

Музеят, рушен и изграждан: Артистични практики в музея и отвъд него. Една мащабна изложбена продукция в Гран Пале

The Museum, Demolished and Rebuilt: Artistic Practices in the Museum and Beyond. A Major Exhibition at the Grand Palais

Ирина Генова*
Нов български университет

Irina Genova
New Bulgarian University

* Ирина Генова е професор по изследване на изкуствата в Нов български университет и в Института за изследване на изкуствата, Българска академия на науките (като асоцииран член). Нейните публикации изследват проявите на модернизма в България и съседните страни, сложното преплитане на контакти, въздействия и взаимодействия, както и съвременните художествени практики. Сред книгите ѝ са: *Modernisms and Modernity – (Im)Possibility for Historicising* (2004); *Tempus fugit. On Contemporary Art and the Visual Image* (2007); *Modern Art in Bulgaria: First Histories and Present Narratives beyond the Paradigm of Modernity* (2013); *Le regard sur la France: La réception en Bulgarie de la culture visuelle au-delà du Rideau de fer dans les années 1960* (2023) и други. Получавала е стипендии от Колежа *Nova Evropa*/NEC, Букурещ (2004 г.), Националният институт по история на изкуството/INHA, Париж (2005 г.), Центъра за академични изследвания/CAS, София (2016–2017 г.) и др.

Irina Genova is a professor of art studies at the New Bulgarian University and at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences (as an associate member). Her publications discuss manifestations of modernisms in Bulgaria and neighbouring countries, the complex intertwining of contacts, impacts, and interactions, as well as contemporary artistic practices. Among her books are: *Modernisms and Modernity – (Im)Possibility for Historicising* (2004); *Tempus fugit. On Contemporary Art and the Visual Image* (2007); *Modern Art in Bulgaria: First Histories and Present Narratives beyond the Paradigm of Modernity* (2013); *Le regard sur la France: La réception en Bulgarie de la culture visuelle au-delà du Rideau de fer dans les années 1960* (2023), and others. She held scholar grants from *New Europe College* / NEC, Bucharest (2004), National Institute of Art History / INHA, Paris (2005), Centre for Advanced Study / CAS, Sofia (2016–2017), and others. E-mail: igenova@nbu.bg

Абстракт: Статията поставя въпроса дали, създавайки ред и смисъл в изложба, посветена на емблематични явления от XX век, може да вървим срещу течението, срещу творческия импулс за инсцениране на хаос, за създаване на ефимерни обекти и зрелищни перформанси? Един такъв опит е изложбата *Ники дьо Сен Фал, Жан Тенгели, Понтус Хюлтен* в Париж, Гран Пале, юни 2025 – януари 2026 г. Позовавайки се на конкретни примери от изложбата, статията разглежда художествени обекти и архивни материали, които подобно машина на времето са предвидени да свържат гнешната музейна изложба със съответния исторически момент с натискане на един бутон. Този поглед към изложбата от България е важен, защото засяга както глобалната, така и местната арт сцена.

Ключови думи: движещи се арт обекти, промени в художествения музей, Сен Фал, Тенгели, Хюлтен, 1960-те

Abstract: The article raises the question of whether, by creating order and meaning in an exhibition on iconic phenomena of the 20th century, we can go against the grain, against the creative impulse to stage chaos, to craft ephemeral objects and spectacular performances? One such endeavour is the exhibition *Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hultén* at the Grand Palais, Paris, June 2025–January 2026. Referring to specific examples from the exhibition, the article examines artistic objects and archival materials that, like a time machine, are intended to connect today's museum exhibition with the corresponding historical moment at the push of a button. This look at the exhibition from Bulgaria is important because it concerns both the global and local art scenes.

Keywords: animated art objects, changes in the art museum, Saint Phalle, Tinguely, Hultén, the 1960s

От края на 1950-те и началото на 1960-те години нови артистични практики, намигвайки към авангардите от предходни десетилетия, разколебават на свой ред авторитета на художествените музеи. На пръв поглед парадоксално, това често се случва с институционалната подкрепа на нов тип музейни институции. Новите роли на изкуството са променливи, неочаквани, предизвикателни и хаотични. Ролята на публиката е участие, забавление и признание за артистичния акт. Живопис, скулптура, архитектура, инсталации, движещи се машини, перформанси, хепънинзи, експериментално кино и всичко, което може да създаде преживяване, бързо се валидира на артистичната сцена от ново поколение визуални артисти, куратори и публики. Може ли, създавайки подкрепа и смисъл в изложба днес, да вървим срещу течението, срещу творческото намерение за режисирание на хаос, за създаване на ефимерни обекти и зрелищни спектакли? Възможно ли е движещите се¹ обекти, аудиосредата, публиките, участващи в някогашния контекст, да се върнат към живот в съвременния музей? Пример за такъв опит е изложбата *Ники дьо Сен Фал, Жан Тенгели, Понтус Хюлтен* в Париж, Гран пале (юни 2025 – януари 2026)². Изложбата отбелязва стогодишнината от рождението на Тенгели и е копродукция на Центъра Помпиду и Гран пале, с участието на Благотворителната фондация за изкуство *Ники*. Комисар на изложбата е Софи Дюпле/Sophie Duplaix, главна уредничка на съвременните колекции в Центъра Помпиду.

В тази изложба за първи път кураторът – „човекът на музея“, както е наречен Понтус Хюлтен, е равнопоставен с творческите фигури. Името на Хюлтен е поставено до имената на артистичния тандем Сен Фал и

Ил. 1. Фотографии на Жан Тенгели, Ники дьо Сен Фал и Понтюс Хюлтен в Париж. (Архивните фотографии нямат посочен автор и са преснимани от изложбата)

Fig. 1. Photos of Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, and Pontus Hultén in Paris. (The archival photographs do not have a credited photographer and were reproduced in the exhibition)



Тенгели. Изложбата е разказ за взаимодействията, за пресечните точки на техните траектории, а не сбор от изявите на всеки от тримата. Въпросът, който този проект изследва, е как артистичните практики, рушащи конвенциите на старите институции, способстват за създаването на нов тип музеи и архиви и Vice versa – как новият тип музеи и архиви подкрепят разрушаването на конвенциите на консервативните институции. Именно тази взаимна обвързаност на промените е представена в отношенията на Сен-Фал, Тенгели и Хюлтен. Водеща нишка в тъканта на изследването е доколко проблематични са тези отношения между извънинституционалните артистични изяви и отварящия все по-широко вратите си музей, има ли някакви затруднения в диалога и от какво естество са те.

Днес някогашните затруднения сякаш се удвояват. Как може да представим между стените на музея, в конкретния случай – в залите на Гран пале, историзираща изложба за заличаването на стените на музея и на експозиционните конвенции през втората половина на XX век? И доколко е възможно движещите се обекти, ефемерните обекти, динамичната видео и аудиосреда, участието на някогашните публики, да се върнат към живот в реновирания експозиционен дворец от XIX век? Тези въпроси на днешната изложба не са нови. Те са били затруднителни и при създаването на Музея Тенгели в Базел, макар и в различна, специално създадена архитектурна среда³. Едно от тематичните ядра в експозицията е свързано с този момент. Обсъждани са и относно постоянни експозиции на музеи на изкуство от XX и XXI век.

Тук ще разгледам конкретни примери за „анимиране“ на движещи се артистични обекти и представяне на архивни материали – проекти, рисунки, (илюстрирани) писма, документи от кино- и телевизионни архиви и т. н., които подобно машина на времето включват днешната музейна изложба в съответния исторически момент. Погледът към тази изложба от България е важен поради пресечните точки с проблематика на локалната арт сцена:

1. Трите фигури: шведът Понтус Хюлтен – директор на Музея на модерното изкуство в Стокхолм и пръв директор на Центъра Помпиду в Париж, швейцарецът Жан Тенгели и франко-американката Ники дьо Сен Фал – визуални артисти с бурна кариера, са известни в България и бугят противоречиви реакции в критически публикации у нас от 1960-те години насетне.

Бележки

- 1 В този текст избирам да употребявам „движещи се обекти“ като по-широко понятие от „кинетични обекти“, свързани с определен момент и тенденция в изкуството на XX век.
- 2 *Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hulten. Paris, Grand Palais, 26 juin 2025 – 4 janvier 2026.*
- 3 Музеят, открит през 1996 г., е проектиран от Марио Бота/Mario Botta. <https://www.tinguely.ch/en/information/architecture.html>.

Ил. 2. Фотография от ателието на Жан Тенгели в *Impasse Ronsin* през 1955 (от изложбата)

Fig. 2. Photo of Jean Tinguely's studio on *Impasse Ronsin* in 1955 (from the exhibition)

Ил. 3. Жан Тенгели. *Автомобилна/самодвижеща се мета-механична скулптура*, 1954. Желязо, боядисана ламарина, механизъм за навиване. Център Помпиду. Обект от изложбата

Fig. 3. Jean Tinguely. *Automobile meta-mechanical sculpture*, 1954. Iron, painted sheet metal, winding mechanism. Centre Pompidou. Work in the exhibition



2. Експозиционният разказ в Гран пале, проблематизиращ решителната промяна на художествените музеи, поражда наблюденията относно липсващите у нас музейни разкази за времето след комунистическото управление, за художествени практики и институционални промени в края на 1980-те и през 1990-те години, свързани с оскъдните артефакти и документи в обществени музеи и архиви⁴.

3. Общите затруднения, неразрешимите противоречия и компромисните решения при музейефицирането на изкуството „в голямото всичко“.

* * *

Бих искала да представя експозицията в Гран пале едновременно като рационално изграден историзиращ разказ и като въздействие на отделни творби днес, да акцентирам въпроса доколко структурният проект и поетиката на тези творби се вплитат в едно цяло. Ще направя този опит, следвайки съдържателните ядра в изложбата, изведени в обособените ѝ части⁵, като фокусирам вниманието върху някои артефакти.

Първият раздел, наречен **Една история на срещи**, се отнася до момента на пресичане на пътищата на тримата протагонисти в Париж. Как разказът е превърнат в експозиция? Тенгели е напуснал Швейцария през 1952 г. и заедно с първата си съпруга – художничката Ева Епли, се е настанил в Париж – виждаме го да позира на снимка със своя метална конструкция на кейовете на Сена, при Пон Нюф, през 1954 г. Това е годината на първото му самостоятелно представяне в Париж, а странният обект от снимката ще бъде показан в изложбата. Сен Фал се явява на рекламна фотография за автомобил *SIMCA* в Париж през 1952 година. Хюлтен, на свой ред, е портретиран в своя апартамент на бул. *Распай* през 1954 г. до изразителен натюрморт с разтворена книга и бутилка на фона на пейзаж с покривите на Париж в рамката на прозорец (Ил. 1). Срещата на Тенгели и Ева Епли със Сен Фал и нейния съпруг Хари Матюс – американски писател и преводач от френски език, през 1956 г., както и с Хюлтен, са представени с фотографии. Основното място на действие е *Impasse Ronsin* (близо до Монпарнас), станало известно с оживените художнически ателиета, в които работят множество известни артисти, сред тях и Константин Бранкузи. Поредица от фотографии на стената представя Тенгели в *Impasse Ronsin*, майсторящ машините си за безполезно действие. Първата му самостоятелна изложба е открояна в днешната експозиция с арт обекти, фотографии и видеа. Организирана в Галерия *Арно* в Париж през юни 1954 г., тя представя ранни механични релефи и различни машини, които поставят началото на кинетичното изкуство/движещите се обекти на Тенгели от

4 Плодотворно усилие в тази посока е дългогодишният проект на Надежда Джакова в Софийски Арсенал – Музей за съвременно изкуство да „разкаже“ през малки експозиции конкретни епизоди от тази история. Няколко примера от тази поредица изложби са в рамките на проекта *Автобиография*: Аделина Попнеделева, Боряна Росса, Любен Фързулев, Людмил Лазаров, RASSIM®, Сашо Стоицков, Станислав Памукчиев (2018) и Цветан Кръстев – *Игри с очевидността и субективните ограничения* (2020).

5 Основната информация за проследяването на структурата на изложбата е от изданието: *Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hulten*. Journal de l'exposition par Sophie Duplaix. Éditions Du Centre Pompidou/Grand Palais Rmn Éditions, 2025.

Ил. 4. Фотография от хепънинга *Транспорт*, 13 май 1960 (от изложбата)

Fig. 4. Photo from the *Transport* happening, 13 May 1960 (from the exhibition)



периода на 1950-те и 1960-те години. Повечето механични релефи са върху тъмни правоъгълници, пред които тънки метални ламели с геометрични форми се движат бавно, трансформирайки абстрактната композиция в нови конфигурации. *Мета Малевич*, също представена в изложбата в Гран пале, е своеобразна почит към художника в абсурдистки ключ (Ил. 2). Друго творение – скулптурата *Мета-механик автомобил* – задвижва кръгове от тел, имитиращи пародийно железни зъбчати колела, и ламаринени листове в бяло, червено, черно и жълто (Ил. 3). В изложбата през 1954 е показана и първа версия на машина за рисуване *Мета-механик*, която Тенгели преценява като недостатъчно разработена.

Хюлтен, който в младостта си наред с кураторските занимания създава изпълнени с хумор експериментални филми, е впечатлен от изложбата на Тенгели и търси контакт с художника. Според негов разказ на следващия ден той намира бележка на вратата си и разбира, че са съседи. *Impasse Ronsin* е важен топос на артистичното общуване между Хюлтен и Тенгели, а малко по-късно – и Сен Фал, която Тенгели представя на куратора. В *Impasse Ronsin* Жан и Нику живеят и работят като артистичен тандем от 1960 г.: той – обзет от страстта по машините, тя – от бунтовния разрушителен жест на стрелба по нейните асамблажи. За Жан Нику пише: „C’était mon sorain de travail, mon amour, mais aussi mon rival“ [Това беше моят партньор в работата, моята любов, но също и моят съперник] (Duplaix 2025: 3).

И отново – от разказа към артефактите в изложбата. Множеството снимки и няколко видеа ни подсказват оценяването на ролята на документалната фотография и кино от страна на артистите. Фрагменти от филми на Хюлтен привличат вниманието на зрителите в Гран пале. Интересът на Тенгели към съвременната технологична култура е постоянен. Устойчивото му разбиране за художественото творение като движение, събитие, спектакъл (да припомним пристрастието му към театъра), предпоставя осмислената от самото начало роля на документиращия образ (фотография, кино, видео) като част от творбите му. Хепънингът *Транспортът* от 13 май 1960 г. е представен днес с поредица от снимки и видео (Ил. 4). В експозицията виждаме невероятния *Gismo/Gizmo*⁶ – един от двата изумителни обекта, транспортирани по улиците на Париж през май 1960 г. Но лудическият аспект на това безпозобно шествие, пропагандиращо общото забавление, може да бъде прегаден само с образи, документиращи участниците в представлението.

Зрелищното начало изисква умножаване на зрителите и Тенгели разбира, че за неговото утвърждаване на ход може да бъде телевизията. Домовете с ТВ приемници се умножават бързо от края на 1950-те години насетне.

6 Думата Gismo/Gizmo е с неизвесен произход. Според Oxford English Dictionary online първите му употреби са от 1940-те години. Най-често назовава неопределено устройство или също толкова неопределимото джаджа.

Увеличава се времето на телевизионното излъчване. Новинарският журнал и програмите за изкуство са чудесна възможност за спечелване на вниманието на многочислена публика. Резултатът от всички тези някогашни грижи за документиращи образи има незаменима роля за изложбата днес благодарение на тяхното съхраняване и дигитализиране в специализирани архиви.

Движещите се творби/кинетичните обекти, които правят изложбата артистично привлекателна, припомнят и разкриват област от затруднения, свързани с поддръжката на тяхната материалност. Как се гържат в изправност задвижващите устройства – поправка или смяна на моторите? Да сменим ли електрическите крушки с нажежаема жичка със съвременни лег лампи? Как да постъпим с индустриално произведени части, които вече не се произвеждат и не се предлагат на пазара? Как се осигуряват елементи, състоящи се от вторично използвани намерени предмети? Какви майстори и техници са необходими в днешно време, когато занаятчийските умения са почти изчезнали? И още – част от кинетичните обекти на Тенгели са с постоянни и повтарящи се движения, независими от зрителя, а друга част са интерактивни – задвижват се с бутон, въртене на педали и т.н. Тези и още други затруднения са обсъдени в статията на Астрид Лоренцен *Проследяване на кинетични произведения на изкуството от MNAM-CCI. Актуално състояние* (Lorenzen 2013). Авторката – реставраторка на скулптура в Националния музей за съвременно изкуство – Център Помпиду – подчертава необходимостта от подробна документация на движещите се творби, включваща техники, материали, пускане в движение, промени във времето и т. н., с цел те да бъдат съхранявани при подходящи условия и репарирани/реставрирани при необходимост. Наред с техническите планове и фотографите, видеофилмите документират специфично движението и звука при действие. Прецизната документация позволява да бъдат осигурени специфични технически инженери. От статията на Лоренцен научаваме, че през 1980-те години в Центъра Помпиду е било създадено ателие по електромеханика. Голяма част от движещите се обекти на Тенгели са с електромотор. Всички тези обстоятелства около съхраняването на артефактите правят възможно днешното експозиционно събитие в Гран пале.

Наред с това, концептуално стои въпросът дали постепенното износване, промяна и технологично изчерпване не са част от артистичния замисъл на чудатите машини?

* * *

Следващата част на изложбата е за **Понтус Хюлмен в Стокхолм. Moderna Museet** е важен топос в експозиционния разказ. Хюлмен, който е отговарял за колекцията *Модерно изкуство* в Националния музей в Стокхолм, през 1958 г. поема научното ръководство на отдела, а се в самостоятелна институция Moderna Museet. Официално назначен за директор на новия музей през 1963 г., той става международно известен с политиката си за отваряне към широка публика и за обогатяване на фондовете на музея с творби, които той и неговият екип оценяват като значими в международен мащаб. Част от тях са закупени с отпуснати за Moderna Museet държавни средства, друга част са дарени от артистите. В музейната колекция влизат работи, като *Розово раждане*, 64, от Сен Фал и *Méta-matic No 17*, 59, от Тенгели⁷ (Ил. 5), участвала в първото Международно биенале на младите художници в Париж. Те са показани в днешната изложба. *Розово раждане* е част от поредица асамблажи, условно назовавана „страдащи жени“ на Нуки. За тази творба авторката споделя: „Всички я мразеха. Намираха я неприлична и най-вече фигуративното беше табу в тази епоха. Бях много засегната. Понтус беше единственият, който я хареса (...)“⁸. И днес раждащата жена, чието тяло е „слепено“ от множество светове, от природни и машинни образи, в нещо като съвременно „дърво на живота“, едновременно смущава и привлича.

7 Jean Tinguely, *Méta-matic No 17*, 1959, Fer et bois peints, papier, encre, latex, moteur à carburant, 330 × 170 × 190 cm, Moderna Museet, Stockholm. Donation des Amis du Moderna Museet, 1965.

8 Виж бел. 5.



Ил. 5. Стоп-кадър от документално видео за интеракция на *Мета-матик № 17* с публиката пред входа на Парижкото биенале през 1959

Fig. 5. A screenshot from a documentary video showing *Meta-Matic No. 17*'s interaction with the public at the entrance to the Paris Biennale in 1959

Ил. 6. Фотография на *Фантастичният рай* от Сен Фал и Тенгели, 1967. Покрива на Френския павилион на световното изложение в Монреал. © 2025 Niki Charitable Art Foundation/Adagp, Paris; © Adagp, Paris, 2025. Photo © J. Paul Getty Trust

Fig. 6. Photo of *Fantastic Paradise* by Saint Phalle and Tinguely, 1967. Roof of the French Pavilion at the Universal Exposition in Montreal Expo 67. © 2025 Niki Charitable Art Foundation/Adagp, Paris; © Adagp, Paris, 2025. Photo © J. Paul Getty Trust



Удивителната машина за рисуване *Méta-matic № 17*, назована още *Машина за създаване на абстрактни произведения*, появила се за първи път пред входа на Биеналето на младите художници в Париж през 1959 г., е предлагала на зрителите неръкотворни рисунки. В изложбата видеозапис представя машината в момент на взаимодействие със забавляваща се публика. С демонстрацията за всеобща „достъпност“ на творческия акт Тенгели внася хумора в голямата тема за надпреварата в технологиите. В началото на епохата с т. нар. изкуствен интелект пърформансите с машините за рисуване изглеждат провиденчески.

Фантастичният рай, също влязъл в колекцията на Moderna Museet, е мащабна инсталация от Сен Фал и Тенгели от девет монументални скулптури на Сен Фал и шест движещи се машини на Тенгели. Творбата е поръчана за френския павилион на Световното изложение през 1967 г. в Монреал. Двамата автори предлагат театрализирано действие, в което страховитите машини „нападат“ гротескно раздутите женски фигури и чудовищното бебе. По настояване на артистите сцената е инсталирана на покрива⁹ на Френския павилион (Ил. 6). Днес съхраняваните елементи се пускат в движение в парка на Moderna Museet в благоприятните за разходка сезони. В изложбата в Гран пале виждаме отделни арт обекти.

Пребиваването на Тенгели в Ню Йорк през 1960 г., както и други важни арт събития, трудно се вписват в разказ, следващ основни топоси и за тримата в един и същи момент. Но то е от значение за разширяването на териториите на въздействие. Тук се откроява документацията за пърформанса с шумно и атрактивно разрушаващата се мащабна движеща се машинария *Hostage to New York/Почит към Ню Йорк* пред Музея за модерно изкуство (МОМА) през 1960 г.

* * *

Поглед от България – противоречиви реакции от 1960-те години

В българската преса от онзи момент снимка на *Méta-matic No 17* на Тенгели е публикувана в списание *Изкуство* – официалното издание на Съюза на българските художници, 1960, № 1. Авторът на статията и куратор на българското участие Димитър Остоич описва нейното действие по следния начин: „... следва да се отгаде нужното на Тенгели от френския раздел за неговата машина за фабрикуване на картини. Тя се набиваше в очите на зрителя още преди той да е влязъл в изложбата. Нейното производствено място беше площадката пред изложбеното помещение. [...] От време на време един нож в долния край отрязваше парчета от изписаната хартия за спомен на любопитната публика. [...] Колко голяма беше моята изненада, когато в една критика за изложбата срещнах машината на Тенгели да се споменава в числото на експонатите!“ (Ostoich 1960: 33). Въпреки че този

⁹ Покривът като отвоювано изложбено пространство в българските арт среди напомня за изложбата *Земля и небе* през 1989 г. на покрива на представителната сграда на Съюза на българските художници в София.

странен обект не може да бъде пренебрегнат, българският куратор не приема неговия статут на произведение на изкуството. Този факт е разбираем, познавайки парадигмата, в която се развива изкуството в България по онова време. Той е отбелязан в контекста на българските представяния на Парижкото биенале в книгата *Българската перспектива към художествената култура отвъд Желязната завеса през 1960-те години* (Genova 2021).

Критически бележки за *Почит към Ню Йорк* на Тенгели намираме в статия на Вера Ганчева от времето, когато тя е млада, завидно образована филологически в София и Стокхолм редакторка в отдел *Международна информация* на Българската телеграфна агенция. В публикацията *Осцилации на творческа немощ* във вестник *Народна култура* от ноември 1969 (Gancheva 1969) авторката противопоставя влиянието и зависимостта между изкуството и науката, „посочени още от Леонардо да Винчи“ и „саморазрушаващата се „математична“ машина, наречена *Почит към Ню Йорк*, конструирана от Жан Тенгели с помощта на инженера Били Ключер“. И обобщава за всички движещи се обекти: „Триизмерните съоръжения на Тенгели, снабдени със сложни механизми [...] показват недвусмислено, че той е натиснал по погрешка оня клавиш на електронния компютър, който къса напълно тънката нишка, свързваща в наше време художествения метод с техническия напредък“. Ганчева употребява императива „трябва“, често срещан във времето на студената война: „Новото измерение, което техниката предлага на творците, трябва да се улови вярно и прозорливо, да се използва за по-обхватно и точно възглеждане в живота, защото иначе се стига до краен солипсизъм в изкуството, до създаване на странни и нелепи апаратури с неясно предназначение, чието експониране нерядко се съчетава с хепънинги от различно естество“. Днес впечатлява осведомеността на младата авторка от България относно въпросите, които динамиката на технологичното развитие на Запад поставя пред съвременните художници. Противопоставянето между зрелищно саморазрушаващата се машина на Тенгели и усамотеното сътворяване на машини от Леонардо, споменаването на „електронния компютър“, употребата на термина „хепънинг“, вниманието към Джон Кейдж и други фигури на западната арт сцена в онзи момент свидетелстват за добро познаване на западната критическа преса. Извън модуса на официалната идеология статията би могла да се чете като източник на информация.

След смяната на комунистическото управление работи на Тенгели са коментирани с поглед от България в книгата на Ангел Ангелов *Конкретни утопии* (Angelov 1997). Вземайки повод от *Дървена машина за рисуване*, 1988, от Любен Костов, авторът съпоставя: „Пластиката на Тенгели (*Méta-matic No 17*, 1959), печатаща серийно и с голям шум абстрактни картини, пародира абстрактния експресионизъм и представата за художника, непосредно изливащ съкровеността си чрез action painting в присъствието на публиката. [...] При Любен Костов също има пародия – на институционализираната романтична представа за неповторимата дарба на художника, но и на социалната привилегия да си художник при предишния режим“ (Angelov 1997: 82). Ангелов акцентира върху участието на зрителя в този случай. Ще добавим, че по отношение на участието Дървената машина на Костов също е съпоставима с работи на Тенгели – с други негови машини за рисуване, които се зареждат с материали и се задвижват от зрителя. В програмата на изложбата *Мета-матикс* в галерия *Ирис Клер* в Париж през 1959 г. пише: „ЕЛАТЕ и СЪЗДАЙТЕ САМИ с плам, ярост или елегантност СВОЯТА картина с МЕТА-МАТИКС на Тенгели – СКУЛПТУРИТЕ, КОИТО РИСУВАТ“¹⁰.

* * *

Връщам се към обсъжданата изложба – с друг основен топос в експозиционния разказ: Музеят за модерно изкуство – Център Помпиду в Париж. Високата международна репутация, която Moderna Museet постига под ръководството на Хюлтен, насочва погледите към куратора.

¹⁰ Виж на сайта на Центъра Помпиду/Centre Pompidou: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cAnp96p>.



Ил. 7, 8. Жан Тенгели. *Мета-матик № 1*, метал, хартия, флумастер, мотор. 96 x 85 x 44 cm; жетони за машината, представена в Галерия *Каплан* в Лондон, 1959. Център Помпиду. Обекти от изложбата

Fig. 7, 8. Jean Tinguely. *Meta-Matic No. 1*, metal, paper, marker, motor. 96 x 85 x 44 cm; tokens for the machine exhibited at the *Kaplan Gallery* in London, 1959. Centre Pompidou. Objects in the exhibition

През 1973 година Хюлтен е поканен в Париж, за да работи по проекта за артистичния център в района на Бобур в екип с архитектите Ренцо Пиано и Ричард Роджърс. Центърът Помпиду е отворен за публиката през 1977 г. Хюлтен е назначен за негов първ директор и заема тази позиция до 1981 г.¹¹ През целия му мандат в Париж кураторът все така подкрепя Тенгели и Сен Фал, включвайки техни работи в колекцията на Националния музей за модерно изкуство. Една от работите, придобити от музея през този период, е *Мета-матик № 1*¹² – машина за рисуване, представена за първи път в Галерия *Iris Clert* в Париж. Специално сечени метални жетони с името на артиста, наименованието на машината, месеца, годината и града са изложени във витрина в Гран пале (Ил. 7, 8).

През 1977 при откриването на Центъра Помпиду в голямото фоайе е инсталирано мащабно движещо се творение *Крокродром* от колективен автор, подписан *Zig & Puce*. Заг псевдонима се крият имената на Тенгели, Сен Фал, Бернар Лужинбюл/Bernhard Luginbühl и др., поканени от Хюлтен. Перформативната творба е своеобразен манифест за политиката на новия музей: интеракции с широка публика. По думите на Хюлтен: „*Крокродром* е част от дълга и грандиозна серия от творчески проекти. Някои от тях се осъществяват, други предстои да бъдат реализирани. [...] Всички тези проекти са монументи на едно различно изкуство: радостно, освободено от принудите на пазарния предмет, динамично, гори активно, живеещо в симбиоза с публика, която гори не е вече „публика“, а всъщност интегрална част. Нов свят, в който разграничителните линии между живота и изкуството са изцяло изчезнали“ (Duplaix 2025: 18). *Крокродром* участва в днешната изложба с рисунки и други визуални архиви. Но преживяването за заличаване на разграничителните линии не може да бъде съживено. Представянето на подкрепеното от Хюлтен участие на Тенгели и Сен Фал в Центъра Помпиду би останало непълно без *Фонтана Стравински*. *Фонтанът на автоматите*, както още е наричан, и днес оживява площада пред музея и ангажира вниманието на разнородна публика и на случайни минавачи.

* * *

Музеят Тенгели в Базел е последният институционален топос в експозиционния разказ. Приживе Тенгели проектира музей за своето творчество в изолирано място в швейцарската провинция, близо до Фрибур. Очертава се и друга възможност, благодарение на неговия колекционер и приятел Пол Саше – за музей на Тенгели в Базел. След смъртта на артиста през 1991 г. Сен Фал, в качеството си на негова съпруга, и приятели на Тенгели задействат проекта за музей в Базел. Фигурата на престижния архитект Марио Бота е от централно значение за реализирането на музея. Изграждането на новата институция и този път е с решаващото участие на Хюлтен, който става първ негов директор и автор на музеографското решение при

11 Сред новаторските тематични изложби на Понтус Хюлтен в Центъра Помпиду са *Париж – Ню Йорк*, 1977, *Париж – Берлин*, 1978 и *Париж – Москва*, 1979. Тези изложбени проекти и особено третият от тях, представен и в Москва, имат голям отзвук на Изток от Желязната завеса.

12 Jean Tinguely, *Méta-matic No 1*, 1959, Métal, papier, crayon feutre, moteur, 96 x 85 x 44 cm, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Achat, 1976, Achat, 1976 Inventory No. AM 1976-544: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cAnp6p>.

откриването му през 1996 г. (Duplait 2025: 8). Елемент от почитта към артиста е и *Фонтанът с автомати* в центъра на Базел.

С опита си от Музея на модерното изкуство в Стокхолм, от Центъра Помпиду в Париж и Музея за съвременно изкуство в Лос Анжелис Хюлтен предлага важни решения и умения във връзка с музеификацията на творби, отхвърлящи статуквото на музея. Много от тези решения са били от полза и за инсталирането на изложбата в Гран пале. Положителните аспекти и неразрешимите затруднения ще обсъдим в обобщаващите бележки. Тук ще спомена само прогължаващата реставрационно-критическа работа. През 2005 г., по време на изложбата *Bewegliche Teile/Движещи се части* в Музея на Тенгели в Базел, е организиран симпозиум върху проблемите на консервацията и реставрацията на произведения, за които движението е основна характеристика (Lorenzen 2013: 94). Всички онези въпроси, споменати във връзка и с настоящата изложба – отживяването на технологиите, липсата на излезли от употреба части, изчезващите остарели специалности и т. н. – са били дискутирани с оглед на съхранението на материалността като основна функция на музейната институция. Но материалните обекти са само един от компонентите на творбата при Тенгели, а и не само при този визуален артист на съвременната епоха. Другият важен компонент е участието на публиката.

* * *

От топоси към изложби

Изложбата *Движението в изкуството* в Moderna Museet в Стокхолм през 1961 г. е първата голяма продукция на Хюлтен, посветена на проблема за движението в изкуството. Първоначалният вариант на изложбата е конципиран за Стегелик музей в Амстердам от тогавашния му директор Вилем Сангберг, Хюлтен, Даниел Шпоери, заедно с Тенгели и инженера Били Клювер. Фигурата на инженера е престижна в обществените представи. Парадоксално, тъкмо инженерните познания и умения правят възможни арт реализациите, задвижили ирония и смях над големите надежди, възлагани на технологичния прогрес, механизацията и автоматизацията. Кратко отклонение – споменатата *Машина за рисуване* (1988) и други гърбени машини на Костов пародират разликата между официалните идеологически заявления и действителното състояние на автоматизацията и технологиите в онзи момент в България.

Очакването за навлизане на нови компютърни технологии на Запад въобразява умни машини, които сами създават желаното от човека. Наред с утопични картини на желанията, в тези години се раждат и антиутопии, както и комични образи – романи, разкази и филми¹³. Звучи познато. Реплика към ефикасните умни машини у Тенгели са комичните примитивни механични изобретения. Сред работите на артиста се отличава поредицата *Мета-Матик*, която развива многократно с нови изобретения. В днешната изложба виждаме *Мета-матик* от първата поредица, от 1955 г. Тук е и машината за рисуване от изложбата *Тенгели* в галерия *Karlap* в Лондон, октомври 1959 г., заедно с произведени рисунки. Процесът на изработването им е документиран в интригуващ фрагмент от филмов репортаж, дигитализиран в цвят и представен от архивите на British Pathé. Прави впечатление двойното подписване на рисунките – от Тенгели и от участника/участничката от публиката. Репортажът, озаглавен *Robot Art. Електронни скулптури или машини за щастие, създадени от художника Жан Тенгели, са изложени в Лондон*, е разпространяван в кинопрегледу. Днешният зрител, за съжаление, не е поканен да участва в играта за сътворяване на щастие.

След Stedelijk Museum изложбата *Движението в изкуството* е представена в разширен вариант в Moderna Museet в Стокхолм, а след това и в Музея за модерно изкуство Луизиана в Дания. Работите на Тенгели, около 30, заемат централно място. Сен-Фал организира „стрелби“ на всеки етап от изложбата. Във времето на създаването си творбите на Жан и Нику са

¹³ *Аз роботът*, сборник разкази от Айзък Азимов, 1950; *Alphaville*, филм на Жан-Люк Годар, 1965; *451 градуса по Фаренхайт*, филм на Франсоа Трюфо, 1966, по романа на Рей Бредбъри и т. н. Помним и комичните последици в *Полицаят се жени* на Жан Жиро с Луи дьо Фюнес, 1968, от грешката на компютър, обработващ данните от изпит за промотиране на полицаи.

Ил. 9. Жан Тенгели. *Велогравьор*, 1961. Заварена скрап, велосипедни елементи, ламарина, барабан и чинел, книга. 225 x 410 x 110 cm. Kunsthaus Zürich

Fig. 9. Jean Tinguely. *Cyclograveur*, 1961. Welded scrap metal, bicycle elements, sheet metal, drum and cymbal, book. 225 x 410 x 110 cm. Kunsthaus Zürich



своеобразни спектакли, които разлюляват музеите. В Гран пале виждаме *Cyclograveur*/Велогравьор, 1960, притежание на Кунстхаус, Цюрих¹⁴ (Ил. 9) и *Балетът на бедните*, 1961, от колекцията на Музея Тенгели в Базел¹⁵. *Cyclograveur* присъства като неподвижен обект, чието действие според замисъла е демонстрирано от видеозапис. Видеоматериалите тук, както и в други случаи, са предоставени от INA – Institut National de l'Audiovisuel, депозирани първоначално от Radiodiffusion Télévision Française (RTF) и впоследствие дигитализирани. *Балетът на бедните* се задвижва шумно през определени интервали от време и създава зрелищен ефект.

Още едно изложбено събитие, на което ще се спира в този текст, е *Тя – катедрала, отново в Moderna Museet, през 1966 г.* Тя е образ на жена – богиня на плодородието, извънмерно развит вариант на големите Нана на Сен Фал. Наред с това Тя е колективна творба. (Екипното творчество, което се цени толкова много и в рамките на Биеналето на младите артисти в Париж). Тя е с огромни размери, които позволяват на зрителя да проникне в тялото през вход, напомнящ вагина. Според рисунки, чертежи и словесни описания в този неочакван интериор се разгръща фантастичен игрови свят, оживен от цветове, форми и звуци: скулптури, наподобени картини на модерни художници, малък киносалон, бар, пързалка, телефонна кабина и т. н., сътворен от Тенгели, Per Olof Ultvedt и Сен-Фал. Това е един от проектите с монументални размери, замислен като ефимерен. Обектът Тя – катедрала съществува три месеца и е разрушен след изложбата – подобно на театрален декор или на палатите на Световните изложения. През „езическата богиня“ преминават над сто хиляди посетители. Вместо очакваните протести огромната бременна „Нана“ предизвиква голям международен отзвук.

Как е представено артистичното събитие с разрушения обект в днешната изложба? Само с документация – проекти, рисунки, фотографии, филми, свидетелски разкази и т. н. – експозицията би имала характер на архивна изложба. Как да се създаде усещане за лудическия аспект, да се въвлече публиката в ретроавантюра? В условно обозначено пространство са изложени двата запазени фрагмента от чудовищната Жена – главата и малка част от корпуса от изрисувано папие маше върху телена мрежа; скулптурен модел за тялото на жената; голяма Нана, напомняща *Катедралата*; дупляна с рисунка – проект за интериора, тиражирана за изложбата; постери; голямоформатна черно-бяла снимка с обекта и неговата публика (женската фигура допълнително е откритоена в цветовете на изпълнението) – тази фотография е избрана за корица на каталога; екран със сменящи се архивни фотографии от създаването на обекта през 1966 г. и реакциите на публиката в изложбената зала; видеоинтервю със създателите.

* * *

14 Jean Tinguely, *Cyclograveur*, 1961. Welded scrap metal, bicycle elements, sheet metal, drum and cymbal, book. 225 x 410 x 110 cm. Kunsthaus Zürich.

15 Jean Tinguely, *Ballet des pauvres*, 1961. Plaque d'aluminium, roues et barres de transmission en fer, tissu, matériau synthétique, métaux divers, fourrures, cuir et autre, moteur électrique. 400 x 350 x 220 cm. Музею Tinguely, Базел: <https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=092a3181-03c5-411a-ba2e-c4ab8c89e1b8>.

Ил. 10. Жан Тенгели. *Мета-матик № 3*, 1970–1971, желязо и три мотора. 200 x 600 x 400 cm. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Paris. Обект от изложбата

Fig. 10. Jean Tinguely. *Meta-Matic No. 3*, 1970–1971, iron and three motors. 200 x 600 x 400 cm. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Paris. Object in the exhibition



Топосите и събитията в артистичната кариера на Сен Фал, Тенгели и Хюлтен **през 1970-те и 1980-те години** са многобройни и често паралелни във времето. Те не се погдват лесно на систематизиран разказ, а може би всяка систематизация в случая би била насилствена спрямо творческите изяви. Зрителите се движат свободно, без указана траектория в изложбените пространства. Тук са представени тематично, с документални материали и арт обекти *Циклопът* – дългогодишен проект на Тенгели и приятели в Milly-la-Forêt, близо до Fontainebleau, 1969–1994, и *Crocrodrome de Zig&Puce* за откриването на Центъра Помпиду в Париж през 1977. Сред големите събития са и самостоятелните изложби на Сен Фал през 1980 и на Тенгели през 1988–1989, курирани от Хюлтен в Центъра Помпиду (Ил. 10). Ефект на изумление, страх и привличане, апел към всички сетива предизвиква инсценираният хаос в мащабната инсталация *L'Enfer, un petit début* (Агът, едно малко начало) от 1984 г.¹⁶. „Движенията варират от обикновено въртене до нещо като танци, изпълнявани от големи механизми, в които се използват тежести, противотежести, пружини и т.н. Движение в движението“¹⁷ – пише Хюлтен (Duplaix 2025: 21). Сред големите арт събития в епилога на експозиционния разказ е серията *Избухнали картини (Tableaux éclatés)* – Почит на Сен Фал към Тенгели след смъртта му. Основната тема за взаимодействие между три ярки фигури на художествената сцена, променящи артистичните практики и институции през 1960-те, 1970-те и 1980-те години се е разроила в множество забележителни събития. Но протагонистите на разказа са отново заедно в реализацията на Музея Тенгели в Базел.

* * *

Критически бележки – обобщение

Изложбата в Гран пале – историзираща по своя характер – актуализира фундаментални въпроси на артистичната сцена от епохата на промени в края на 1950-те и началото на 1960-те години. Бунтовната енергия, отстояването на творческата свобода, апелът за разрушаване на ограниченията на съществуващите институции влизат в неразрешим конфликт с волята за съхраняване на памет и необходимостта от материални ресурси. Търговията със съвременни произведения поражда разгорещен дебат сред художници, критици, социолози на изкуството през 1960-те години на Запад. *Art et contestation* [Изкуство и оспорване] е сборник, в който протагонисти на съвременната арт сцена във Франция поставят въпроса по какъв начин и гали изобщо е възможно художникът да се еманципира от принудите на пазара. Може ли творческата личност „да живее, без да продава“, според изразителното заглавие на статията от Раймон Мулен (Moulin 1968: 121–136). Днешната изложба потвърждава, че творческата свобода е била осъществена благодарение на финансиране и откупки от обществени музеи и колекционери като Хюлтен.

16 Jean Tinguely, *L'Enfer, un petit début*. Œuvre en 3 dimensions | Installation mixte. Matériaux de récupération en alliage ferreux et bois, moteurs électriques, objets divers. 370 x 920 x 700 cm. Achat, 1990. N° d'inventaire AM 1990-27 : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cEnerBo>.

17 Les mouvements vont de la simple rotation à des sortes de danses exécutées par de gros dispositifs qui mettent en jeu des poids, des contrepoids, des ressorts, etc. Le mouvement dans le mouvement.

Институционалната критика, оспорването на властта на музея са ярко изявени в „убягващите“ от музея и пазара артистични практики – творби in situ, монументални инсталации, отхвърлящи политическата идеология, ефимерни и саморазрушаващи се арт обекти – избор далеч не само за Тенгели и Сен Фал. Критичните гласове към изложбата в Гран пале изискват повече яснота и организираност в смисловата траектория на експозиционното пространство. Но в този случай изкуствено наложените ред и ограничения биха ни отклонили от характера на самото творчество, съзнателно утвърждаващо хаоса.

Какво може да влезе в музея? Как музеят да съхрани памет за артистични практики, които се бунтуват срещу музеефицирането? Критическата рефлексия от десетилетия обсъжда тази апоретична ситуация. В бързо привляклата внимание книга *Съвременното изкуство във Франция* Катрин Мије още в уводната част поставя въпроса „Предметът в музея – какъв предмет?“ И развива с примери въпроса какво може да бъде поставено в залите на един музей за съвременно изкуство: Дали саморазрушаващата се скулптура на Тенгели (1960)? [...] Дали младите жени – оттогава би трябвало да са остарели – които Манцони посвети в „живи скулптури“ (1961)? [...] Дали двата километра морски бряг на север от Сигни в Австралия, опаковани от Кристо (1969)? [...]“. И какво остава от ефимерни събития и хепънинзи? „Понякога няколко фотографии, за запознаването с които е достатъчна и една книга“ (Millet 1987: 16). Парадоксално, в бунта и саморазрушението има силен стремеж към въздействие, също и във времето, воля за запазване на памет. Тук „омерзението“ към музея – самият той в постоянно саморазрушение и самоизграждане – се превръща в „желание за музей“. Но за разлика от множеството съхранени и дори задвижени обекти участието на публиката е неотменно вписано в ситуация – ситуацията в залите на Гран пале днес е различна от тази във времето и мястото на сътворяването. Изложбата *Ники дьо Сен Фал, Жан Тенгели, Понтус Хюлтен* в Париж представя компромисите между исторически разказ и зрителско преживяване. Прави го професионално и съвременно, с огромна и разнородна база от архиви и съвременен потенциал от технически средства.

Библиография

Литература

Angelov (1997): Angelov, Angel. Конкретни утопии. Проектите на Кристо [Konkretni utopii. Proektiite na Kristo]. Sofia.

Duplaix (2025): Duplaix, Sophie. Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hulten. Journal de l'exposition. Éditions Du Centre Pompidou/Grand Palais Rmn Éditions, 2025.

Gancheva (1969): Gancheva, Vera. Осцилации на творческа немощ. – Народна култура, № 44, 1 ноември, 6. [Ostsilatsii na tvorcheska nemoshht. – Narodna kultura, No 44, 1 noemvri, 6].

Genova (2021): Genova, Irina. Българската перспектива към художествената култура отвъд Желязната завеса през 1960-те години. Погледът към Франция [Balgarskata perspektiva kam hudozhestvenata kultura otvad Zhelyaznata zavesa prez 1960-te godini. Pogledat kam Frantsiya]. Sofia.

Lorenzen (2013): Lorenzen, Astrid. Le suivi des œuvres en mouvement du MNAM-CCI. État des lieux. – Technè, No 37, 2013, 93–96.

Millet (1987): Millet, Catherine. L'art contemporain en France. Paris.

Moulin (1968): Moulin, Raymond. Vivre sans vendre. In: Art et contestation/textes de Jean Cassou, Michel Ragon, André Fermigier, Gilbert Lascault, Gérald Gassiot-Talabot, Raymonde Moulin, Pierre Gaudibert, René Micha, Alain Jouffroy. Bruxelles.

Ostoich (1960): Ostoich, Dimitar. Първото международно биенале на младите художници в Париж. Изкуство, № 1, 33 [Parvoto mezhhdunarodno bienale na mladite hudozhnitsi v Parizh. Izkustvo, № 1, 33].

Интернет източници

Centre Pompidou. Available at: <https://www.centrepompidou.fr/en/> [Accessed 22.05.2026].

Museum Tinguely, Basel. Available at: <https://www.tinguely.ch/fr/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=092a3181-03c5-411a-ba2e-c4ab8c89e1b8> [Accessed 22.05.2026].

Sofia Arsenal – Museum for Contemporary Art. Available at: <https://sofiaarsenal-mca.org/> [Accessed 22.05.2026].