

Фотографски практики и трансгресивни естетики в романа на Ерик-Еманюел Шмит „Когато бях произведение на изкуството“

Антоанета Рובהва

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

Antoaneta Robova. PHOTOGRAPHIC PRACTICES AND TRANSGRESSIVE AESTHETICS IN ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT'S NOVEL WHEN I WAS A WORK OF ART

Abstract. In his novel *When I Was a Work of Art* Éric-Emmanuel Schmitt introduces the readers in the world of contemporary art from the character's viewpoint. The character and narrator, Tazio Firelli, describes in a retrospective first-person narrative his own physical transformation from a young man into the “living sculpture” called *Adam bis*. The paper's purpose is to analyse the photographic images in relation with the functions of the photographic practices and to examine some transgressive contemporary aesthetics described in the novel and linked to the general strategy of manipulation developed by the artist Zeus-Peter Lama. The growing media visibility of the representations and the depersonalization of the model, reduced to the state of an object of visual consumption, bring the man-piece-of-art to the dimension of a spectacular sensation. Transformed into an “uncanny” work of art and launched as a product on the art market, Tazio discovers and describes various art movements, performances and artists from the paradoxical viewpoint of a living work of art. His depiction of the multiplicity of transgressive aesthetics is ironical and satirical; the references and allusions to different works of art and phenomena in the art world from the second half of the 20th century reflect the excesses generated in search of creative innovations.

Keywords: Éric-Emmanuel Schmitt, contemporary novel, photography, art, manipulation

Антоанета Рובהва. ФОТОГРАФСКИ ПРАКТИКИ И ТРАНСГРЕСИВНИ ЕСТЕТИКИ В РОМАНА НА ЕРИК-ЕМАНИОЕЛ ШМИТ „КОГАТО БЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЕ НА ИЗКУСТВОТО“

Резюме. В романа си „Когато бях произведение на изкуството“ Ерик-Еманюел Шмит потапя читателите в света на съвременното изкуство, като възприема гледната точка на персонажа разказвач Тацио Фирели. В ретроспективен разказ от първо лице се описва физическата трансформация на младия мъж Тацио в „живата скулп-

тура“ *Адам бис*. В статията се анализират както фотографските образи, обвързани с определени функции на фотографските практики, така и някои съвременни трансгресивни и радикални естетики, описани в романа и подчинени на общата стратегия за манипулация на художника и скулптор Зевс-Петер Лама. Нарастващата медийна видимост на изображенията и деперсонализацията на референта, сведен до предмет за визуална консумация, ситуират човека експонат в плоскостта на зрелището и сензацийата. Трансформиран в „обезпокоително-странен“ предмет на изкуството и лансиран като продукт на пазара на изкуство, Тацио-Адам проследява и описва художествени течения, пърформанси и творци от парадоксалната гледна точка на одушевено произведение на изкуството. Погледът към многообразието от трансгресивни естетики има иронично-сатиричен заряд, а препратките към творби и явления в света на изкуството от втората половина на ХХ век отразяват крайностите при стремежа към творчески иновации.

Ключови думи: Ерик-Еманюел Шмит, съвременен роман, фотография, изкуство, манипулация

В четвъртия си роман, озаглавен „Когато бях произведение на изкуството“, френскоезичният автор Ерик-Еманюел Шмит потапя читателите в света на съвременното изкуство, като възприема гледната точка на персонажа разказвач Тацио Фирели, който вълпява и двойствената същност на „жива скулптура“. В момент на гранична житейска ситуация той решава да сключи фаустовски договор с твореца Зевс-Петер Лама и да предостави тялото си за художествени експерименти и метаморфози. Ретроспективният разказ от първо лице описва физическата трансформация на Тацио в гротесковата „жива скулптура“ *Адам бис*. Статията има за цел да анализира както фотографските образи, обвързани с определени функции на фотографските практики, така и някои съвременни трансгресивни и радикални естетики, описани в романа и подчинени на общата стратегия за манипулация на художника и скулптор Зевс-Петер Лама. Разглеждат се и стратегиите за мистификация и (ди)симулация, приложени при осъществяването и комерсиализирането на концептуалния проект *Адам бис*.

Фотографски практики: функции и проявления

Множеството повторения на думата „снимка“ или „фотография“¹, както и на други думи като „светкавица“, „фотограф“, „снимам“, „фотосесия“, изграждащи лексикалното поле на фотографията в текста, маркира основни моменти в повествованието и се обвързва с процесите на манипулация и мистификация, описани в романа. Първата поява на думата „снимка“ задава ироничната тоналност, която е водеща при наративното разгръщане на фото-

¹ Във френския текст синонимите *photo* и *photographie* са използвани 18 пъти в различни контексти, сред които преобладава медийният характер на фотографското клише.

графския топос и на връзката му с новаторското изкуство на артиста Зевс-Петер Лама. Когато отива в имението Пъпилия, Тацио открива екстравагантния интериор и коридорите, украсени с безкрайни поредици снимки на домакина, „различаващи се единствено по някой дребничък детайл“ (КБПИ, с. 13²). Егоцентричното фотографско решение на автора съдържа алюзивна препратка към използваната от Анди Уорхол сериграфска техника, която представя серийно изображение на утвърдена знаменитост в различни цветови комбинации. Препратката има за цел да затвърди звездния статус на артиста мегаломан, но същевременно загатва за неговия подражателски стил и до известна степен подсказва комерсиалния характер на една естетика, която се родее с поп арт тенденции, пародиращи, но и обвързвани с консуматорското общество. Допълнителна представа за неконвенционалните естетически концепции на артиста носят окачените в съседство тематични поредици картини, които функционират като пролепис в макроструктурен план, тъй като представяват злокобно-ироничен предвестник на нарцистичните ексцесии и сандистични похвати на артиста новатор.

Критиката на култа към външната красота³ в съвременното общество се конкретизира в опозицията между възпяващите канона за красота братя близнаци Енцо и Риенци Фирели и техния невзрачен по-малък брат Тацио, чиято незабележимост буди насмешка най-вече поради неблагоприятния ефект на контраст. Медийната митологизация на свършените близнаци преминава през мултипликацията на техния фотообраз, гарант за слава и обществена значимост. Красотата им е предметна и превърната в медиен и зрелищен продукт, конвертируем в съвременното консуматорско общество. Тази инструментализация на признака „красота“, до който е сведено битието на двамата младежи, печели от своя удвоен, сякаш тавтологичен характер и преминава през валидиращата и популяризираща функция на фотографията като медия, *medium*⁴. Фотографирането позволява възпявателната красота да се изпълни със смисъл и митично съдържание и да бъде „усвоена от обществото“ (Barthes, R., 1957, p. 216) като образец за природно свършенство. Травматичното възприятие на красотата на братята му⁵ обуславя отключването на механизъм на сублимиране и желание за изява в сферата на същата артистична индустрия,

² Шмит, Ерик-Емануел. Когато бях произведение на изкуството (превод Зорница Китинска). Плевен: Лега Артис, 2017.

³ За това свое намерение говори авторът в телевизионно интервю по *RTS* (Radio Télévision Suisse) през 2002 г.

⁴ Използваме дефиницията за *medium* на Филип Ортел, който разграничава функцията на фотографията като „медия“, целяща комуникация посредством образа, функцията като „документ“, носител на информация, която предава, от естетическата функция на фотографията (Ortel, Ph., p. 94).

⁵ Според Тацио „Срещана всеки ден, тя наранява, пари и отваря рани, които никога не застават“ (КБПИ, с. 15).

създаваща образи и привидности. Тацио избира грозотата и приема своя не-обичаен пърформанс като контрапункт на недостижимите норми за красотата, налагани в съвременното общество.

Две поредни ключови сцени, свързани с фотообраза на близнаците Фирели, актуализират по различен начин фотографската изотопия и мобилизират читателското внимание за декодиране на макроструктурната ирония. При подготовката за инсцениране на смъртта на Тацио той пише прощално писмо до братята си, в чието заключително изречение изразява надежда, че никога вече няма да срещне нито тях, нито „най-вече снимка на братя Фирели“ (КБПИ, с. 31). В следващата глава обаче Тацио посещава инкогнито своето организирано като светски хепънинг погребение и установява процеса на подправяне на неговата личност и подмяна на самоличността и външния му вид. По наративна ирония и в съзвучие с критическия ракурс спрямо измамните привидности и двойствени ценностни системи Тацио открива с недоумение, че той е описван и величан като прекрасен, дори „още по-прекрасен от своите батковци“⁶ по простата причина, че снимката на гроба му всъщност е фотография на „един от близнаците на петнайсетгодишна възраст“ (КБПИ, с. 38).

Манипулацията на изобразението с цел фалшифициране на действителността в стила на общата стратегия за мистификация на Зевс-Петер Лама престапва границите на социалната и фотографската етика и представлява трансгресивен акт в пълно противоречие с привидно изпълнената документална роля на фотографията, при която „функцията на автентификация надделява над функцията на репрезентация“ (Ortel, Ph., p. 95). Фотографските практики, подчинени на преливащите се в съзнанието на Лама категории за фикция и реалност, етика и естетика, измислено и истинско се вписват в общата му житейско-художествена концепция и отразяват склонността му към девиантни действия, показателни за „ексцес, прекаленост, неприемлив хюбрис“ (Hastings, M., L. Nicolas, C. Passard, p. 13)⁷. Той изкусно изработва своята безскрупулна стратегия за манипулация, а дискурсът му се вписва в наречената и изследвана от Умберто Еко „стратегия на илюзията“ (Eco, U., p. 11). Лама превръща своята „жива скулптура“ в съучастник по неволя и жертва на една генерализирана мистификация, при която игровият елемент излиза от рамките на човешкото, а трансгресивното прелива в криминално.

Процесът на трансформация при оперативното скулптиране на пластическата идентичност на *Адам бис* се успоредява с неговата перцепция за опередметяване на личността му с цел визуализация на деструктивните импулси и творчески експерименти на Лама. Обезобразеният хирургически млад

⁶ Според отзвук в пресата, отразяваща събитието.

⁷ Престъпената в случая граница, ако се позволим на класификацията на авторите на увода към сборника „Парадокси на трансгресията“, касае мярата, „чието преминаване най-често е свързано с гордост, безразсъдство, лудост, чудовищност“ (Hastings, M., L. Nicolas, C. Passard, p. 13).

мъж споделя след първите възторжени реакции на своя „създател“, че има усещането, че е „фотография, която все повече изплува в своята ваничка с проявител“ (КБПИ, с. 50). Сравнението отразява новата роля на Тадио като художествена репрезентация и фотоизображение, изпразнено от човешко съдържание, а името *Адам бис* конотира неговата двузначна и междинна същност на човек и предмет. В следващата тематична серия от контекстуализации фотографското изображение на Адам е обвързано с нарастващата медийна видимост на революционното произведение като етап от стратегията за манипулация на Лама, който споделя: „Ето че настъпи и вторият етап от твоята слава, драги ми *Адам бис*. Отначало те снимаха, защото си различен. Сега те снимат, защото си прочут. Известността е животно, което се храни само от себе си“ (КБПИ, с. 63).

Попаднал в парадигмата на медийните изображения и в системата, основана на биномията екзхибиционизъм–воайорство, *Адам бис* следва да надскочи очакванията на публиката и да създаде нов елемент на изненада, давайки тласък на художествената си изразност по посока на увеличаване на медийния интерес и на цената на снимковия материал⁸. Деперсонализацията на Адам и постъпателното овъншноствяване и овеществяване на човешката му същност достигат своя концептуален апогей в предвидената от Лама фотосесия и авторското решение Адам да позира гол на постамент. Актовата фотосесия не е натоварена с еротично съдържание, нейната трансгресивна естетика залага на изненадващия елемент, а ако се позовем на типологията, предложена от Ролан Барт (Barthes, R., 1980, p. 57–60) за петте типа изненада при фотографските образи, в случая с *Адам бис* става дума за „рядкост“ на модела. Естеството на необичайната рядкост в художествения казус *Адам бис* се корени в изкуството на неговия скулптор, чиято поанта е т.нар. сономегафор, символ на хиперболизираната вирилност и половата мощ на голата фигура. Запечатан на снимките, тиражиращи причудливата му и сензационна голота, *Адам бис* се превръща в медийна атракция и затвърждава статуса си на предмет за показ, предоставен на вниманието на консуматорското общество⁹.

Основните функции на фотографските образи при текстовите им актуализации са медийното популяризиране и придаването на сензационна стойност на тиражирания образ въз основа на съответствието му с господстващи-

⁸ Зевс-Петер Лама не крие користните си подбуди, докато убеждава Адам да позира гол: „Да изчакаме още малко. Снимките ще струват по-скъпо“ (КБПИ, с. 64). Цената на *Адам бис* е предмет и на следващата сцена, при която потенциалните купувачи се интересуват от цифровото изражение на художественото произведение.

⁹ Фотоапаратите преобразуват в сензация и зрелище *Адам бис*, като по този начин задават и затвърждават неговата житейска плътност като предмет за зрителна консумация. В този смисъл фотопрактиките, приложени за популяризацията на живата скулптура, отразяват първия от двата модуса за дефиниране на действителността, формулирани от Сюзан Зонтаг „като спектакъл (за масите) и като предмет на наблюдение (за управляващите)“ (Sontag, S., p. 140).

те естетически норми, както е в случая с близнаците Фирели, или напротив, преекспонирането на образи¹⁰, концептуално престъпващи налаганите канони за красиво и залагащи на изненадващия елемент и манипулативния дискурс. Фотографските практики са подчинени на трансгресивната стратегия за манипулация на Зевс-Петер Лама, а изображенията губят документалната си функция, за да представят изкривена, фалшифицирана визия за действителността.

Трансгресивни експериментални естетики и радикален бодиарт

Потапянето в света на съвременното изкуство разкрива някои художествени тенденции и течения през погледа на Адам. Те са пречупени през иронично-сатиричната призма на романа, съдържащ имплицитни препратки към творци от втората половина на XX век.

Творческата биография на Зевс-Петер Лама е изключително наситена в художествено отношение, като читателят се запознава с нея основно благодарение на суперлативния и спекулативен критически дискурс на самия автор. Сред експерименталните му техники се изтъква употребата на традиционни, но и на неконвенционални материали като „кръв, бензин, жлъчка, вода, изпражнения“ (КБПИ, с. 56) при рисуването и „сюнгер, стъкло, сапун, крем, пяна“ (КБПИ, с. 56) при пластиките. Сред ранните проекти на Зевс-Петер Лама откриваме препратки към основополагащи за съвременното изкуство произведения на артистичния тандем Кристо и Жан-Клод, но положени в плоскостта на мистификацията, нонсенса и карикатурното обрисване на персонажа на егоцентричния Лама: „На двайсет и две боядисах Дунава. На двайсет и пет опаковах Статуята на свободата в хартия-мухоловка“¹¹. Живата скулптура *Адам бис* бива представена като своеобразен връх в кариерата на Зевс-Петер Лама в момент, в който публиката смята, че творческият му потенциал е изчерпан.

Вътрешната противоречивост на представената като първа „в историята на човечеството жива скулптура“ (КБПИ, с. 57) се корени и в буквализма на етимологичното скулптиране или дялане на материала, който вместо камък или мрамор е живата плът на предоставилия тялото си за целите на изкуството Тацио. При тържественото откриване на това събитие в света на изкуството първата реакция на публиката, която „пое шока с едно зададено „Ох“, все едно се бе наложило да спре със стомах хвърлена с все сила топка“ (КБПИ,

¹⁰ Като *Адам бис*, чието създаване представлява хюбристично и садистично деяние. Обезобразяването на младия мъж е в разрез с идеите за хуманност и нарушава правата на човека, като се вписва в полето на недопустимите „актове на насилие или посегателства над физическия интегритет, индивидуален или колективен“ (Hastings, M., L. Nicolas, C. Passard, p. 22).

¹¹ Сред най-известните творби на Кристо и Жан-Клод са опаковането на Райхстага в Берлин и на моста „Пон Ньоф“ в Париж. Макар и с противоречива рецепция, творбите на тандема впечатляват с новаторство, творчески мащаб и прецизно изпълнение и са знакови както за изкуството, свързано с околната среда (*Environment art*), така и за съвременното изкуство изобщо.

с. 57), изразява до голяма степен усещане за „обезпокоително-странно“¹² или Фройдовия концепт *unheimlich* именно поради сдвояването на противоречиви репрезентации за познато и непознато, в случая жива плът с конотации за нежива материя¹³. Това усещане се засилва, когато по команда на автора творбата се изправя: „Уплашен ропот пробяга през зрителите. Убедени, поради най-малкото причудливия¹⁴ ми външен вид, че стоят пред скулптура, те се бяха стреснали, когато мраморът помръдна“ (КБПИ, с. 58).

Адам бис действително представлява изключително новаторски образец за бодиарт, доколкото е възплъщение на авторския замисъл, основан на убеждението, че „Още никой не е дялал живо тяло“ (КБПИ, с. 57). От гледна точка на практиките, свързани с бодиарт, това твърдение е вярно до известна степен, тъй като при въпросното изкуство авторите прилагат творческите си концепции и проекти към собственото си тяло, което се подлага на различни манипулации и трансформации. Доколкото някои метаморфози са свързани с физическа болка и оперативни интервенции, авторът и обект на своето изкуство не налага на друго лице своите концепции, за чието осъществяване е възможно да се прилагат мъчителни методи с цел да се промени естествената природна конституция на човешкото тяло или да се експериментира с прага и проявленията на болката. Зевс-Петер Лама обаче се явява бодиарт концептуалист, който в случая е автор на проекта *Адам бис*, без да се превръща в обект на изкуството си. Изпълнител на скулптирането на *Адам бис* е медицинското лице д-р Фише, а Тацио е човекът, необходим за изработката на революционната жива скулптура. В този смисъл *Адам бис* е плод на двоен акт на трансгресия: естетическа – тъй като се изместват пределите на експериментиране с взаимодействията тяло–изкуство, и криминална – доколкото живата скулптура е създадена в резултат на поредица престъпни деяния и детайлно изработена стратегия за манипулация.

В главата, посветена на *Изложбата по бодиарт* в Токио, се представя огромният интерес към залата, в която е изложена творбата *The Moving Sculpture*

¹² Възприемаме варианта за превод на *unheimlich*, предложен от проф. д-р Миглена Николчина (Николчина, М., 1997).

¹³ Във второто от есетата си по приложна психоанализа от 1919 г. – *Das Unheimliche* – Зигмунд Фройд посочва хора, събития, ситуации, които могат да пробудят чувство за обезпокоително-странно, и позовавайки се на Ернст Йенч (*Ernst Jentsch*), уточнява, че случай на обезпокоително-странно е, когато има съмнение, че същество на вид одушевено е живо и обратното, че безжизнен предмет може да е одушевен по някакъв начин, като се привеждат примери като восьчните фигури и автоматите. (Freud, S., S. 14).

¹⁴ Думата, преведена на български език като „причудлив“, в оригиналния текст е *étrange* – „странен“ като в „обезпокоително-странно“, или както е придобилият гражданственост превод на френски език, *inquiétante étrangeté: Un murmure d'effroi parcourut les spectateurs. Persuadés, vu mon apparence pour le moins étrange, de se tenir face à une sculpture, ils avaient eu la surprise de voir du marbre s'animer* (Schmitt, Éric-Emmanuel, p. 76–77).

Adam bis by Zeus-Peter Lama¹⁵, но младият мъж има възможност и да обиколи другите зали, в които хора експонати илюстрират различни течения и художествени практики, обединени под названието „бодиарт“. В залата на татуираните са привържениците на една от най-разпространените форми на бодиарт, придобила особена популярност към края на ХХ век като форма на себеизразяване, мода, но и художествен акт на лично претворяване, което би могло да придобие крайни измерения. Именно тази крайност при стремежа към оригинално концептуално преосмисляне на собствената телесност посредством техниката на татуировките се представя с образа на един от участниците: „...висок, мършав мъж, татуиран все едно кожата му бе одрана от глава до пети така, че да му се виждат мускулите, нервите, сухожилията, орбитите, ставите, костите“ (КБПИ, с. 95). Зловещата натуралистично-анатомична образност¹⁶ на татуирания мъж е експресивна и оригинална, но същевременно конотираща морбидни асоциации и саморазрушителни импулси.

Залата *My Body is a Brush*¹⁷ предлага художествени пърформанси на автори, изследващи границите на жестовата живопис и акционизма, като творческият акт на интуитивно и алеаторно нанасяне на боите върху платното с тяло се съпътства при отделни творци като Джей К. О.¹⁸ с мазохистичен елемент на самонараняване. Експериментите с болката и сексуалността се съчетават с акционистките изразни средства и сценичната показност на артистите, практикуващи естетика на *work in progress* и разгръщащи произведението си в самия акт на създаването му. Трансгресивният характер на пърформансите в някои зали придобива самоцелно звучене, при което концептуалните изграждания се губят под радикална образност с деструктивен заряд и неясно послание.

Художествената визия като средоточие на философски послания е представена в залата *Art and Philosophy*¹⁹, която представя театрализиран сюжети, въвличащи и публиката в акции с алегорично звучене и критическо съдържание. Някои от тях, като перформативната сценка на придвижващия се на четири крака и носещ нашийник ДиогенХВZ23²⁰, съдържат алюзии към

¹⁵ *The Moving Sculpture Adam bis by Zeus-Peter Lama* (англ.) – Движещата се скулптура *Адам бис* от Зевс-Петер Лама (КБПИ, с. 97).

¹⁶ Подобен бодиарт концепт е познат и осъществен от канадския модел Рик Дженест, по-широко известен с прякора си Зомби бой (*Zombie boy*, или Момчето зомби на български език). Тялото на ексцентричния мъж е покрито с татуировки, наподобяващи човешки скелет, а на черепа му е изобразен мозък. Рик Дженест умира през 2018 г. на 32-годишна възраст, като хипотезата за самоубийство не е доказана.

¹⁷ *My Body is a Brush* (англ.) – Тялото ми е четка (КБПИ, с. 95).

¹⁸ „...художникът на нокаута [...] който се засилваше от дъното на залата и се размазваше с висока скорост върху закачено на стената платно“ (КБПИ, с. 95).

¹⁹ *Art and Philosophy* (англ.) – Изкуство и философия (КБПИ, с. 96).

²⁰ „ДиогенХВZ23, германец, живееше на четири крака в своята ниша, с нашийник и верига под надпис „Бях свободен. Сега съм затворник на вашето любопитство!“ и ругаеше хората, които приближаваха твърде много“ (КБПИ, с. 96).

действителни пърформанс артисти като известния с образа си на човек куче и със сатиричния заряд на творчеството си представител на московския акционизъм Олег Кулик. Като контрапункт на залата с философско-идеологична заявка и социално ангажирано съдържание следва описание на залата, посветена на най-разпространената форма на телесната трансформация, а именно подчинената на култа към добрата физическа форма спортна дейност, позната като *Body Building*.

В шестата зала се намира *Rolanda, the Metamorphic Body*²¹, представена от Зевс-Петер Лама като „единствена съперничка“ на *Адам бис*. „Метаморфичното“ тяло на Роланда е тяло, подложено на метаморфози, като всяка нова пластична трансформация на артистката се извършва пред публика в операционна зала, а резултатът се запечатва на художествена фотография. Образът на Роланда представлява хибриден персонаж, в който се преплитат препратки към две фигури в съвременното изкуство: Синди Шърман и Орлан. Периодите и различните превъплъщения на Роланда, например *Роланда Гъркинята*, *Ранноренесансовата Роланда*, *Символистичната Роланда* или *Роланда Мерилин*, препращат към някои тематични фотографски серии с концептуални автопортрети на Синди Шърман, като поредицата с исторически портрети и фотопастиши на картини на старите майстори²² или преображението на Синди Шърман като Мерилин Монро²³. Но Синди Шърман не прибегва до телесни трансформации при подготовката си за фотографски поредици, а използва по-традиционни методи: гримьорски техники, маски, перуки, оптически илюзии.

За разлика от визуалното изкуство на Шърман, чиято естетическа доминанта е фотографска, в изкуството на френската съвременна артистка Орлан преобладава радикалният бодиарт компонент, обвързан с хирургически телесни трансформации и видеоарт материал от операционната зала. Творческата концепция на Орлан я тласка към преосмисляне на традиционните репрезентации на женското тяло и вписване на нейното творчество в контекста на феминистка ангажираност и провокативна изразност: „Винаги съм смятала тялото си на жена, тялото си на жена артист, за предпочитан материал за изграждането на творчеството си“ (Orlan, p. 34). Предприетите през 1990 г. десет хирургически операции²⁴ с концептуален характер имат за цел да „изведат вътрешния образ във външния образ“ и по този начин „артистката да даде израз на фантазията си да впише на повърхността на тялото си образа, който е успяла да изгради за себе си“ (Marzano, M., p. 17). Друг текстови сигнал, че Орлан би могла да се възприема като основен прототип на образа на Роланда,

²¹ *Rolanda, the Metamorphic Body* (англ.) – Роланда Метаморфичното тяло (КБПИ, с. 97).

²² Sherman, C. *History Portraits/Old Masters*. 1988–1990.

²³ Sherman, C. *Untitled (Marilyn) from the Jubilee Portfolio*. 1999.

²⁴ Серията трансформации има две заглавия: *La Réincarnation de sainte Orlan* („Превъплъщението на света Орлан“) и *Images/Nouvelles Images* („Образи/Нови образи“).

е, че при втората си поява при развързката на романа тя е изобразена с рога като „*Бичата Роланда*, наречена още *Божата крава*“ (КБПИ, с. 174), а една от знаковите трансформации на Орлан – *Omniprésence*²⁵ – е поставянето на импланти в областта на слепоочията, като хирургическият пърформанс, на който тя се подлага, се излъчва пряко в няколко галерии и в различни градове.

Стратегии за манипулация и (ди)симулация

Изложбата в Токио представлява ключов момент в процеса на популяризация и комерсиализация на новата творба на Зевс-Петер Лама, който освен творец е и рекламен стратег, владеещ техниките за идентификация и манипулация на целевата аудитория на своето изкуство. Лансирането на *Адам бис* като продукт на пазара на изкуство започва с церемонията по откриването на творбата и продължава с участието му в тематични изложби. Демоничният артист обаче не се ограничава със спазване на правилата и следване на обичайната траектория на движение на своя продукт към евентуалния купувач и ценител на съвременното изкуство, а прибегва до нелегални методи за предизвикване на медиен интерес и изгражда изключително ефикасна стратегия за манипулация и мистификация с корисни подбуди. Като етап в медийното промотиране на *Адам бис* се осъществява участие в телевизионно предаване с висок рейтинг, по време на което от публиката се включва възмутената гражданка Медея Мемфис „от Дружеството за човешко достойнство“ (КПБИ, с. 99), загрижена за човешките права на живата скулптура. Спонтанната намеса на зрителката, разбунтувана срещу несправедливостта, извършена срещу Тацио, позволява да се разгърне като антитеза противоположното мнение, отстояващо позицията на универсалните човешки ценности, но с цел то да бъде опровергано от самия човек експонат, който защитава пламенно своя избор да стане предмет на изкуството. Тацио представя като своя тезата на Лама и заявява: „Казвам ви, че сам го пожелах. Всъщност има три вида изкуство: изобразително, неизобразително и обезобразително. Последното изобрети с мен Зевс-Петер Лама, моят създател“ (КГПИ, с. 99).

Телевизионният сблъсък между Медея Мемфис и *Адам бис* се превръща в сензация и получава широк медиен отзвук поради дискуссионния си характер и полемичния потенциал, но и благодарение на автентичността на разразилата се в ефир словесна схватка. Впоследствие обаче Адам установява, че е участвал в мизансцен, в режисиран рекламен ход, чиято цел е да предизвика медиен шум и да повиши интереса към изложбата в Токио. От търговска гледна точка продуктът *Адам бис* навлиза в нов етап на жизнения си цикъл, в който водещи са механизмите на затвърждаване на позицията му на пазара, но възприетата рекламна стратегия има престъпен характер и залага на методи

²⁵ В превод от френски език „Вездесъщност“.

за мистификация и манипулация. В градацията на рекламните ходове, целящи да позиционират продукта в съответния ценови диапазон с оглед на изгодното му пласиране на пазара на изкуство, следва инсценировката на обир. Кражбата на *Адам бис* се превръща във водеща медийна новина²⁶, а поисканият откуп от 25 милиона загатва за пазарната цена на шедьовъра²⁷.

В проекта *Адам бис* се разгръща комплексна стратегия за „дисимулация“ и „симулация“, при която се извършва „дисимулация“ на личността на Тацио Фирели, който се преструва, че е починал, и твърди, че се е отказал от човешката си същност в името на своя нов облик на произведение на изкуството. Така личността на лицето Тацио бива заличена и подменена с привидно предметената същност на живата скулптура *Адам бис*, превръщаща се в репрезентация без референт от порядъка на „симулакрум“. Според Жан Бодрияр дисимулацията или прикриването означават „да се преструваш, че нямаш това, което имаш“, а симулацията „е да се преструваш, че имаш това, което нямаш“ (Baudrillard, J., p. 12). Давайки примери с преструване и симулиране на болест, философът заключава: „Следователно при преструването или дисимулацията остава ненакърнен принципът за реалност: разликата винаги е ясна, тя просто е замаскирана. Докато симулацията поставя под съмнение разликата между *истинско* и *фалшиво*, между *реално* и *въображаемо*“ (Baudrillard, J., p. 12). На базата на дисимулацията на съществуването на Тацио Фирели се разгръща симулакрумът „жива скулптура“, основан на симулацията, че е възможно да се сътвори антропоморфно създание със статут на произведение на изкуството.

Измамният двойствен образ на *Адам бис*, пречупен през зрителното възприятие на неговата публика, се ситуира на границата между човек и предмет, природно и изкуствено, естествено и противоестествено и подобно на симулацията, разколебава разликата между истинско и фалшиво, действителност и фикция. Попаднал в капана на стратегията за мистификация и манипулация на Зевс-Петер Лама, той търси пътя обратно към човешката си същност от

²⁶ Вестникарско заглавие с ироничен заряд прави паралел с една от най-известните кражби в света на изкуството, която предизвиква огромен социален отзвук и допринася за повишаване на интереса към откраднатия през 1911 г. от Лувъра шедьовър на Леонардо да Винчи: „Когато откраднат „Джокондата“, никой вече не се пита дали я харесва, или не, всички я търсят“ (КБПИ, с. 112). Сравнението на мнимата статуя *Адам бис* с шедьовър с безспорна художествена стойност като „Джокондата“ придобива комични отсенки, но буди и размисъл относно парадоксите на славата, ролята на медиите и превратностите в света на изкуството.

²⁷ Непосредствено след завръщането на Адам той бива продаден на мултимилонера Аристид Ставрос за сумата от 30 милиона. Успехът на продукта *Адам бис* води до създаването и комерсиализирането на нови живи статуи, експлоатиращи същата художествена концепция и „осъществени върху млади жени доброволки“ (КБПИ, с. 130). Критиката на меркантилизма и самоцелните провокации в света на изкуството се подсилва от градацията в деструктивните жестове на мефистофелския персонаж Зевс-Петер Лама.

момента²⁸, в който осъзнава, че е жертва на меркантилните подбуди на артиста измамник. След изпитанията си като предмет на изкуството в частна колекция и експонат, държавна собственост, в Национален музей, *Адам бис* завежда дело, за да докаже, че е човек. Неочакваният обрат в повествованието и развързката са обагрени в общата тоналност на размиване на границите и иронично-сатиричен поглед към изображения свят на псевдоценности и мними репрезентации. *Адам бис* бива обявен за фалшификат от Зевс-Петер Лама и това му позволява да преоткрие свободата си, да възвърне човешкия си облик и да се оттегли, за да създаде семейство и да разкаже историята на своите метаморфози.

Заклучение

Гледната точка на *Адам бис* като жива скулптура, минаваща през различни етапи и практики, свързани със света на съвременното изкуство, позволява на читателя да проследи обвързването на рекламни стратегии и манипулативни дискурси с лансирането на художествен продукт на пазара на изкуство. Нарастващата медийна видимост на изображенията и деперсонализацията на референта, сведен до предмет на визуална консумация, ситуират човека експонат в плоскостта на зрелището и сензацията. Трансформиран в „обезпокоително-странен“ предмет на изкуството и лансиран като продукт на пазара на изкуство, Тацио-Адам проследява и описва художествени течения, пърформанси и хепънинги от гледната точка на одушевена творба. Погледът към многообразието от трансгресивни естетики има иронично-сатиричен заряд, а препратките към акции, творби и явления в света на изкуството от втората половина на XX век отразяват крайностите при стремежа към творчески иновации.

Библиография

- Николчина, М. Смисъл и майцеубийство. Прочит на Вирджиния Улф през Юлия Кръстева. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1997.
- Шмит, Ерик-Еманюел. Когато бях произведение на изкуството (превод Зорница Китинска). Плевен: Леге Артис, 2017.
- Barthes, R. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Barthes, R. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris: Seuil, 1980.
- Baudrillard, J. *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.

²⁸ Процесът на осъзнаване и просветление се отключва и ускорява при срещата със слепия художник Карлос Анибал, чието хуманно и възвишено творчество функционира като наративен контрапункт на меркантилната и изпълнена с насилие естетика на Зевс-Петер Лама. Основна роля за развитието на действието има и любовта на Адам и Фиона, дъщерята на Анибал.

- Eco, U. La Guerre du faux. Traduit de l'italien par Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.
- Freud, S. L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche). Traduction française de Marie Bonaparte et Mme E. Marty. 1919. Consulté le 2 avril 2019. URL: <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf>.
- Hastings, M., L. Nicolas, C. Passard. Introduction. L'épreuve de la transgression. – In: Hastings, M., L. Nicolas, C. Passard (ed.). *Paradoxes de la transgression*. Paris: CNRS Éditions, 2012, p. 7–28.
- Marzano, M. Quelles valeurs pour quel corps. – In: Claude Raisky (ed.). *Les valeurs du corps dans la société contemporaine*. Dijon: Educagri, 2003, p. 15–35.
- Orlan. De l'art charnel au baiser de l'artiste. coll. Sujet/Objet. Paris: Editions J. M. Place, 1997.
- Ortel, Ph. Note sur une esthétique de la vue : Photographie et littérature. *Romantisme*. 2002, n 118, 93–104; doi : <10.3406/roman.2002.1164. Consulté le 10 avril 2019. URL : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1164 > .
- Sontag, S. On Photography. New York: First electronic edition published 2005 by RosettaBooks LLC.
- Schmitt, Éric-Emmanuel. Lorsque j'étais une œuvre d'art. Paris: Albin Michel, 2004.
- Présentation du livre ‚Lorsque j'étais une œuvre d'art‘ [vidéo en ligne]. RTS.CH, Fax Culture, 03.11.2002, 14 :17. Consulté le 5 avril 2019. URL: < <https://www.rts.ch/play/tv/fax-culture/video/presentation-du-livre-lorsque-jetais-une-oeuvre-dart?id=391010> >.

Гл. ас. д-р Антоанета Робова

Катедра „Романистика“

Факултет по класически и нови филологии
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Адрес: бул. Цар Освободител № 15, 1504 София

✉ arobova@uni-sofia.bg

Senior Assist. Prof. Dr. Antoaneta Robova, PhD

Department of Romance Studies

Faculty of Classical and Modern Philology

Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Address: 15 Tzar Osvoboditel Blvd., 1504 Sofia

✉ arobova@uni-sofia.bg