявите на футуристите. Коренната разлика между двете течения се проявява в позициите им спрямо войната. Ако футуризмът заявява, че ще „слави войната“ и на практика подкрепя националистическата милитаристична политика, то дадаизмът изцяло заема пацифистична позиция. За дадаистите войната и положителното отношение към нея е израз на фалшивия морал на буржоазията, пледираща, от една страна, за спазване на християнските ценности, а от друга, подкрепяща масовото изтребление.

За да разберем по-добре същността на идеите на дадаизма, можем да се обърнем към една „Лекция върху дада“, изнесена от Тристан Цара и публикувана през 1924 г. в списанието „Мерц“, издавано от Курт Швитерс в Хановер.

Още в началото на лекцията Цара заявява: „Всеки знае, че дада е нищо.“ По-нататък подхвърля: „Дада съвсем не е модерно. То е по-скоро един вид връщане към почти будистката религия за индиферентността.“ И пояснява какво точно има предвид под това: „Дада е неподвижност и изключва страстите.“ Тези думи, разбира се, звучат парадоксално, като се знае, че дадаистите често извършват

анархистични и насилствени действия, защото „Дага разрушава“, но не в посока навън, а в „самото себе си“. Цара обаче пояснява, че това деструктивно състояние е само първата фаза на гадаистичното поведение. Когато агресията се изчерпва, остава въпросът „За какво?“, т.е. има ли изобщо някакъв смисъл в действията ни в живота. Отговорът му е: „Не! Няма смисъл, защото действията в живота нямат начало или край. Всичко се случва по напълно идиотски начин.“ Така индиферентността на гада се свежда до „Да = Не“, или всичко е без значение, всичко е лишено от смисъл. В крайна сметка според Цара „Дага е състояние на ума“, което стои отвъд категориите добро и зло и всякакви други противоположности.

Тук трябва да отбележим, че по отношение на изкуството Цара е по същия начин директен. Според него в тази област „Дага редуцира всичко до изначална простота...“, опитва се „... да открие значението на думите, преди да ги използва...“. Но въпреки това основата на гадаизма не е в изкуството, а в „отвращението“. Последното е предизвикано от фалшивите идеи, фалшивия морал, фалшивите ценности, които човечеството следва през цялата си история. Всъщност радикалността на гадаизма е в неговия краен нихилизъм.

Сюрреализъм

Опитите на Цара да утвърди гадаизма на парижката сцена в началото на 20-те години на XX в. отначало са подкрепени от Андре Бретон и кръга около него. Но това е за кратко. Бретон е твърде властна натура и налага безапелационно своите възгледи за изкуството. Те са повлияни най-вече от психоанализата на Фройд и философията на Бергсон.

От една страна, сюрреалистите се придържат в изявите си към агресивни форми – словесни игри, абсурдистки подходи, и ирационални действия. Но от друга, погледът им се насочва навътре към подсъзнателните преживявания. Концептуалната платформа на сюрреализма е представена от Бретон в два манифеста.

В статията си „Последната снимка на европейската интелигенция“ Валтер Бенямин отбелязва, че в литературните произведения на сюрреализма не се засяга толкова същността на литературата, колкото става дума за „демонстрации, лозунги, документи, блъфове, ако щете за фалшификации“ (Benjamin, 2022).

По-нататък Бенямин много точно описва „откритието“, до което достигат поетите сюрреалисти. Те са първите, които предусещат „революционните енергии, появяващи се в „остарялото“ – първите железни конструкции, първите фабрични сгради, най-ранните снимки,

предмети, които са започнали да изчезват, салонни рояли, роклите от преди пет години, локалите за светски сбирки, от които модата е започнала да се оттегля“ (пак там).

Каква е връзката на всичко това с революцията? Бенямин пояснява: „Никой преди тях не е разбрал как нищетата – не само социалната, но и архитектурната, бедността на интериора, поробените и поробващите вещи – може внезапно да се трансформира в революционен нихилизъм“ (пак там).

При всички положения словесните експерименти на авангарда от началото на XX в. не трябва да се мислят като забавления на бунтарски настроени младежи. Новаторството е заложено от динамиката на времето и неговата откривателска специфика. Както отбелязва Аполинер, постиженията на науката от това време са много повече плод на сюрреалистично, отколкото на логическо мислене.

Що се отнася до трансформацията на литературните търсения на сюрреалистите в революционни, Бенямин го обяснява с „враждебността на буржоазията към всяка проява на радикална интелектуална свобода“. Именно това кара сюрреализмът да възприеме като свои левите идеи. Затова той се фокусира в почти всичките си произведения върху опияняващия революционен акт „който е идентичен с анархисткия“.

Във „Втори манифест на сюрреализма“ (1930) Бретон, видимо разочарован от конфликтите си с част от сюрреалистите, предлага по-конкретни характеристики на същността на течението. Като една от основните цели той посочва намерението за предизвикване „...от интелектуална и морална гледна точка дълбока криза на съзнанието, в най-общ вид, и че получаването или неполучаването на този резултат може да бъде определено от неговия успех или от историческото му поражение“ (Second Manifesto of Surrealism, 1991: 292).

Подобно на дадаизма сюрреализмът трябва да се постави над противоположностите, тъй като Бретон смята, че съществува „една точка на съзнанието“, от която те вече не се възприемат като противоречащи си. „Надеждата за определянето на тази точка“ би трябвало да бъде основният стимул за сюрреалистичната активност.

В политически план е известно, че течението първоначално гравитира към колаборация с Комунистическата партия, но не след дълго Бретон е разочарован от подобно обвързване и възприема идеята за „сюрреалистичната революция“. Той обяснява мотива за заемането на тази самостоятелна позиция с това, че сюрреализмът няма нужда от предшественици в смисъла на вземане на пример от известни исторически личности, „колкото и велики да изглеждат“. В манифеста са посочени и основните противници – „пазителите на реда, всичките

големи привърженици на умственото уеднаквяване“ (нак там). За победата над тях могат да се използват всякакви средства, с които да се разрушат буржоазните идеали за „семейство, родина, религия“.

Тук ще припомним един епизод от „Андалуското куче“ (1929) на Луис Бунюел и Салвадор Дали, който сам по себе си представлява отделен пърформанс. Действието се развива в една почти празна стая, в която филмовият герой, полагайки неистови усилия, влечи навързани на въжета огромен роял, две заклани магарета и двама свещеници. Сцената препраща към непосилната житейска тежест, която съвременният човек е принуден да мъкне със себе си – религията, класическата култура и може би управляващи и управлявани.

В манифеста, който коментираме, Бретон също изброява разновидностите в изкуството, срещу които се противопоставят сюрреалистите. Те са: „...поетическото безразличие във всичките му форми... развлечението в изкуството, ерудитските търсения, чистото умозрение, ние не искаме да имаме нищо общо нито с малките, нито с големите пестеливци на духа“ (нак там).

На прага на третото десетилетие на XX в. Бретон ясно представя анархистичната нагласа на една конкретна част от младата интелигенция по отношение на обществената ситуация. Каква друга би могла да бъде крайната форма на пърформанса във време на безнадежност и отчуждение освен терористичен акт? Големите проблеми, появили се с навлизането в епохата на Втората индустриална революция, явно е трудно да бъдат решени по естествени начини, тъй като цялото общество е впрегнато в универсалната ѝ машина. В този смисъл Бретон заявява: „Най-простият сюрреалистичен акт се състои в това да излезеш на улицата с револвер в ръка и да стреляш накъдето ти попадне в тълпата. Който не е имал поне веднъж в живота си желание да свърши по този начин с тази малка система за унижение и действащ кретенизъм, има своето точно определено място в тази тълпа, с корем на височината на дулото“ (нак там).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Модернизмът е свързан с революционен порив към промяна както в много от областите на живота, така също и в изкуствата. Пърформансът при модернизма може да се определи най-вече като артистичен бунт, прекрачване на установени граници, анархистичен скок в неизвестността, протест и т.н. Тези емоционални и психически състояния и нагласи имат две страни.

Едната е сблъсък с обществото, несъгласие с утвърдените му ценности. Това е протест не само артистичен, но и социален.

Класическото изкуство е необходимо на буржоазната класа, която има нужда от усещане за равновесие, устойчивост, непроменяемост на статуквото. Неговата история трябва да изглежда стабилна, трайна, окончателно установена и остойностена чрез произведения, стъпили на конкретна морална и естетическа основа.

Пърформансът от своя страна се оказва възможен изказ на противопоставяне срещу налагането на определени конвенции или за пропагандирането на нови идеи. Той дава възможност за включване в обществения живот чрез критика, анализ, провокация и дискусия, заемане на лична позиция и др.

Новаторството в живота в технологичен план е непосредствено свързано с търсене на синтезни форми между различните изкуства, защото размиването на границите между тях предлага лесно прилагаща се формула за разрушаването на поставените класически граници, норми и правила.

Например: вместо класически театър – синтез на изкуства под формата на вариете (кабаре). В случая се търси подмяната на една твърда класическа форма с нейната съвременна популярна и масмедийна алтернатива – представление, което е забавно и ненаатоварващо в интелектуално отношение.

Възникват въпроси относно дълбочината на психическите преживявания, на необходимостта да разбереш, изследвайки себе си, другите важни неща от живота, които на пръв поглед не са видими. Проявата на тези пориви е свързана с подсъзнанието, с противоречивата сложност на индивида, с преодоляване от негова страна на редица задържачи и потискащи фактори. Необходимо ли е индивидът да търпи масовата нагласа и състоянията на масова психоза на обществото, ако то търси удобство във вече установеното и не желае да го променя, защото застоят му харесва? Но все пак то е съставено от отделни индивиди. Необходимо ли е индивидуалностите да се подчиняват на някакво уеднаквяване? Отговорът, от една страна, е „да“, защото, ако всеки следва единствено себе си, няма да е възможна организацията на всички около обща идея, т.е. обществото няма да може да функционира като едно цяло. Но пък в този смисъл обществото е лесно поддаващо се на манипулации от страна на упражняващите власт.

Артистът пърформер е заинтересуван да изследва себе си, защото се мисли като самостоятелен и самодостатъчен свят, желаещ да съществува според собствените си правила, съобразно собственото си различие. Това го поставя априори в опозиция на обществото и неговите закони.

ЛИТЕРАТУРА

- Benyamin 2022: Бенямин, В. Сюрреализъм и критическа теория. София: Критика и хуманизъм, 2022. [Benyamin, V. Syurrealizam i kriticheska Teoria. Sofia: Kritika i humanizam, 2022.]
- Goldberg 2001: Goldberg, R. Performance art: from futurism to the present. New York: Thames & Hudson, 2001.
- Kazakova 1993: Казакова, С. Руски модернизъм. АВАНГАРД, Шумен: Глаукс, 1993. [Kazakova, S. Ruski modernizam. AVANGARD. Shumen: Glauks, 1993.]
- Marks, Engels 2013: Маркс, К., Енгелс, Ф. Манифест на комунистическата партия. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2013. [Marks, K., Engels, F. Manifest na komunisticheskata partia. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2013.]
- Mor, Campanella 2022: Мор, Т., Кампанела, Т. Утопия. Градът на слънцето. София: Захарий Стоянов, 2022. [Mor, T., Campanella, T. Utopia. Gradat na slantseto. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2022.]
- The Founding and Manifesto of Futurism 1993: Основаването и манифестът на футуризма. – В: Факс, бр. 23, 19-25 април 1991, 5-8. [Osnovavaneto i manifestat na futurizma. – In: Faks, br. 23, 19-25 April 1991, 5-8.]
- Prodanov 1999: Проданов, В. Глобалните промени и съдбата на България. София: Хрусто Ботеф, 1999. [Prodanov, V. Globalnite promeni i sadbata na Bulgaria. Sofia: Hristo Botev, 1999.]
- Ruso 2018: Русо, Ж. За обществения договор. София: Лист, 2018. [Ruso, Zh. Za obshchestvenia dogovor. Sofia: List, 2018.]
- Second Manifesto of Surrealism 1991: Втори манифест на сюрреализма. – В: Ах, Мария. С., 1991, бр. 2, 291-293. [Vtori manifest na syurrealizma. – In: Ah, Maria. S., 1991, br. 2, 291-293.]

За авторите:

Проф. д-р Орлин Дворянов е художник и дългогодишен преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, катедра „Визуални изкуства“. Той е председател на сдружение „Изкуство в действие“, учредено през 1990 г. Участва самостоятелно, в тандем или в по-големи екипи в различни международни изложби, перформанс-фестивали, европейски културно-образователни проекти и др. Автор е на книги, множество научни публикации и статии в пресата, тематично свързани със съвременно изкуство и арт педагогика.

Научни интереси: съвременно концептуално изкуство (перформанс и хепънинг, акции и инсталации), неформално образование

E-mail: art_in_action@mail.bg

Вероника Преждарова е с докторска степен по „Политически науки и национална сигурност“, придобита в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Преждарова е автор на над двайсет и пет научни статии по политология, философия и икономика. Научните ѝ интереси са в областта на съвременната политическа икономика, съвременното изкуство, съвременните технологии и квантовата социална наука, като фокусът ѝ е насочен върху изследване на интердисциплинарната методология „наука, изкуство и технология“. Участва в национални и международни фестивали в сферата на съвременното изкуство и по-конкретно: дигитално изкуство, перформанс арт, хепънинг арт, акционизъм, арт инсталация и видео арт.
E-mail: veronika.prezhdarova@gmail.com

About the Authors:

Prof. Orlin Dvorianov is an artist and long-time lecturer at Sofia Universiti “St. Kliment Ohridski”. He is long-standing member of the Faculty of Visual Arts at the Sofia Universiti “St. Kliment Ohridski” and participates individually, in tandems, or in larger teams in various international exhibitions, performance festivals, and European cultural and press articles thematically related to contemporary art and art pedagogy.

Scientific interests: contemporary conceptual art (performance and happenings, actions and installations, non-formal education.

E-mail: art_in_action@mail.bg

Veronika Prezhdarova holds a PhD degree from the Department of Political Science and National Security of Plovdiv Paisii Hilendarski University. Prezhdarova is the author of over twenty-five scientific articles on political science, philosophy, and economics. Her research interests are in the fields of contemporary political economy, contemporary art, contemporary technology, and quantum social science, with a focus on exploring the interdisciplinary methodology of ‘science, art, and technology’. Participates in national and international festivals in the field of contemporary art and more specifically: digital art, performance art, happening art, actionism, art installation, and video art.

E-mail: veronika.prezhdarova@gmail.com