



■ ТОМ 3/БРОЙ 1/2022

Поля Търколева-Овчарова

ФИЛОСОФИЯ В ДЕЙСТВИЕ: ТЪЧИНГ СИЕ

1. Край на красивото

Класическият период на Елада оказва силно въздействие върху изкуството и естетиката до XIX век. Красотата е основна естетическа норма, а нехармоничното, грозното, ужасното не са били теми за естетически анализ. Реалността е била идеализирана и представяна в позитивна светлина, а изкуството е било антипод на живота. Неговата функция е била да облагородява, да възпитава, да предава духовно-естетически ценности. През XVIII – XIX век култът към красивото и прекрасното е бил в разцвета си и изкуството е имало за цел да извиси, да одухотвори публиката, да се откъсне от реалността. Тези ценности рядко са застъпени в съвременните произведения на изкуството. Някои аспекти от традиционната концепция за изкуство вече не са актуални за част от съвременните артисти. При някои от формите на изкуството наблюдаваме промяна в част от задачите, които то изпълнява. Те се променят съобразно социалните потребности на обществото, а традиционната естетика преживява своеобразна смърт. Затова и Валентин Ангелов пише:

С тази „смърт“ си отива една великолепа епоха от историята на изобразителната култура, която повече не ще се възвърне; за нея ще си спомняме с носталгично чувство, обхождайки онези зали от музеите, в които са експонирани произведенията на старите майстори. Авангардистката концепция за изкуството е тотално отрицание на старата концепция – неин антипод. Тя обоснова антиизкуството, което бележи края на един дълъг процес на саморазрушаване на традиционните художествени форми, изместени от новите неконвенционални форми, където няма място за прекрасното и неговите модификации, нито за чисти естетически ценности. С тази новаторска концепция се полага фундаментът на една нова естетика – естетиката на авангарда (Ангелов 2011, с. 180–181).

2. Самопроблематизиране на изкуството

Изкуството вече не е свят на идеалното, на красивото и сакралното. То не е начин да се избяга от реалността и от ежедневния ритъм на делника. В него не виждаме проявленията на възвишеното, божественото, чистата форма, идеалното и абсолютното. Изкуството не е „дом“

на идеала. Още в романтизма откриваме постепенната промяна на възгледите за естетично и прекрасно, но по-късно авангардът е този, който „убива“ естетиката, започва деестетизацията, разширява се полето за изява на „антиизкуството“ и все по-трудно се поставят граници между изкуство и не-изкуство. Естетическият фокус не е насочен към анализ на същността на красивото, а към проблематизирането на самото понятие „изкуство“: към това какво можем да назовем изкуство и какво – не. Така разбирането на това какво е изкуството се появява като задача пред мисленето. Една от най-характерните черти на съвременното изкуство е, че то само поставя въпроса „Какво е изкуство?“ чрез своите проявления. То се самопроблематизира. Естетическата реакция се замества от интелектуалната интерпретация, а това предполага, че новите форми на изкуство се разглеждат в конкретен социален, исторически и културен контекст. Затова и теорията на изкуството трябва да обхване не само високото изкуство на миналото и традицията, но и съвременното изкуство, което се противопоставя на първото, въпреки че е извлякло от него собствените си сили и импулси.

Самопроблематизирането на изкуството не спомага за формулирането на неговата ясна дефиниция. Да се определи какво е изкуството само по себе си предполага, че всички негови проявления (музика, картини, множество предмети и действия) могат да бъдат характеризирани и че има общи критерии, според които се определя тяхната същност и принадлежност към света на изкуството. Ако не можем да посочим подобни признаци, то тогава се оказва, че не можем да дефинираме изкуството (М. Вайц), защото то няма същност. Тази теза на антиесенциализма се подкрепя от твърдението, че обосноваването на ясна и затворена дефиниция на понятието „изкуство“ всъщност би ограничило процеса на творчество и би вкарала изкуството в определени рамки, което би попречило на появата на нови форми на изкуството. Ако съществува дефиниция за изкуството, следователно има и критерии, които да го определят. Какво би се случило с произведение на изкуството, което не съответства на тези критерии? Най-вероятно то би било отхвърлено като обект на не-изкуството или би било наречено „лошо изкуство“.¹

Артистичните практики на съвременните артисти непрекъснато поставят под въпрос основните характеристики и функции на изкуството. Концепциите за изкуството стават все по-гъвкави и разнородни. Рамката на дефиницията за изкуство се разширява, докато не счупи всички правила и ориентири за това какво е изкуството (ако такива въобще са съществували). Регимейд и попарт през ХХ век силно допринасят за тази тенденция. Привържениците на регимейд използват функционални ежедневни предмети и променят контекста на тяхната употреба. Тези предмети не са създадени от самите артисти, а са използвани от тях в нови ситуации, предаден им е смисъл, който не са имали дотогава. Пример за това са инсталациите на Дюшан, които превръщат обикновени предмети в артефакти, изложени в музеите с наименование (като например творбата „Фонтан“). По този начин той цели да промени възприятието на човека към дадения обект, както и възприемането на изкуството като цяло. Той показва как изкуството е слато, неотделимо от живота. Именно с неговото име и с дадаизма като течение се свързва появата на антиизкуството. Дадаистите проблематизират идеята за творба на изкуството първоначално в Швейцария, а после течението се разпростира и в Германия, Франция и САЩ. Те като че ли се подиграват с изкуството: Дюшан рисува мустаци на Мона Лиза, създава *readymade* и твърди, че самият избор на предмет е творчески акт. Според него премахането на обичайната функция на един обект го превръща в изкуство, а поставянето на заглавие на даден предмет, изложен в галерия, му придава и нов смисъл. Разбирането за ролята на артиста също се променя: той трябва не да създава, а да избира – да реши какво и как да превърне в изкуство. Това поражда и появата на концептуалното изкуство, в което замисълът, вложен от автора и, заема водеща роля пред изящността, красотата или специфичните умения, необходими за изработването на произведението. Не е нужно съвременният творец на концептуално изкуство да рисува, да извайва скулптури, да има художествен талант. Така идеята за творец се променя значително и става все по-трудно да се диференцира артистът от останалите хора, както и предметът на изкуството от другите.

Тази крачка, направена от Дюшан, отваря вратите на изкуството към концептуализирането и (само)рефлексията. Ако изкуството не е отделено от ежедневните предмети и обекти, как тогава различаваме кое е изкуство и кое – не? Всеки обект, изложен в музей, ли може да се нарече произведение на изкуството? Единствено призна-

ността от дадена артистична среда и институции ли обосновава художествената ценност на даден предмет?² Сложността при анализа се увеличава, когато продуктът на изкуството не е предмет, а е самият артист и неговият живот.

3. Пет едногодишни проекта – Тъчинг Сие

С цел да онагледим тези въпроси с реален пример от историята на съвременното изкуство ще разгледаме петте едногодишни проекта на Тъчинг Сие. Той не превръща предмети, използвани в ежедневието, в продукт на изкуството, а прави собствения си живот такова. Освен това дълго време не е бил част от артистичните среди, а още по-любопитно е, че проектите му се отличават със своята продължителност и липса на публика. Тъчинг Сие е автор, който не е бил привилегиран да расте сред артистичните среди на развиващото се съвременно изкуство в САЩ, нито е бил в контакт с институции и музеи на съвременното изкуство, които да подпомогнат популяризирането на неговите работи. Поради естеството си проектите му не се случват в музеи, нито има публика, която да ги наблюдава. Връзката между перформансите на Тъчинг Сие и публиката не е ключов фактор за реализирането им. По този начин авторът се отказва от едно от оръжията на изкуството, а именно – въздействието му върху околните, върху наблюдателите, критиците и любителите. Сякаш Сие се е фокусирал единствено върху себе си и своите перформанси, а те от своя страна се оказват любопитни „артефакти“ в света на съвременното изкуство. Мълчаливи, самотни и самотатъчни, те ни представят светогледа на автора за изкуството само по себе си, без необходимост то да провокира, да бъде харесвано или да бъде обговорено и анализирано. Без да се нарича авангардист и да се причислява към дадено съвременно течение Тъчинг Сие успява да покаже как животът се слива с изкуството, като същевременно темите, които избира в своите перформанси, са дълбоко философски. Той превръща изкуството си във философия по най-необикновения за философията начин – без да вербализира. Философията се превръща в действие. За да разберем как се случва това и как авторът изгражда себе си като артист, би ни помогнало проследяването на неговия житейски път и разбирането на културата, от която той произхожда.

Тъчинг Сие (*Teching Hsieh | Biography* [n.d.]) е роден в Тайван през 1950 г. в семейство на фермери с 15 деца. Напуска преждевременно училище, занимава се с рисуване, но след време го преустановява. Прави първия си съвременен проект, наречен

¹ Съществува Музей на лошото изкуство (MOBA – Museum of Bad Art). <http://museumofbadart.org>

² Тук може да споменем институционалната теория на Дики, според която е необходим процес на дадено произведение на изкуството от различни институции, като така то се оказва вpletено в една културна матрица.

„Скокът“ (1973), в който чупи и двата си глезена, скачайки от втория етаж на сграда. Документира го с камера – поход, използван и в бъдеще – за да регистрира своите акции и перформанси. Тази акция, както той нарича своя скок, не е била добре приета в Тайван и не е била оценена като акт на съвременното изкуство. Сие не открива подходяща среда за своето развитие там. Затова той получава обучение като моряк и заминава с петролен танкер за САЩ, където 14 години живее нелегално. След 1970 г. започва своите едногодишни перформанси, общо 5 на брой, които постепенно стават известни на публиката и съвременните артисти. Въпреки живота си в нелегалност Сие бавно придобива популярност след 1980 г. Той не е работил съвместно с институции, популяризиращи съвременното изкуство в САЩ, както и остава встрани от тях през целия си живот. Въпреки това за него започват да говорят като за екстремен артист, който оказва силно влияние върху развитието на съвременното концептуално изкуство. През 2017 г. неговите инсталации, представящи два от едногодишните му проекти, са изложени в Тайванския павилион на 57-ото Венецианско биенале и той е бил обявен за един от десетте най-интересни артисти, участващи през тази година.

Произведенията му са сложни за физическо изпълнение, продължителни са и са посветени на идеята, че животът и изкуството не са отделени един от друг, а съществуват съвместно и едновременно. Изкуството е начин да се разбере живота, както и обратното: обмисляйки и обяснявайки живота, той го превръща в изкуство. Това е и една от основните идеи на неговите пет едногодишни перформанса, чието документiranje и реализиране изисква те да бъдат заснети, да има свидетели, както и нотариус, който да удостовери случването им.

Първият перформанс започва на 30.09.1978 г. и се нарича „Едногодишен Перформанс 1978 – 1979 (Клетка)“ [One Year Performance (Cage Piece)]. В рамките на една година Сие се заключва в затворено помещение, тип гървена клетка, в която има само мивка, светлини, легло и кофа. Той не е имал право нито да чете книги, нито да слуша музика или да гледа телевизия. Не е можел дори да записва мислите си в тетрадка. Негов приятел му е доставял храна. Имало е специален график, съобразно който перформансът е можел да бъде наблюдаван от други хора на всеки три седмици. Тази година на самота, мълчание, уединение и размисъл би могла да го доведе до депресия, меланхолия, самоубийствени мисли, дори до отказ

от храна и анорексия. Авторът обаче не изпада в такива състояния, което най-вероятно можем да си обясним с неговата мотивация и с липсата на външна принуда – той сам решава да изпълни перформанса и определя неговите условия.

Подобен перформанс може да бъде възприет и като социален, психологически и дори медицински експеримент, но не такава е била целта на автора. Преди началото на перформанса той не е направил психологически тестове, които да покажат степента на агресивност, личностните му характеристики, да бъде анализиран неговия темперамент и мотивацията му за извършване на този дълъг акт на изолация, за да може да се проследят измененията в неговото поведение и възприемане на себе си и околната среда по време на перформанса и след него. Не е бил наблюдаван от специалисти и след приключването на изолацията му в клетка, за да се изследва дали има трудности при адаптацията с външния свят и комуникацията с другите. Не е известно да има и медицински изследвания, които да следят за физическите изменения в организма му вследствие на липсата на движение и ограничените моторни действия. Това, разбира се, не е случайно. Сие не иска да превърне своя перформанс в научен проект и експеримент, а да покаже сливането на живота с изкуството. За него е достатъчно да обяви, че това, което прави, е акт на концептуалното изкуство, с който проблематизира социалната природа на човека и неговата потребност да извършва ежедневните социални дейности (работа, хоби, забавления, комуникация с другите). Животът обаче не е поредица от дейности и събития, които ни се случват, животът е „преминаване на време“, както Сие се изразява (*Tehching Hsieh – “All Art Comes From Life” | TateShots 2017*).

Той нагледно ни показва как времето преминава и с втория едногодишен перформанс, който започва на 11.04.1980 г. и продължава до 11.04.1981 г. („Едногодишен перформанс 1980 – 1981 (Часовник)“ [One Year Performance 1980–1981 (Time Clock Piece)]). През цялата година Сие натиска часовник на всеки час. Всеки път, когато той натиска часовник, се фотографира. Започва перформанса с обръсната глава, за да покаже ясно промяната и порасналата си коса в края на годината. През това време той носи затворническо облекло и в продължение на цяла година няма регулярен сън, по-дълъг от един час, или дейност, продължаваща повече от час. Въпреки че перформансът не е политически, той може да се интерпретира в светлината на трудностите на работническата класа, монотонността на работата, забързаното ежедне-

вие, роботизирането на хората в изпълнението на техните всекидневни задачи. Отново се проблематизира времето и начинът, по който го прекарваме и осмисляме.

От медицинска гледна точка би било интересно да се проследи влиянието, което оказва разкъсаният сън върху концентрацията, търпението, раздразнението на Сие, както и върху общото му физическо състояние. От психологическа перспектива е любопитно да се изследва мотивацията му, която го кара да отпаде част от свободата си, да ограничи действията си, за да може на всеки час да натиска часовника. Сие остава отново в лоното на азиатската култура, разкривайки ни с малко думи, с умереност и с много действия една философска идея: траенето на живота, неговото случване и преминаване без значение какви са дейностите ни. Фокусира се върху времето само по себе си като самодостатъчно и дадено ни с живота, без да бъде възприемано като средство за постигането на нещо. В неговите перформанси няма отсъждане или пропагандиране на това кое е добро или лошо. Техният замисъл не е да се борят за социална промяна, да провокират и шокират обществото, а да го накарат да се замисли за философските измерения на живота и изкуството, за тяхното сливане.

През септември 1981 г. Сие започва своя трети перформанс „Едногодишен перформанс 1981 – 1982 (Вън)“ [One Year Performance 1981-1982 (Outdoor Piece)]. Той прекарва една година навън без да влиза в сграда или конструкция, които имат покрив (включително и в палатки, кораби, коли, самолети, влакове). Разхождал се е в Ню Йорк със спален чувал, срещал е свои приятели случайно. На ранцата е бил закачен договорът, в който описва, че това, което прави, е акт на изкуство и какви са условията му на живот в последвалата година.³ Перформанс, който, от една страна, може да бъде интерпретиран политически: изкарва наяве проблемите и неравенството на социалните класи. От друга страна, може да бъде и послание за възвръщането на човека към природата, за възможността да живее без всички удобства на цивилизацията. След пълната изолация, която преживява през първия си перформанс, сега той е абсолютно свободен, навън в града и сред променящите се климатични условия, прекарвайки без покрив една от най-студените зими на Ню Йорк. Тук отново се поставят под въпрос границите на човека, физическата му издръжливост. Перформансът може да се интерпретира и в светлината на проблемите, свързани със социалната принадлежност на хората към определени групи,

да насочим вниманието си към маргинализираните общности, към бездомните, към нелегалните и хората извън системата. До каква степен свободата да не си обвързан с къща, наем, издръжка, работа, семейство ни е позволена в съвременните общества и как се възприема отказът от тях (пък било то и в името на изкуството). Единственият път, когато Сие е нарушил своето обещание да не влиза в сгради, е било, когато е бил арестуван от полицията поради сбиване. Свидетелство, че свободата ни на избор, отказ от участие в установения държавен ред, или дори свободата на изразяване посредством изкуството, както обявява, че прави Сие през тази една година, всъщност са ограничени.

Четвъртият перформанс се казва „Едногодишен перформанс изкуство/живот 1983 – 1984 (Въже)“, [Art/Life One Year Performance 1983-1984 (Rope Piece)]. Този път Сие има партньор за изпълнението на своя перформанс: това е Линда Монтано, с която прекарва една година завързан с въже с дължина 2,4 метра. През цялата година те са били заедно, като не са имали право да се докосват, за да запазят част от личното си пространство. Дори когато Линда Монтано е трябвало да преподава, Сие е присъствал в часовете ѝ. През тази година те е трябвало да установят какви са собствените им граници, физически и психически. Междоличностните отношения, близостта и самодостатъчността на човека са във фокуса на перформанса. Ограничена е била личната свобода на двамата артисти, както и възможността им да взимат самостоятелни решения. Всеки акт зависи от одобрението на другия. Това ограничава свободата им, защото не могат да взимат решения сами. Чрез този перформанс може да се изследва нивото на толерантност и емпатия, които те проявяват един към друг. Не е известно обаче подобни изследвания да са направени. Едва ли авторите биха съдействали да се анализира тяхната творба на изкуството в такава перспектива.

Петият перформанс „Едногодишен перформанс 1985 – 1986 (Без изкуство)“ [One Year Performance 1985-1986 (No Art Piece)] се състои в отказа на Сие да създава изкуство, да говори, да чете или слуша за изкуство, дори не влиза в галерии, музеи, театри, кина. Парадоксално е, че отсъствието на изкуство бива провъзгласено за изкуство. Няма много снимков материал или записи от тази една година, тъй като през нея Сие е живял както обикновено, но без интеракции със света на изкуството.

³ Договорът назовава, че това, което се случва е изкуство, т.е. използваме наименованието и обозначаването на действието като начин да го разграничим от всекидневния живот. Тази идея отново напомня за ежедневно използваните предмети, които са изложени в музеи, с ново предназначение и функция, само че в конкретния случай със Сие обектът е самият той и неговият живот.

Във философията на първите четири перформанса можем да открием идеи, свързани с граничността на човешкото съществуване и неговите действия, зависимостта от другия, от социума и неговите (не)писани правила. Изследва се физическата и психическата издръжливост. Авторът се подлага на екстремни условия на живот, най-вероятно търсейки собствените си граници и осмисляйки по този начин собствения си живот и функционирането на обществото в съвременните правови гържави. Сие говори малко и в интервюта си е лаконичен. Може би не му е необходимо да вербализира опита си, достатъчно му е, че го е преживял, правейки изкуство. Сие превръща собствения си живот в изкуство. Затова не е чудно, че в последния перформанс, дори и без да говори или сътворява изкуство, той е такъв. Тъчинг Сие нагледно показва, че живот и изкуство съвпадат, сливат се.

По този начин Сие разкрива своя поглед към изкуството. Неговите функции не са да одухотворява и облагородява вкуса и нравите, да възпитава и да предава естетически ценности, да извисява и да предлага един идеален поглед към реалността, нито да копира реалността, възглед, характерни за класическото изкуство. Задачите на изкуството не се обвързват и със съвременните тенденции, според които то трябва да провокира, да шокира, да излиза извън рамките, приети от предишните художествени течения. Изкуството не е бунт и противопоставяне, то се превръща в експеримент за Сие, който се явява неговия живот. Отново се изправяме пред въпроса: Какви са границите на изкуството, какво го определя като такова и настъпил ли е краят на изкуството?

Ако подходим към въпроса от позициите на психоанализата на Зигмунд Фройд, творческият процес преобразува примитивни желания в културно приемлива форма, служи за задоволяване на изтласкани копнежи. В този смисъл изкуството не би могло да се изчерпи, докато съществуват хората и тяхното несъзнавано. От тази гледна точка не бихме могли да говорим за край на изкуството, а границите му биха били обвързани с процеса на творчество и сублимация. От друга страна, отново следвайки психоаналитичния подход и основните му постулати, можем да кажем, че краят на изкуството идва с повторемостта, с имитацията и с теоретизирането на самото изкуство. Концептуализирайки го, ние разсъждаваме и анализираме, не сме водени от несъзнаваното и не сублимираме. По този начин темата за края на изкуството се обвързва със

спецификата на творческия процес. Тук могат да се отграничат две роли: тази на създателя и тази на възприемащия изкуството. Възприемането на дадено произведение на изкуството от страна на публиката се случва през собствените биография, емоции и асоциации. Въздействието, което то оказва върху възприемащия го, би могло да отключва сходни процеси, случващи се при самото създаване на творбата.

Ако се върнем към перформансите на Тъчинг Сие, трябва да отбележим, че няма публика, т.е. няма „потребител“ на изкуството му. Той е единственият човек, който осъществява и преживява своето изкуство, следователно не си поставя за цел да осъществи контакт с публиката, да въздейства на възприемащите перформансите му. При интерпретацията на петте проекта възниква и проблемът за отношението между обекта и субекта, т.е. между самото произведение на изкуството и публиката. Тъй като няма публика, няма как перформансите му да бъдат описани от възприемащите го и да им бъдат приписани определени естетически или художествени качества. Оказва се, че перформансите му не са подложени на преценка по време на случването им. Единственият критерий, който ги отличава като изкуство, е провъзгласяването им за такова от автора, документирано в договор. Необходимо е да се информираме, че те са изкуство, за да можем да ги разберем, възприемем и оценим като артически продукт. Отново се връщаме към въпроса: „Всичко, което се обяви за изкуство, ли е такова и кои характеристики го определят?“ Възможен отговор е, че продуктите на изкуството нямат специфични черти и качества, които да го дефинират, тъй като те са прекалено различни един от друг и не могат да бъдат поставени под общ знаменател. Нужни са определени отношения с контекста и човешките намерения, които да придадат естество на артефактите. В този смисъл Сие създава контекст, в който пресъздава идеите си и изпълнението им. Той е фокусиран върху собствените си преживявания по време на петте проекта и най-вероятно това му е помогнало да се справи чрез действия, осмисляне и усещане с екзистенциални и социални теми като самотата, изолацията, отношенията с другите, роботизацията на работното място и свързаният с нея поток на времето, мястото на човека в социума и отношението *Аз – друг*. Всички тези проблеми са били изследвани от философи, психолози, социолози и антрополози, а Тъчинг Сие експериментира с тях през призмата на изкуството, превръщайки философията в действие. Чрез своите пет перформанса Сие ни показва, че не е

необходимо изкуството да бъде институционализирано или признато от артистичните среди. Не е нужна и публика, към която то да е насочено. В резултат от творческите му действия не се появяват художествени артефакти, нямаме обекти, които да бъдат показани и изложени в музеи (с изключение на снимковия материал). Сие не вербализира и не анализира пърформансите си, за да ги обясни на другите. Оказва се, че той проблематизира както идеята за изкуство, така и екзистенциални теми, като превръща изкуството в преживяване, неотделимо от неговия собствен живот.

БИБЛИОГРАФИЯ

ELGER, Dietmar, CORDY, Christopher, TASCHEN, Laszlo and HOLZWARTH, Hans Werner (eds.), 2016. *Modern Art. A History from Impressionism to Today*. Köln: Taschen. Bibliotheca universalis. ISBN 978-3-8365-5539-5.

Teching Hsieh | Biography, [n.d.]. *TEHCHING HSIEH*. Online. [Accessed 9 October 2021]. Available from: <https://www.tehchingsieh.net/biography>

Tehching Hsieh - "All Art Comes From Life" | TateShots, 2017. Online. [Accessed 9 October 2021]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=Fsf-4UjJTaQ>

АНГЕЛОВ, Валентин, 2011. *От изкуство към антиизкуство: панорамен поглед върху новото, съвременното и авангардното българско пластично изкуство в контекста на европейската художествена култура*. София: Агато. ISBN 978-954-8761-88-8.

МОРИЗО, Жак и ПУИВЕ, Роже (ред.), 2012. *Речник по естетика и философия на изкуството*. Превод от френски език на Александра ЖЕЛЕВА и Нина ВЕНОВА. София: Рива. ISBN 978-954-320-383-3.