

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Изобразителни изкуства“
Катедра „Приложни изкуства“

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертационен труд за придобиване
на образователна и научна степен
„Доктор“

на тема:

**„ФОТОГРАФСКИЯТ ДОКУМЕНТ И ПЕРФОРМАТИВНИТЕ ПРАКТИКИ: В
ТЪРСЕНЕ НА РУИНИТЕ НА ЕФИМЕРНОТО“**

Професионално направление 8.2. Изобразително изкуство
Докторска програма „Приложни, изящни изкуства и дизайн“

Ивелина Костадинова Стоянова-Михайлова

Научен ръководител: проф. д-р Борис Владимиров Минков

Пловдив, 2026 год.

Дисертационният труд “ФОТОГРАФСКИЯТ ДОКИМЕНТ И ПЕРФОРМАТИВНИТЕ ПРАКТИКИ: В ТЪРСЕНЕ НА РИУНИТЕ НА ЕФИМЕРНОТО” е в обем от 175 стр., структурирани в увод, три глави (вкл. изводи след всяка от главите), приноси и библиография.

Използваната библиография съдържа 124 заглавия, от които: 17 на български език, 84 на чужди езици и 23 онлайн източници.

Фотографиите, включени в Глава 3, са направени от мен по време на теренното ми присъствие на Кумбх Мела през януари 2025 г. като част от изследователската ми документация.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Приложни изкуства“ към факултет „Изобразителни изкуства“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, състояло се на 26.01.2026 г.

Състав на научното жури:

Дата на публичната защита:

Разработеният труд е депозиран в Библиотеката на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Увод	5
Глава първа	
Ефимерност и документация. Теоретични прочити	7
1.1. Въвеждащи бележки	7
1.2. Пърформанс и перформативност	8
1.2.1. Пърформансът като рамкирано действие	8
1.2.2. Перформативността между Остин, Дерида и Бътлър: реч, повторение, норма	10
1.2.3. Пресечни точки	13
1.3. От древните ритуални практики до съвременните перформативни форми	15
1.4. От обект към действие: дематериализацията на изкуството. Естетика на преходното и ефимерността	23
1.5. Ефимерността като същност на изпълнението: Пеги Фелън и дебатът за документацията	27
1.6. Документация и изчезване. Прочитът на Матю Рийзън	31
1.7. Преживяване на изпълнението чрез документация: Амелия Джоунс	33
1.8. Документацията като перформативен акт: Филип Аусландър	36
1.9. Фотографският документ на пърформанса: наблюдения и обобщения	44
1.10. Основни изводи	47

Глава втора	
Ритуал, пърформанс и телесна памет	51
2.1. Ритуал и пърформанс: въвеждащи бележки	51
2.2. Ричард Шехнър: възстановено поведение, ритуал и перформативен процес	53
2.2.1. Ритуал и пърформанс като преплетени форми на поведение	53
2.2.2. Възстановеното поведение. Повторение, дистанция и памет	54
2.2.3. Кодифицирани телесни практики и тялото като носител на памет	56
2.2.4. Фази на перформативния процес	58
2.2.4.1. Фотографията като част от протопърформанса	60
2.2.4.2. Фотографската документация в същинската фаза на пърформанса	61
2.2.4.3. Фазата на последиците и фотографският документ: казусите Squat Theatre и Агничаяна	62
2.3. Тялото като архив: от въплътена памет към живия архив (Конъртън, Тейлър, Шнайдер)	67
2.4. Основни изводи	82
Глава трета	
Практически казус: Кумбх Мела като перформативно събитие. Ритуал, тяло и следа	84
3.1. Въвеждащи бележки	84

3.2. Историко-митологическа рамка	85
3.3. Природните елементи и философските категории. Кумбх Мела между мая и мокша	92
3.3.1. Водата като медиум на телесното и космическото пречистване	92
3.3.2. Огънят като енергия на ритуалната трансформация	96
3.3.3. Земята като топография на сакралното	101
3.3.4. Мая и мокша: границата между ефимерното и вечното в индуистката духовна вселена	103
3.4. Основните действащи лица в ритуалния свят на Кумбх Мела	104
3.4.1. Фигурата на садху като свидетелство за преодоляването на материалността	104
3.4.2. Калпавасите като участници в модел на временна монашеска дисциплина	111
3.4.3. Поклонниците като ритуални участници	113
3.5. Маха Кумбх Мела 2025: разгръщане на събитието	117
3.5.1. Временният град Кумбха Нагар: топография на ефимерното	117
3.5.2. Ритуално-перформативните режими на садху на Маха Кумбх Мела 2025	121
3.5.3. Периферни перформативни форми на Кумбх Мела. Театрални и устни традиции в ритуалното пространство	130
3.5.4. Ритуалното потапяне Снаан в Сангам през 2025 г.	

– структура, практика и наблюдение	133
3.6. Фотографията от Кумбх Мела като документ на перформативното	139
3.6.1. Фотографски предизвикателства при работа на терен в Кумбх Мела	139
3.6.2. Концепцията за Другия. Кумбх Мела между поглед и образ	144
3.6.3. Фотографският документ от Кумбх Мела през погледа на перформативните теории	152
3.6.4. Етика и отговорност при фотографията от Кумбх Мела: перспективата на Ариела Азулай	158
3.7. Основни изводи	160
Приноси	161
Библиография	163

УВОД

Развитието на интердисциплинарни научни зони през 90-те години, изследванията на паметта, разоряването на антропологическите научни клонове, както и развитието на рецептивните и херменевтичните теории доведоха до натрупване на текстове и сборници, които започнаха да наблюдават двойствената природа на документа като свидетелство и едновременно с това – като интерпретация. Изследванията върху „местата на паметта“, както и вниманието към механизмите на възприятието, постепенно изместиха фокуса от въпроса какво показва документът към въпроса как той действа – върху кого, в какъв контекст и при какви условия на гледане.

Това теоретично и методологическо натрупване е изходната точка на настоящата дисертация. Тя изхожда от разбирането, че фотографията, която регистрира пърформанса, се включва в неговата времева логика и трансформира начина, по който той се преживява и помни. В методологическо отношение трудът съчетава сравнителен анализ на различни теоретически парадигми и теренно антропологическо изследване, като обръща особено внимание на фотографската позиция като фигура, разположена между ритуала и документа. Фотографиите, включени в последната глава, са заснети от мен по време на теренното ми присъствие на Кумбх Мела през януари 2025 г. и съставляват емпиричната основа на анализа.

Работата ми върху този текст не произтича единствено от теоретичен интерес. Тя е резултат от фотографско присъствие в ритуални и перформативни ситуации, концентрирано в особено важни моменти от събитието, както и от постоянно съобразяване с неговата вътрешна логика и правила на протичане. В теренния опит фотографирането не се преживява като разомагьосване на сакралното; по-скоро там се проявява обратното – то се разгръща като вторично, но структурирано действие, което следва ритуалния порядък и приема неговия ход, нещо като ритуал в ритуала. Рефлексията върху самия акт на фотографиране, съчетана с изследването на теоретичните подходи и антропологическия

ми интерес, доведе до настоящия труд – резултат от пресичането между документално и преживяно.

Основната цел на изследването е да се очертае по какъв начин фотографското изображение се включва в същността на процесуално явление като пърформанса, как то откликва на неговия смисъл, как го удължава във времето и едновременно с това как неизбежно го променя. Опитах се да проследя тези трансформации не само на равнището на теорията, но и през конкретни ситуации и образи, и така в пресичането между действие, следа и размисъл се оформи и самата логика на настоящата работа.

ГЛАВА ПЪРВА

ЕФИМЕРНОСТ И ДОКУМЕНТАЦИЯ. ТЕОРЕТИЧНИ ПРОЧИТИ

Глава първа се фокусира върху това как да мислим за изкуство като пърформанса, което е конституирано от изчезване, и какво означава да се настоява за документ там, където самото произведение се съпротивлява на трайността. Пърформансът протича като времево събитие, рамкирано от начало и край, след което вече не е наличен в своята първоначална форма. Неговата мимолетност очертава необходимостта да се преосмислят границите му като произведение – къде се намира то, в кой момент съществува и как продължава да влияе след края на събитието.

Проблемът за документацията се вписва непосредствено в размисъла за ефимерността на изпълнението. Изображенията, записите и архивите се намесват в хода на събитието и го насочват към друг тип съществуване. Те удължават неговото време, превръщат отделни моменти в опорни точки за памет и тълкуване и позволяват на случилото се да продължи под формата на следи, които по-късно се преприписват и преподреждат.

Настоящата глава проследява как този процес се разгръща в теорията на пърформанса. Теоретичните позиции, които биват изведени, показват колко колебливо е разположена линията между изчезването и

съхранението на едно изпълнение. За едни от представените автори ефимерността защитава пърформанса от превръщането му в продаваем продукт на пазара на изкуството и по този начин гарантира неговата автономност, за други тя отваря пространство за нови начини на видимост. В тези дебати документацията понякога изглежда като риск за живото изпълнение и е приемана за предателство спрямо специфичната му логика на случване, другаде се мисли като негово продължение или пък като средство за повторното му реактивиране.

Фотографията изолира единичния момент и го превръща в образ, като формира специфичен начин на възприемане, който прави изпълнението видимо, но го превежда в друг медиен код. Въпросът вече не е дали фотографският документ изкривява събитието, а какво ново изпълнение се ражда в документа и как временното действие преминава в архивна форма и започва да се чете през нея. В тази трансформация ефимерното придобива вид на руина, като остатъчна следа от действието, която не възпроизвежда цялото, но рамкира начина, по който го помним и описваме. Това е и основното търсене в тази глава. Тя не дава окончателно решение, а прави опит да проследи как ефимерността може да работи като аналитичен ресурс, а документацията – като перформативна практика, която създава памет, но и различна видимост на перформативното изкуство.

На следващо място в главата се обръща внимание на концептуалното разграничение между понятията пърформанс и перформативност. В класическите определения пърформансът се описва като акт, чиято същност се реализира единствено в самото му изпълнение. Оттук той може да бъде определен като конститутивен, доколкото с извършването на действието се създава самото произведение. Едновременно с това пърформансът е автореференциален, тъй като действието не означава нищо извън себе си, а означава точно и само онова, което се извършва в момента на изпълнението.

В това традиционно разбиране пърформансът в изкуството се разглежда като форма, при която артистът използва собственото си тяло и присъствие, за да артикулира идея пред публика в рамките на конкретно време и пространство. Произведението се осъществява като действие, което се разгръща в момента на представянето му и чиято

логика зависи от живото присъствие, реакциите на публиката, обстановката, а в много случаи – от случайността. Не е задължително да има предварителен сценарий или сюжет и в много случаи акцентът пада върху непредвидимостта и интензивността на момента, в които действието се разгръща и изчерпва. Така пърформансът се очертава като художествена практика, основана и върху необратимото изчезване на акта. Той съществува като времево събитие, което веднъж осъществено не може да бъде повторено в напълно идентична форма, защото всяко ново изпълнение поражда различна конфигурация между тяло, пространство и публика. Тази невъзвратимост на акта се определя като негова същностна характеристика. Той живее в настоящето, а не в трайността, и в тази мимолетност се съдържа едновременно смисловият му потенциал и неговата уязвимост. Подобно разбиране се формира най-вече в контекста на художествените експерименти от 60-те и 70-те години, когато артистите съзнателно се насочват към процеса, риска и разместването на границата между изкуство и живот.

Отвъд това традиционно определяне обаче пърформансът трудно се поддава на еднозначни дефиниции и устойчиви жанрови граници. В текста разширяването на понятието се проследява през няколко взаимодопълващи се перспективи: при РоузЛий Голдбърг – през тезата за принципната отвореност и интермедиялност на пърформанса като практика, която се самоопределя в конкретния акт на изпълнение; при Марвин Карлсън – през множествеността на значенията и употребите на термина и дисциплинарните му премествания между театър, антропология, социология и всекидневен език; при Ричард Шехнър – през разбирането за пърформанса като широк поведенчески спектър, включващ освен художествени, така също и ритуални, игрови и социални действия; при Ерика Фишер-Лихте – през събитийния модел, в който смисълът се произвежда като взаимодействие и трансформация между изпълнители и зрители. Историческият опит показва, че множеството практики, които днес назоваваме с този термин, не могат да бъдат обединени само от изброените критерии за живо случване в определено време и пространство и пред определена публика. Някои от тях са предназначени да се преживяват чрез образи, други възникват в пространствата на всекидневието, трети се активират през своята документация. Така че традиционното определяне на пърформанса, посочено по-горе, обхваща само един пласт от по-

сложната динамика на явлението. В своето по-широко разбиране понятието пърформанс обозначава тип културно случване, при което действието се изважда от утилитарния си контекст и се рамкира като събитие, отворено към наблюдение и интерпретация, т.е. то се простира отвъд границите на установените институционални категории и би могло да съчетава в себе си естетически, културни, антропологични и философски измерения.

Понятието перформативност е изведено през теориите на речевия акт на Дж. Л. Остин, деконструктивната критика на контекста на Жак Дерида и нормативно-телесната теория на идентичността на Джудит Бътлър – като последователност, в която перформативността се мисли първо като действено на езика (изказвания, които не описват, а извършват социален акт); после като проблем на нестабилния контекст и повторемостта (възможността формулата да се възпроизвежда в различни ситуации); и накрая като механизъм, чрез който нормите се възплъщават в тялото и произвеждат разпознаваема идентичност. Така перформативността обозначава производство на социална реалност чрез повторяеми речеве и телесни практики, които винаги носят следата на предишни употреби. Тази линия е важна, защото прехвърля логиката на повторението към теорията на пърформанса – изпълнението може да се мисли не само като уникално събитие, но и като носещо следи от други изпълнения и контексти; то е повторение, което изменя смисъла.

Преплитането между пърформанс и перформативност става видимо, когато изпълнението престане да се разбира единствено като чисто художествен жест и започне да се схваща и като практика, в която социалните норми и идентичности се възпроизвеждат чрез повторение и цитиране, като същевременно стават наблюдаеми и подлежащи на критическо разчитане.

Перформативността, както я формулират Остин, Дерида и Бътлър, обозначава, че действията и изказванията, освен че описват света, и го конституират, доколкото непрекъснато възпроизвеждат културни сценарии. Пърформансът като театрална, художествена или ритуална практика извежда тези сценарии в телесна и публична реализация, като прави видими начините, чрез които идентичността се оформя и

преподрежда. В този процес театралното изпълнение и философската перформативност престават да бъдат различни сфери. Те се пресичат в идеята за повтораемост, защото действията са едновременно тук-и-сега и цитати на предишни модели, а това отваря възможности за отклонение, критическа игра и дори съпротива.

За целите на настоящото изследване понятието перформативни практики е разглеждано преимуществено във връзка с документацията на ефемерното и то тъкмо в пресечната точка между пърформанс и перформативност. Под ефемерно в случая се разглеждат не само художествени пърформанси в тесния смисъл на сценични изпълнения, но и ритуални действия, телесни трансформации, социални интервенции и други форми на краткотрайни, трудно възпроизводими събития, които изискват специфични стратегии за съхраняване, предаване и интерпретиране. Перформативността се разбира като начин, чрез който действието произвежда социална реалност чрез повторение, а пърформансът, от своя страна – като проявлението на тези повторения.

В този процес перформативността се пресича с фотографията и то най-вече като вторичен перформативен акт, който възпроизвежда, интерпретира и понякога дори конструира самата събитийност. В тази връзка понятието за перформативна фотография се разбира като документиране на действие, чрез което се открива втори режим, в който ефемерното се преобразува и придобива различна форма на присъствие.

След концептуалното изясняване главата преминава към по-широка историческа перспектива. Текстът противопоставя две влиятелни историографии. Авангардно ориентираната линия (Голдбърг) представя пърформанса като модерна, антимузейна и антипазарна стратегия, произтичаща от вътрешните кризи на изкуството. Антропологическата перспектива (Шехнър, Търнър, МакАлоун) подчертава, че ритуал, театър и спектакъл споделят сходни поведенчески форми и че съвременният пърформанс актуализира архаични образци в секуларна среда. Диалектиката между тази модерна ориентация към разчупване на традициите и идеята за исторически унаследени културни модели остава отворена.

Историческата траектория, проследена в раздела, показва как телесното действие непрекъснато сменя своите функции и режими на видимост – от ритуални и религиозни практики през зрелищни и театрални форми до модерните авангардни експерименти и радикалните търсения на втората половина на XX век. Рамките се променят, но остава интензивността на живото действие и неговата социална насоченост.

Разделът аргументира, че пърформансът не се развива като линеен път към изкуството, а като поредица от трансформации на действието, които прекодират отношенията между сакрално и светско, както и между общност и индивид. Паметта за тези пренареждания разколебава мита за неговата пълна новост.

Дематериализацията в изкуството се очертава като решаващ поврат в развитието на пърформанса като изкуство. Тя проблематизира очакването произведението да съществува като устойчив и продаваем обект. Вместо това тялото, действието и рискът заемат мястото на основни носители на смисъл. В това действие е заложена критика към пазарната логика и към превръщането на изкуството в стока. В същото време обаче посочените критически прочити поставят под въпрос утопията на пълната нематериалност. Дори най-ефимерните форми рано или късно се връщат към материята чрез запис, следа, документ или комерсиализирано преживяване. Пърформансът се стреми към бягство от обектността, но историческата му валидност и културна циркулация неизменно се запазват от документи. Точно във възела между отказ от трайност и необходимост от следа главата поставя фотографията като медия.

Проблемът за документирането на ефимерното е разгледан през различни теоретични перспективи, като отправна точка е радикалната позиция на Пеги Фелън. За нея онтологията на изпълнението се основава върху идеята за неговото изчезване и всяка форма на запис, повторение или превеждане в друга медийна форма го преобразува в нещо друго – в репрезентация, която вече не принадлежи на първоначалното живо действие. Така всяка документация на пърформанса според нея се превръща в предателство спрямо автентичната същност на изпълнението. Ефимерността в нейния прочит се разбира като етическа и политическа форма на съпротива,

тъй като еднократното живо действие не може лесно да бъде купено, притежавано или включено в пазарен обмен. Анализът обаче посочва и цената на този радикален отказ от документиране, която се състои в това, че събитието изчезва от културната памет и остава без историческа видимост.

Матю Рийзън поставя под въпрос представата за абсолютната ефимерност на художествения акт, като подчертава, че винаги остават следи в паметта, разказите или образите. Документът в неговата интерпретация съхранява, но едновременно подчертава липсата и засилва усещането за недостъпността на живото действие. В този смисъл изчезването и документацията се приемат от него като взаимозависими – изчезването става видимо чрез документа, а документът черпи убедителност от отсъствието, към което препраща. Разгледана като селективна и нормативна практика, документацията конструира кое и как ще бъде запомнено.

В изследването позицията на Амелия Джоунс е изведена като критика на допускането, че истината на пърформанса принадлежи единствено на свидетеля на изпълнението на живо. Дори и изпълнения, известни само чрез документи, са в състояние да пораздат осмисляне и историческо знание. Живото присъствие следователно не гарантира привилегирован достъп до същността на събитието. Джоунс настоява, че всяко преживяване е неизбежно медирано – свидетелят на място възприема през памет, културен контекст и очаквания, а зрителят на документа — през образи, текстове или пък понякога през зададени кураторски рамки. Различни са формите на достъп, но структурата на посредничеството е сходна, поради което противопоставянето присъствие/запис губи статута си на твърда граница и по-скоро назовава различни форми на участие в един и същ интерпретативен процес. Фотографията и записите създават нови отношения между зрител и образ, в които се формират гледни позиции и се конструира историческата валидност на преживяването. Документацията също така създава условия за ретроспективно съпреживяване, защото ние навлизаме в изпълнението именно през следите му, в различен, но аналитично продуктивен режим на интерпретация. Като следствие от тезите по-горе, бихме могли да заключим, че вместо да мислим документа като предателство спрямо живото присъствие, е по-уместно

да го разглеждаме като автономна перформативна форма, чрез която пърформансът продължава да живее по нов начин.

Следващият важен момент, изведен в изследването, е тезата за перформативността на самата документация, представена през погледа на Филип Аусландър, който приема, че документът действа, като оформя статута на случилото се като пърформанс. Решаващата връзка не е между оригинала и неговия запис, а между документа и публиката. Авторитетът на документа е феноменологичен, той произтича от начина, по който образът въздейства върху зрителя в момента на възприемане, а не от предпоставката, че документът ни връща непосредствено към миналото събитие. Да гледаме документа като пърформанс означава да приемем, че той се разгръща като ново събитие в настоящето, включвайки зрителя като участник, при това в рамките на неговия собствен исторически хоризонт.

Последният раздел от главата обобщава какъв е статутът на фотографския документ, какво позволява и какво неизбежно изкривява. Изходната постановка се връща към класическите тези за фотографската автоматичност, за да обозначи защо фотографията традиционно е мислена като убедително свидетелство и как изображението се получава чрез физико-химичен процес, в който човешката ръка е отместена. Дори когато фотографът избира и композира, самото производство на образа предполага специфична индексалност – една материална връзка със случилото се, която е причината фотографията да бъде привилегирована в архивните режими.

Като следващ момент е изведена антропологическата перспектива на Елизабет Едуардс, за да се проследи историческият преход от режим на механична обективност, свързана с контрол и строго подредена визуална информация, към режим, в който случайното, непредвиденото и излишното започват да се четат като маркери на автентичност. Разделът не прехвърля това механично към пърформанса, а го прави аналитично – при документиране на живо действие именно непланираните жестове, погледи, микродвижения могат да произведат впечатление за реално преживяване, което не е задължително налично в по-цялостни записи. Така фотографията се проявява като техника за

улавяне на напрежения, които живото възприятие често пропуска. В този процес фотографията проявява онова, което Бенямин нарича „оптическо несъзнавано“ – тя прави видими аспекти на действителността, които не попадат в съзнателното възприятие – дребни случайни жестове и детайли, ъгли, движения на светлината, отблясъци, които убягват в хода на живото действие. Тъкмо тези неволни фрагменти обогатяват документа на изпълнението с допълнителни слоеве на виждане, които иначе остават извън полето на непосредствения опит.

Не е необичайна практика фотографиите от изпълнение да включват близки портретни кадри. Изрязаният и приближен кадър от спектакъла често предоставя на зрителя на фотографията достъп до изпълнителите по начин, който би бил трудно постижим при присъствието му на живо по време на самото изпълнение. Такива избрани селективни приближени снимки са в състояние да разкриват интензивни емоционални връзки между изпълнителите, които при едни широкоъгълни общи кадри или при един видеозапис биха могли да останат незабелязани. В определени ситуации един-единствен кадър може да стане по-въздействащ от самото представление, защото извлича и фокусира емоционалната му същност и в тази способност на фотографията да разкрива нови аспекти на преживяването се състои нейното специфично предимство над видеото и обикновените архивни записи.

Според Алън С. Тейлър перформативната сила на фотографската снимка се състои в нейните умишлени двусмислености и непълноти, защото точно тези празноти позволяват на зрителите сами да запълнят липсите със собствени преживявания и интерпретации и да изградят персонална връзка с изпълнението. Тейлър се позовава на белгийския литературовед Ян Бетенс, който твърди, че *„колкото повече една медия се опитва да обясни, оправдае, разгърне или завърши собствения си разказ, толкова повече нейната наративна сила намалява“* [Baetens, цит. по Taylor, 2017]. За разлика от филма, който изчерпва въображението, като предписва конкретна сюжетна линия, фотографията оставя множество възможности за реакция и ангажиране, за търсене на скрит смисъл. Фотографското изображение отключва

личната интерпретация и прави място за емоционален отклик, именно защото не казва всичко.

Същевременно остава въпросът какво се губи, когато отделни фотографски моменти получават привилегия за сметка на цялостната структура на изпълнението. Решението определен откъс да бъде обект на нашето внимание и анализ, именно защото е избран да бъде фотографиран от *“безкрайно други възможни гледки”* [Berger, 1972], повдига въпроса за властта на фотографа в рамкирането на реалността. Фотографът влиза в ролята на посредник, който конструира определена видимост или наратив, при това не само през своите лични избори, решения за последваща обработка, позициониране и дистанции, но и през по-широките културни влияния и нагласи, визуални конвенции, жанрови и институционални очаквания, които предварително определят кое е значимо.

Силата и сложността на фотографията се състои в това, че тя е едновременно следа от случилото се и интерпретативна конструкция. Нейният статут на свидетелство произтича от сложното взаимодействие между индексалната ѝ връзка с реалното, *„това е било“*, за което говори Барт, и рамките, в които изображението се гледа, употребява и легитимира. При това тази конструктивност се поражда, от една страна, от субективната позиция на фотографа и от друга – от интерпретативната позиция на зрителя. Субективността на фотографа не се ограничава само до неговите съзнателни избори, но също така включва елементите на случайност, които винаги съпътстват процеса на заснемане и често надхвърлят намерението на автора. В същото време зрителят възприема фотографията през собствената си културна, социална и емоционална рецепция, която неизбежно оформя интерпретацията на изображението. Не на последно място към описаните процеси следва да се добави и институционалният фактор – архиви, музеи, галерии, кураторски и фестивални платформи и др., които действат като структури на легитимиране и моделират рамките, в които ефемерното може да бъде представено и разчетено.

Фотографията на пърформанса се оказва многопластов режим на видимост, в който избор, случайност и интерпретация се преплитат, за да произведат неокончателна версия на реалното. Тя създава свой

собствен живот, който се случва отново и отново при всяко следващо разглеждане, променя се с времето и с преживяванията на човека, който я наблюдава, и може би точно в това се състои истинската ѝ перформативна сила – в способността ѝ да променя значението си според погледа, който се среща с нея.

ГЛАВА ВТОРА

РИТУАЛ, ПЪРФОРМАНС И ТЕЛЕСНА ПАМЕТ

В Глава втора ритуалът и пърформансът са очертани чрез концепциите на Ричард Шехнър като режими на действие, които споделят обща структурна логика. И двете практики се реализират чрез телесно присъствие, ситуирани са във време и пространство, и за да се случат като значещи събития се нуждаят от форма на ритуална — или поне квазиритуална — споделимост. Присъствието на възприематели, независимо дали под формата на активна публика или на участваща общност, осигурява онзи минимален хоризонт на свидетелстване, в който действието придобива смисъл.

В тази част на дисертационния труд се насочва вниманието към това как ефирното се съхранява чрез повторение и телесни техники, а фотографията се разглежда като медиатор, който превежда жеста в образ и едновременно с това маркира загубата, произведена от този превод. На тази основа главата формулира задачата си да проследи как различни автори мислят тялото като носител на възплътена памет и като жив документ, така че фотографският образ да се чете като фрагмент/руина, който едновременно съхранява и показва липса.

Шехнър описва пърформанса като континуум, в който различни форми като сценични актове, публични церемонии или пък ежедневни поведения се преливат едно в друго без ясни разграничителни линии. Според Шехнър перформативното действие, като в това число той разбира и ритуал, социална роля или дори ежедневната идентичност на човека, съдържа някаква степен на игрово поведение. Тази игра се характеризира с осъзнато изпълняване на роля, което може да варира

от минимална до пълна идентификация с героя или съответната социална функция. В ежедневието живот границата между това да бъдеш себе си и да играеш себе си често е размита и, както твърди Шехнър, дори и най-непринуденото поведение, погледнато отвън, може да бъде разглеждано като форма на пърформанс. Авторът подчертава, че действията и думите ни, дори когато смятаме, че сме оригинални, са в значителна степен повторени и кодирани, следвайки модел на поведение, който вече е бил осъществяван. Това повторение той описва с понятието “възстановено поведение”, което ще се превърне в основата на неговите теоретични разработки за пърформанс. „Възстановеното поведение е символно и рефлексивно”, твърди той в *Performance Studies: An Introduction*. Това е поведение, което е носител на значение, то препраща отвъд себе си; не е спонтанно, а вече е било извършено другаде. Възстановеното поведение се изпълнява с вътрешна дистанция, със съзнанието, че се играе нещо и че поведението е вече видяно и научено. Това го отличава от обикновеното несъзнателно поведение. Тук изпълнителят съществува едновременно в и отвън действието и в тази рефлексивност възниква двойствеността между ролята и тялото. Една усмивка, например, престава да бъде чист израз на радост, когато бъде репетирана, деконтекстуализирана и внедрена в друг сценичен код. При възстановеното поведение има модел, извикан от паметта или репликиран от други; то е създадено, за да бъде показано пред публика, свидетели, или дори само пред себе си, затова и е винаги перформативно, защото е и изпълнение на действие. То носи потенциала на перформативното и защото неговото повторение води до произвеждане на нови значения и така никога не е идентично със себе си. „Възстановеното поведение предлага на индивидите възможност да станат отново това, което някога са били – или дори, и по-често, това, което никога не са били, но биха искали да бъдат“ [Schechner, 1985, p. 38]. Повечето перформативни действия, твърди Шехнър, всъщност не са чисти възстановки на историята, а са комбинации от реални факти и измислици или пък желано минало – т.е. бъдещият проект диктува какво ще бъде селектирано или измислено от миналото. Това важи за театъра, ритуала, репертоарните (телесно предавани) практики, а също и за съвременните експериментални форми.

Шехнър определя ритуала като културна практика, основана на структурирано и повтаряемо действие. В това отношение той го доближава до театъра, при който жестовете се изпълняват по предварително усвоен модел, но всяко повторение въвежда изменение или преместване на фокуса. За него повторението е форма на трансформация; изпълнението пренася телесните техники в настоящия момент и ги обвързва с конкретни социални, естетически или ритуални условия. Рамкирането на действието, което го отделя от обичайното поведение, според Шехнър всъщност създава пърформанса.

С това той разширява употребата на термина пърформанс отвъд художествената сфера като категория, която обозначава театър, ритуал, игра, спорт, карнавал, война, социална акция, както и всяка форма на поведение, която протича в отделено пространство и време, подчинява се на правила и поставя участниците в роля. Шехнър подчертава, че определящото е статутът на действието, т.е. дали то е отделено от ежедневието и дали е вписано в специален времеви и пространствен регистър. Пърформансът и ритуалът работят със същите структури на повторение и рамкиране. Както ритуалът маркира граница между обикновено и свещено, така и пърформансът конституира разрыв в обичайното, като създава времево и пространствено изключение, в което действията се извършват „като че ли“.

Шехнър разглежда пърформанса като поведение, което възниква там, където ритуалните структури и играта се припокриват и това той нарича двойно изпълнено поведение. Ритуалът е разбран като носител на колективна памет, поддържана чрез кодирани действия и роли. Играта, от своя страна, въвежда елемент на условност и допускане на възможности, които не съществуват в ежедневието и дава възможност за временно преживяване на табуто и риска, отвеждайки участниците в друга реалност. В различна степен и двата модуса могат да доведат до промяна на идентичността на участника – трайно в ритуалите на преход и временно в игрите.

Шехнър определя пърформанса като процес, който преминава през три взаимно свързани фази – протопърформанс, същински пърформанс и фаза на последиците. Протопърформансът обхваща подготовката – репетиции, телесни упражнения, изграждане на сценични и ритуални

режими, организация на пространството. Фотографиите, заснети по време на подготовката, често остават периферни спрямо анализа на пърформанса. В тази фаза обаче те регистрират състояние, в което ритуалът или пърформансът все още не е реализиран, но вече е структуриран като възможност. В тях се проследяват телесните и жестинови процеси, свързани с прехода от всекидневните към ритуализираните или перформативните режими или формирането на жеста и постепенното преобразуване на тялото в носител на действие. Фотографските документи от тази фаза могат да бъдат разглеждани като архив на експеримента и на анализа въз основа на проба и грешка. Такъв тип фотографии рядко са естетизирани и по-често улавят колебания или пък състояния на тялото извън сценичната концентрация, както и подготвителни сцени, които иначе остават невидими. Ценността на фотографския документ на протопърформанса е, че създава архив на множество отхвърлени и приети възможности и несвършенства, които подготвят появата на сценичното събитие. За Шехнър тези снимки са потенциал за повтораемост, критичен анализ и пренос. Те са и визуалните следи от невидимия труд, който предшества всеки перформативен акт.

По време на втората фаза на перформативния процес – същинския пърформанс, в който тялото и жестът са на сцена, а рамката на действието е вече установена, фотографската документация преформулира пърформанса в автономен визуален ред. Формираният по този начин архив едновременно съхранява и обозначава загуба. Той предоставя достъп до нещо, което вече не може да бъде преживяно пряко и се превръща в основа за памет, реконструкция и анализ. Но, както и самият Шехнър твърди, дори най-прецизните фотографии или видеозаписи никога не са пълно повторение или идентична репродукция на живото събитие, а са негова частична и селективна следа.

В тази фаза фотографската документация изолира и запазва елементи от процес, който по своята природа е променлив и многопластов. Образите от този етап са резултат от конкретни технически решения и моментни избори, чрез които камерата структурира видимото и задава устойчиви точки в иначе динамичното протичане на действието. Фотографията структурира достъпа до събитието, определя какво ще

бъде възприето като централно и кое ще бъде изтласкано в периферията. Макар да не може да възвърне изчезналото действие, тя задава формата, в която пърформансът оцелява и продължава да циркулира в културната памет.

Третата фаза, определяна от Шехнър като фаза на последиците, остава извън непосредствената видимост на изпълнението, но същевременно е най-плодотворният в концептуално отношение етап. Това е зоната на специфично преживяване, в която изпълнението продължава да съществува отвъд собственото си изчезване.

Този етап обхваща всичко онова, което оцелява или се създава в резултат на пърформанса, независимо дали само в съзнанието на участниците или пренесено в културната памет. Това може да са както критически или медийни рецензии и интерпретации, архивни материали под формата на фотографии, записи и текстове, така и спомени, съхранени в участниците и зрителите: *„Представленията имат както краткосрочно въздействие, така и по-дългосрочно последствие, оставяйки следи в телата на изпълнителите, участниците и зрителите, в архивите и в традициите.“* [Schechner, 2013, p. 225].

Анализът на фазата на последиците на Шехнър се отнася в голяма степен до въпроса за следата – това, което по-късно ще развие и Ребека Шнайдер в *Performing Remains*. Самият Шехнър нарича пърформанса „категорично мимолетен“ и приема, че той не може да бъде съхранен в своята цялост чрез документацията или паметта и продължава да съществува чрез различни форми на посредничество, които неизбежно включват измествания и трансформации. Част от събитието остава недостъпна, докато други негови аспекти се проявяват в документите, критическите интерпретации или архивните структури. Въпреки това остатъчните форми на пърформанса задействат нови процеси. Те актуализират архивите или влизат в нов теоретичен и културен оборот, на свой ред със следващи преправяния или повторения с разлики, т.е. ритуалният или перформативният акт, макар и изчезнал, остава действащ чрез остатъчните си (и изместени) форми. Не само това, тези следи могат да придобиват различни естетически, политически или концептуални значения. Както отбелязва Шехнър, *„те придобиват*

втори, а понякога и повече животи в зависимост от това кой ще попадне на архивните свидетелства, кой ще ги анализира и реконструира.“ [Schechner, 2013, p. 225].

В следващата част от главата се разглежда как културната памет се съхранява освен чрез материални следи и като въплътено знание, формирано чрез телесни техники и повторяеми практики, които се усвояват и препредават във времето. Историческите предпоставки за това мислене се открояват ясно в първата половина на XX в., когато във френската социологическа и антропологическа традиция се оформя силен интерес към връзката между телесност, социални структури и културно възпроизводство. В трудовете на Марсел Мос и Морис Албвак се утвърждава разбирането, че обществата възпроизвеждат норми чрез научени телесни действия и че паметта, дори когато изглежда лична, се организира от групови рамки и колективни практики, които актуализират миналото в настоящето. Британският социолог и културен теоретик Пол Конъртън ще обедини тези два подхода с настояването, че колективната памет се поддържа едновременно от институционализирани рамки и от телесно въплътени навици. Сред идеите, с които Конъртън трайно се свързва, е разграничението между инскриптивна (вписана) и инкорпоративна (въплътена) памет. Инскриптивната памет се отнася до материалните форми на запазване на миналото – такива са писмените документи, изображенията, архивите и записите. Тези носители създават трайни следи, които могат да бъдат пренасяни през времето и пространството относително независими от конкретните хора, които ги създават или ползват.

Инкорпоративната памет, от друга страна, е вплетена в позите, жестовите, мимиките, начините на движение, които се усвояват в социален контекст и се предават между поколенията. Примерите му включват церемониални действия, културно кодирани телесни техники, различни неформални модели на поведение. За Конъртън нашите тела са местата на инкорпоративната памет и той счита, че чрез телесните практики една култура помни себе

си. Според него модерните общества все повече разчитат на инскриптивни форми на памет, които запазват миналото в документи и изображения, но отслабват връзката с инкорпоративните, телесни практики, а това води до парадокса, че колкото повече архиви имаме, толкова по-малко преживяваме миналото като жива част от настоящето. Разграничението между инскриптивната и инкорпоративната памет при Конъртън вече съдържа в зародиш проблема, който две десетилетия по-късно Даяна Тейлър ще развие чрез опозиция „архив – репертоар“. Докато Конъртън описва процеса главно като социална трансформация, Тейлър го ситуира в по-широк контекст, в който се пресичат театрални и перформативни изследвания, постколониална теория и критика на властовите структури, които определят валидните форми на знание.

Още в уводната част на книгата си *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003) Даяна Тейлър маркира и съществения проблем за документацията на пърформанса: „Как можем да мислим за пърформанса в исторически план, когато архивът не може да улови и съхрани живото събитие?“. Формулираната по този начин дилема очертава теоретичната ос на изследването – разграничението между „архив“ и „репертоар“, двата основни режима, чрез които Тейлър ще разглежда културната памет на изпълнението.

За Тейлър архивът обхваща онези материални следи, които могат да се съхраняват и каталогизират, като документи, книги, фотографии, видеозаписи, археологически останки, кости и т.н., т.е. „всички онези обекти, за които се предполага, че са устойчиви на промяна.“ [Taylor, 2003]. Той е институционален по своята природа, поддържан от библиотеки, музеи, университети и държавни агенции. Архивът удължава живота на събитията отвъд техния момент на случване, но той все пак прави това чрез филтриране, подреждане и рамкиране и носи в себе си отпечатъка на онези, които са избирали, подреждали и тълкували съдържанието му, а с това са отразявали намеренията и предразсъдъците на своето време. Разбира се, това няма как да не важи и за фотографията, която често се мисли като обективна следа на

събитието, но всъщност е продукт на конкретен момент, гледна точка и контекст на създаване. Така че архивът винаги е наситен с културни, политически и исторически намерения. Огромна част от телесните и перформативни практики не попадат в него, защото не отговарят на критериите за съхранение или не разполагат с подходяща материална форма. Той е едновременно място на съхранение и инструмент на забравя.

Ако архивът, според Тейлър, е материализираната, фиксирана и институционализирана памет, то репертоарът е живата, телесна и изпълнителска памет, която се предава чрез практики, жестове, ритуали, песни, танци, устна реч, сценични и извънсценични дейности, т.е. *„всички тези действия, които обикновено се смятат за ефимерно, невъзпроизводимо знание.“* [Taylor, 2003]. Той е система от възпелтност, която съществува само в акта на изпълнение и в телата, които я упражняват и възпроизвеждат и не може да бъде напълно трансформиран в писмен или друг записан формат. Репертоарът всъщност е пространството, в което перформансът продължава да съществува чрез повторение и пренос от един изпълнител на друг. Той се предава чрез демонстрация и участие и е зависим от присъствието и от физическото взаимодействие между изпълнител и наблюдаващ.

Тейлър е категорична, че репертоарът е не по-малко важен или по-малко валиден от архива, въпреки че в преобладаващите западни модели материалните форми на съхранение на знание традиционно се третират като по-надеждни и обективни. Тази йерархия, дълбоко вкоренена в просвещенската вяра в текста и документа, системно е подценявала и маргинализира живите, телесно предавани практики, като ги е свеждала до фолклор или до преходни, незначителни прояви, които не заслужават институционалното внимание.

Репертоарът е контекстуален и е неотделим от определената социална, политическа и културна среда, в която съществува, а това го прави по-уязвим и по-гъвкав от архива. Уязвим, защото може да бъде загубен за едно поколение, ако не се практикува, и гъвкав, защото се адаптира към нови обстоятелства и се променя заедно с общността, която го носи. Една от съществените разлики между двете категории се открива в начина, по който се осъществява медиацията и предаването на паметта.

За разлика от архива, който може да бъде преглеждан и връщан във времето чрез материални носители, репертоарът изисква постоянно реактуализиране. Макар да подлежи на наблюдение и имитация, той съществува само в акта на живото изпълнение. Едно движение, танц или ритуал съществуват, докато бъдат изпълнявани; прекъсне ли се практиката, прекъсва се и паметта, която се носи, което ще рече, че репертоарът утвърждава преходността като условие за своето съществуване.

Въпреки противопоставянето им, архивът и репертоарът се допълват, преплитат и съществуват в постоянен обмен. Архивът, колкото и да изглежда устойчив, винаги започва от някакъв жив репертоарен акт, ритуал или изпълнение. Този акт, веднъж записан в някаква материална форма, се превежда в пространството на архивното, където неговият смисъл и значимост се оформят от институционално определените критерии. В обратната посока, репертоарът често черпи от архивни материали, но когато ги връща в пространството на изпълнението, ги преформулира и адаптира, защото живото възплъщаване никога не е чисто повторение на миналото.

Фотографията често се разглежда като надежден носител на памет, но прочитът през Тейлър поставя под въпрос тази стабилност. Тя създава впечатление за трайност и едновременно разкрива невъзможността визуалният запис да възпроизведе живото действие. Статутът ѝ на следа е двоен. Като материален обект фотографията принадлежи към архива, но като образ може да придобие репертоарна функция. В процеса на възприемане тя поражда телесни и когнитивни реакции, активира въображението и се вписва в полето на изпълнимото знание, което ѝ придава качество, близко до репертоарен жест.

Ребека Шнайдер предлага едно изместване. Вместо да разграничава или съпоставя архив и репертоар, тя настоява, че самото тяло е жив архив. Донякъде това я доближава до Конъртън и неговата идея за възплътената памет, но тя добавя малко по-различен акцент с разбирането, че телата са и материални останки, които съхраняват следи от предходни практики. Шнайдер надгражда Тейлър с разбирането, че не става дума за две отделни категории, които се

преплитат, а за динамика, при която телесното архивира и архивът оживява в телесното.

Книгата на Ребека Шнайдер *Performing Remains* се разгръща като критическа интервенция в дебата за ефимерността на пърформанса и начина, по който той оцелява в историята. Тя преразглежда бинарните опозиции (изчезване срещу документ; присъствие срещу архив), които дълго време са битували в театралната и перформативна теория. Шнайдер влиза и в полемика с настояването на Пеги Фелън, че пърформансът съществува само в изчезването си и че той се съпротивлява на всяка форма на репрезентация, като така запазва своята специфична сила. За Шнайдер напротив следата и повторението са ресурс за нови форми на памет и присъствие.

Ребека Шнайдер премества вниманието от акта на изчезването към онова, което остава. Тя въвежда понятието „остатъци“, за да разгледа как пърформансът оставя следи в материалната документация (като фотографии, записи, текстове и физически артефакти) и в телесната памет на изпълнителите (под формата на минали жестове). Пърформансът оставя следи дори и в емоционалните и психологически реакции на публиката, които продължават да резонират след края на изпълнението.

Пърформансът оцелява не въпреки своята ефимерност, твърди Шнайдер, а чрез нея. *„При едно второ вглеждане изчезването не е антагонистично на остатъците. Всъщност именно това е едно от основните прозрения на постструктурализма – че изчезването е онова, което бележи всички документи, всички записи и всички материални останки. Останките всъщност се превръщат в такива именно чрез изчезването.“* [Schneider, 2011]

Това е и нейната отправна точка – че остатъците са условия за ново присъствие.

За Шнайдер фотографията по презумпция е вплетена в логиката на перформативното. Снимката действа, създава сцена. Шнайдер тръгва от известната формула на Ролан Барт, че фотографията е „примитивен театър“, *tableau vivant*, който съдържа следата на смъртта. За нея обаче тази фигура на смъртността е твърде редукативна; фотографията не

трябва да се счита за медиум на загубата, а да се разглежда като технология на живото. За да осмисли този парадокс, Шнайдер връща историческата практика на *tableaux vivants*, живите картини, в които телата застиват, за да възплътят образи от живописата или иконографията. Фотографията наследява този жанр, тя е неподвижност, която обаче е изпълнена с живот. Снимката е поза, която скриптира бъдещи срещи, „scriptive thing“ по Робин Бърнстейн, обект, който съхранява, но и инструктира действие. Гледането е също такава сценична инструкция и ново изиграване на отсъствието като настояще, при което образът става жив архив, който работи чрез своята отложеност.

За Шнайдер фотографията е отложено настояще, в което значенията се променят в зависимост от бъдещите контексти на срещата със зрителя. Тя е остатък, но и сцена на бъдещо действие. Според Шнайдер да мислим за документацията единствено като архив на загубата и ефемерността означава да пропуснем нейната перформативна сила – способността ѝ да отваря сцена, в която миналото продължава да настоява, а бъдещето вече се загатва като потенциал. Тази позиция се разгръща в пряк диалог с утвърдената в теорията теза за документа като предателство на живото присъствие, свързвана с онтологията на изчезването при Пегги Фелън. Затова за Шнайдер клишетото за предателството на документа е несъстоятелно. Ако за Фелън документът е краят на присъствието, то за Шнайдер той е самата му възможност за продължаване, форма на живо настояване в отсъствието. Остатъкът и изчезването не стоят едно срещу друго, смята тя, а заедно създават онова крехко пространство, в което пърформансът може да оцелее.

ГЛАВА ТРЕТА

ПРАКТИЧЕСКИ КАЗУС: КУМБХ МЕЛА КАТО ПЕРФОРМАТИВНО СЪБИТИЕ. РИТУАЛ, ТЯЛО И СЛЕДА

След като в предходните глави обсъдените концепции очертаха ритуала и пърформанса като практики, в които паметта се вписва чрез

повторение, телесни техники и живо предаване, но същевременно остава изложена на загуба, на следващо място, за да се види как тези идеи придобиват конкретност, изследването си поставя за цел детайлното разглеждане на индуисткия фестивал Кумбх Мела (и по-специално, на изданието Маха Кумбх Мела от 2025 г.).

Избраният емпиричен фокус не е случаен. Маха Кумбх Мела представлява най-мащабното ритуално събиране, познато в историята до момента, и точно в този му вид се провежда веднъж на всеки 144 години. Мащабността на това събитие, в което милиони посетители участват в общностни ритуални действия, предлага богат материал за наблюдение на пресичането между ритуал и пърформанс и на това как телата пренасят и съхраняват памет.

Ефимерният характер на Маха Кумбх прави документацията особено ценна и поради осъзнаването, че в рамките на един човешки живот преживяването на подобно издание на фестивала няма как да бъде повторено. Фотографските изображения, използвани в настоящото изследване, произхождат от собствени теренни наблюдения, осъществени по време на тъкмо това събитие, проведено през януари и февруари 2025 г., и представляват част от емпиричния материал, чрез който се анализира връзката между ритуално действие, визуална следа и памет.

Това, което прави събитието особено релевантно в контекста на настоящото изследване, е неговата хибридна природа на сакрално събитие и в същото време на перформативно явление. Като ритуално-пространствена конфигурация, която излиза извън рамките на чисто религиозния акт, Кумбх Мела обединява перформативни характеристики като телесно изпълнение, времева ограниченост, пространствено ситуиране и масова видимост и това прави възможно интерпретирането му като перформативна ситуация, в която могат да се приложат съвременните концепции за ритуал, пърформанс и визуална култура.

Наред с това фестивалът предоставя възможността да се проследи още един много важен момент – как документът от ефимерното събитие се превръща сам по себе си в място на перформативна интерпретация,

вече през очите на Другия, който го разчита и вписва в собствен културен контекст.

Основната цел на това циклично събиране е ритуалното потапяне във водите на свещените реки, като този акт, според вярването, пречиства греховете и дарява духовно освобождение. Главните действащи лица на Кумбх Мела са садху – индуистки аскети и отшелници, които се отказват от обичайния социален и икономически живот, за да следват дисциплина на духовна практика; в контекста на фестивала те са разпознаваеми религиозни фигури, чието присъствие има публична и символна тежест.

Перформативните жестове на садху в Кумбх Мела се проявяват като телесни техники на аскеза, които придобиват публична четимост в условията на масовото събиране. Ритуализираните им режими на поведение често включват демонстративна голота при определени ордени (Нага садху) в израз на отказ от материалността, ритуална пепел по кожата, понякога екстремни практики на изпитване на границите на тялото, продължителна неподвижност, контрол върху хранене и сън, обети за мълчание.

Ежедневието на садху на Кумбх Мела се разгръща като поредица от ритуални и всекидневни действия, при които тялото остава основният носител на обетите. Аскетичният живот на садху съчетава два аспекта – той представлява религиозна дисциплина, основана на приети правила и обети, и едновременно с това е изразен чрез конкретни телесни навици и форми на поведение, които са наблюдаеми в ежедневието. В средата на Кумбх Мела, където движението на хора е непрекъснато и погледите са неизбежни, жестовете на аскета рядко остават незабелязани. Практики, които в ашрамската среда биха се разгръщали като вътрешен ритъм без свидетели, тук неизбежно попадат в режим на ритуална откритост и самата ситуация ги превръща във визуални събития. Дори когато не са насочени към публика, тези действия са наблюдавани и вписани в колективния ритъм на фестивала и добиват характер на демонстративност. Границата между ритуал и перформативност не е стабилна и се променя в зависимост от гледащия поглед и близостта на тълпата; в този смисъл публиката е ситуативна, произвежда се от средата, а не се избира. Ритуалът може да остане

ритуал по своя замисъл, но в момент, в който се случва пред погледи, които не могат да бъдат избегнати, той придобива качествата на изпълнение.

Това наблюдение кореспондира и с анализите на Траян Пенчуц, изследовател на религиозната визуалност, който подчертава, че перформативното проявление на ритуала не следва непременно от намерение, а от структурните условия на неговото протичане, като тук той също визира пространствената близост, присъствието на наблюдатели и неизбежната видимост, която подобни събития генерират.

На територията на Кумбх Мела дори и най-дребните ежедневни действия на аскета придобиват статута на ритуални поради фигурата, която ги изпълнява, и мястото, в което се случват. Поклонниците не правят разграничение между обикновено действие и ритуално действие, когато то е извършено от садху. Аскетът носи своя статут върху тялото си, така че всяко движение се вписва в сакралното пространство без нужда от отделно обозначаване.

Фотографиите от Маха Кумбх заемат специфично място в полето на документалните практики, защото съчетават две на пръв поглед несъвместими величини – изключителния мащаб на събитието и неговата ритуална интимност. В колективното въображение фестивалът е обвързан с образи, които сякаш са се превърнали във визуален синтаксис на събитието. В медиите често циркулират кадри от възторженото втурване на аскетите по време на Амрит Снаан, изумителната плътност на телата им по време на тяхното потапяне, панорамните кадри от въздуха, които превръщат тълпата в абстрактен, почти органичен поток. Тази иконография изглежда естествена и привична; тя поражда впечатлението, че фотографът има свободен достъп до всички точки на ритуалното пространство, включително до самия ритуален център Сангам, където свещеното действие достига своята най-висока концентрация. И все пак тези широко разпространени кадри прикриват една по-малко удобна истина, че достъпът до зоните, където се извършва Амрит Снаан, както и възможността да се снима от въздуха, са в действителност строго ограничени, а в редица случаи – напълно забранени. Снимките с дрон,

които масовата публика приема за нормална част от визуалното описание на Мела, се позволяват само на единици акредитирани екипи; фотографите без специално разрешение не могат да достигнат до пространството на Сангам, където ордените се втурват яростно във водата; а самият миг на потапянето, митологизиран от медии и туристически репортажи, остава почти недостъпен за независимото око.

Тази дълбока разлика между представата и действителността задава основното напрежение, около което се изгражда фотографията на ритуалното потапяне в Сангам. Фотографът работи в среда с висока визуална наситеност, но същевременно се сблъсква с множество препятствия, рамки и забрани. Привидно разкритият ритуален свят е, в същината си, внимателно защитен; пространството, което бива показвано, допуска външния поглед единствено в определени моменти и от определени позиции.

Фотографията на Кумбх Мела е форма на работа в условия на перманентен недостиг на пространство и възможност за позициониране; недостиг, който оформя документалния образ като поредица от намерени и изгубени гледни точки. Фотографът, присъстващ на Мела трябва да работи вътре в тази непълнота и да приеме ограниченията като структурна част от образа. Това, което обикновено се представя като свободно свидетелство за ритуала, всъщност е резултат от сложни преговори между желанието да се види повече и необходимостта да се уважава границата на ритуалното.

След очертаването на теренните предизвикателства и ограниченията на достъпа, дисертационният труд се насочва към изследване на това как фотографиите, които циркулират извън Индия, оформят възприятието на ритуала и неговия глобален образ. Наблюдателят на тези снимки, който не е присъствал на събитието, се оказва в особената позиция на Другия, чрез когото Мела се конструира като събитие с международна визуална биография. Концепцията за Другия произхожда от философските опити да се мисли различието като конститутивно за субекта; тя обозначава онзи, който стои извън нашия опит, но чието присъствие структурира собствената ни позиция и поставя изискване да признаем неговата автономност.

В различните теоретични традиции Другият се разглежда като фигура, която възниква през погледа и неговите асиметрии (Сартр), като етическа среща, в която лицето на Другия променя възможността за възприемане (Левинас), като продукт на дискурсивни и политически режими (Саид, Фуко), или като носител на социални и културни различия, чрез които обществата се самоописват. Поради тази дистанция фотографският документ трябва да бъде разглеждан като визуална следа, която пренася ритуала в друга среда и го подчинява на собствена логика на възприемане. Теоретичните схеми на перформативността помагат да се разбере как този образ действа като самостоятелна проява, която пренасочва ритуала към полето на възприемането и поражда нови значения отвъд първоначалния му контекст.

Образите, които достигат до зрители извън Индия, действат в отделен регистър, определян от факта, че повечето от тези зрители никога не са били свидетели на ритуала. Тяхната среща с Кумбх Мела се осъществява чрез фрагментирани следи, откъснати от живото ритуално действие.

Тук е мястото да се очертае разминаването между три различни позиции: фотографът, който е бил в ритуалното пространство; участниците, за които ритуалът е част от телесно установена традиция; и зрителят, който познава събитието единствено от визуални следи. В някои аспекти фигурата на дистанцирания, вписан в глобална мрежа от медийни наративи зрител, е по-съществена за анализа на фотографията, отколкото самият фотограф или дори понякога самият ритуален участник. Зрителят произвежда значението на образите, около които се организира визуалното разбиране на Кумбх Мела, без да има достъп до техния контекст и същевременно конструира свят, който съществува само в рамките на възприемането.

Според Кама Маклийн много от фотографиите, направени през големите издания на Кумбх Мела, пораждат специфична логика на гледане, в която ритуалът се превръща във визуална последователност от знаци, пригодена за онзи, който няма културно обучение да я чете. На мястото на този липсващ контекст зрителят привнася система от предразбираня и това не е случайно. Тя е резултат от медийни и

технологични практики, които привилегирват онези моменти, които могат да бъдат незабавно разбрани от публиката, лишена от културни ориентири. За зрителя тези образи представляват смислен начин за разбиране на събитие, което иначе остава непрозрачно; той не притежава знанията, чрез които местните биха разчели жестовете, ритуалните маркери или духовната концентрация. Затова снимката замества разбирането, а образът е преведен на езика на зрелището. Зрителят възпроизвежда един визуален режим, който оформя самото очакване за това какво Кумбх Мела би трябвало да представлява, и така чуждият наблюдател се оказва фигура, която, без да присъства физически, структурира ритуала в неговото медийно съществуване, което обаче е невъзможно да бъде интерпретирано без посредничеството на живата традиция.

Траян Пенчуц стига до подобно наблюдение, когато разглежда какво се случва, когато изображенията напуснат Кумбх Мела и попаднат в глобалните канали на разпространение, където се деконтекстуализират, така че зрителят, който получава тези изображения, ги възприема като прозорец към една истинска Индия, въпреки че гледа структурирана, подбрана и културно трансформирана версия на ритуала. Пенчуц говори за медиен колониализъм, но разбран като нагласата да виждаме сложното чрез опростяващи образи и да заменяме религиозната логика с визуална сензационност, или пък да възприемаме ритуала като атракция. Зрителят категорично участва в този процес, защото неговите очаквания поддържат търсенето на определен тип изображения.

Интересен е и начинът, по който Кристофър Пинни описва Другостта през сблъсъка между различните режими на визуално възприемане. Пинни е антрополог, автор на изследванията *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs* и *Photography and Anthropology*, в които показва как индийските образи придобиват смисъл в локални практики на гледане и употреба, недостъпни за външния наблюдател.

Кристофър Пинни настоява, че фотографията в Индия не може да бъде разглеждана като медия за обективно документиране на социални и ритуални практики по начина, по който западната традиция я е концептуализирала от края на XIX век насам. Неговата теза се гради на

внимателното теренно наблюдение и на дългогодишни ангажименти с общности в Централна Индия, където фотографските практики показват един необичаен синтез между материалност, ритуалност и ежедневност. Пинни изследва примери с евтини студийни портрети, ръчно оцветявани семейни снимки, масово разпространявани религиозни постери и локални жанрове на украсени и преработени ритуални фотографии, които в индийския културен контекст се възприемат като обекти, вписани в социалните и духовни практики. Като разглежда практиките на ръчно оцветяваните фотографии, които европейската естетическа традиция би осмяла като кич или доказателство за техническа изостаналост, Пинни настоява, че оцветяването е културна логика, то възстановява една индийска традиция на визуално подчертана жизненост, при която яркият цвят претендира, че прави изображението по-силно и не по-малко истинско. Цветът, нанесен върху снимката, в индийската логика активира ритуални и емоционални регистри, чрез които зрителят я свързва с благополучие, почитание или семейна памет. Чести са случаите, в които индийски семейства украсяват портрети с цветя, прикрепят към тях защитни знаци, поставят ги върху домашни олтари или пък ги закрепват над входа на дома. Всички тези материални жестове променят смисъла на фотографския образ, но в Индия това се възприема като естествена практика от живота на дома. Сходно отношение се наблюдава и в масовата продукция на религиозни изображения, която действа в полуконвергентна зона между фотография, литография и дигитална графика, в която образите са носители на защита или са визуални форми на поклонение.

Това е важно за разбирането на индийската фотография като цяло. В една културна среда, в която образът произвежда действие, фотографията неизбежно споделя тази функция. Като следствие, зрителят отвън, който се опитва да гледа индийска снимка като документ, пропуска основния принцип, че индийската визуалност не прави разлика между документ и икона. Това прави външното възприятие структурно ограничено. Според Пинни западният зрител е неспособен да преведе образността на индийската фотография, защото неговият визуален режим е формиран от съвсем различни исторически обстоятелства.

Образите в Индия принадлежат на една култура, в която материалността на изображението е толкова важна, колкото и неговото съдържание. В нея границата между сакрално и светско почти не съществува и визуалната изразност не е ограничена от дългото европейско подозрение към украсяването и преувеличаването. Затова зрителят извън Индия, когато гледа снимки от Кумбх Мела, вижда преди всичко потвърждение на собствените си очаквания; той вижда екзотичност и аскетични крайности, онова, което е подготвен да разчита като знаци на другост. Той е далеч от контекста, в който индийските образи са създадени и употребявани и вижда ритуала като поредица от визуални знаци, докато локалната публика напротив го вижда през исторически утвърдени режими на образната практика. Той мисли, че вижда ритуала, но всъщност гледа една вече преоформена визуална реалност. Фотографията от Кумбх Мела е особено уязвима към два типа интерпретативни опростявания – романтизация и редукция. Романтизацията превръща ритуала в спектакъл на екзотичната духовност; редукцията го представя като социална аномалия или масов феномен без вътрешна логика. И двете са резултат от променената позиция на зрителя, който разполага само с образи, а не с ритуалната същност на събитието. Външният поглед, макар и неагресивен, превръща сложните локални практики в лесни за циркулация образи, и тук не става въпрос за неправилна интерпретация, а за структурната невъзможност за споделяне на визуалната граматика, която оформя образа в неговия първоначален контекст. В този разрыв между локалната употреба на образа и външното му разчитане фотографският документ започва да придобива друг, перформативен статут – това за което Аусландър и Амелия Джоунс говорят. Перформативността на фотографския документ от Кумбх Мела възниква в този момент на възприемане, когато зрителят извлича нов смисъл спрямо собствените си културни схеми и съобразно това пренаписва и пренарежда образа. Той не се стреми да възстанови ритуала, а да придаде значение на визуалния фрагмент, и това интерпретиране никога не е чисто; то се наслажда върху предварителни разбирания, знания, желаниа и предразположения – върху исторически обусловения хоризонт, в който възприятието се осъществява. Възприятието е преговарящ процес. Ако документът може да бъде мислен като перформативен обект, то зрителят е негов

съавтор, този, който завършва действието на изображението, като го вписва в собствената си когнитивна и емоционална структура.

Ако разглеждаме Кумбх Мела през категориите на Ричард Шехнър, то ритуалите там се разкриват като ситуации, в които културата поддържа и разгръща кодифицирани модели на действие, наследени от традицията, но винаги изпълнявани в нови условия. Телесните практики на садху и ритуалните жестове на поклонниците са пример за възстановеното поведение, дефинирано от Шехнър, което съчетава паметта за миналото с неизбежната адаптация към настоящия момент. Действия като например потапянето във водите на Сангам, разнасянето на пепел върху тялото или продължителната неподвижност на аскета са част от устойчивия религиозен код, но в същото време са и ново изпълнение, което ще зависи от пространството, присъстващите хора, близостта на камерите или динамиката на събитието и това само по себе си ще постави традицията в процес на непрекъснато препотвърждаване и пренаписване.

Тялото на садху е както носител на културната памет, така и медиатор между традицията и конкретната ситуация. Действия на един аскет придобиват различни отънъци според това кой гледа и как се оформя моментът на изпълнение. По-ранният анализ вече показва, че дори когато садху не адресират пряко присъстващите, самата среда на Кумбх Мела прави действията им наблюдаеми и оформя ситуационна публика, даже и когато тя не е мислена като такава. И фотографията допълнително въздейства на този процес, защото камерата също е фактор, който променя ситуацията. В момента, в който един садху усети, че е обект на фотографиране, той може да промени позата, да задържи движението за миг или още повече да подчертае жеста. В други ситуации ритуалният участник може да демонстрира съзнателен отказ от участие във фотографския акт, избягване на камерата или пък директен поглед към нея, прекъсващ процеса, с което напомня, че той е субект на ритуално действие, което изисква концентрация и вътрешна насоченост. За тялото това означава пренареждане на жеста, временно прекъсване на вътрешния ритъм и прехвърляне на вниманието към външен стимул. В логиката на Шехнъровото изпълнение подобни микронамеси изместват поведението от неговата първоначална траектория и го насочват към моментно договаряне между

традиционния код и настъпилата ситуация. Ритуалът продължава, но вече при други условия, с прекъсвания и корекции, които не са част от самата ритуална схема, а от необходимостта тялото да реагира на дестабилизацията, въведена от фотоапарата. Присъствието на камерата се превръща в специфичен вид натиск върху изпълнението; то изисква от аскета да съчетае ритуалната концентрация с моментни решения как да се разположи в пространството на наблюдението. В резултат ритуалното действие се променя, защото ситуацията вече не е същата, и тялото трябва да избере нов режим на поведение.

Според Шехнър документацията едновременно запазва и преобразува действието. Изображението на садху в екстремна поза или в състояние на аскеза става специфична форма на ново изпълнение, в което ритуалното действие придобива допълнителна функция, като се превръща в знаков образ и започва да циркулира отвъд първоначалния му жест. Снимките на голите Нага садху, покрити с пепел и впуснати в ритуалното къпане, създават визуален спектакъл, който изважда действията от тяхната сакрална интенционалност и ги превежда в образ, пригоден за консумация от медиите, музеите или художествени платформи. В галерийното пространство или в страниците на илюстриран албум той може да бъде възприеман преди всичко като композиция, игра на светлина, цвят и форма и не като свидетелство за живо културно действие. В този процес се достига до това, което Шехнър описва като своеобразно пренаписване на културния код. Действия, произлезли от дълбока традиция, започват да се разпознават през режима на визуалността и това пренаписване променя рамката, в която изпълнението се осмисля. Ритуалът става предмет на консумация, вместо на съпреживяване, а документът придобива автономен художествен статус, но заедно с това губи част от своето антропологическо и историческо измерение.

В прехода от телесна практика към визуално оформен момент се разкрива онази динамика, за която Шехнър говори - че изпълнението се преработва в конкретната ситуация и реагира на условия, които не са част от традиционната структура. Камерата се превръща в един от тези фактори, които задават друга логика на разпознаване.

Теориите на Шехнър позволяват да разглеждаме този процес като непрекъсната работа на възстановено поведение; традицията се потвърждава чрез повторение, но всяко повторение е отворено към промяна, която може да бъде породена и от погледа на камерата или от начина, по който изображенията се разпространяват и институционализират.

Фотографията става част от перформативната логика на Кумбх Мела, тъй като оформя публичния образ на ритуала и способността му да преминава в нови културни среди. Между действието и неговата следа се оформя връзка, която вече е неотделима от събитието. Ритуалът продължава да живее в телата, но също и в изображенията и този момент разкрива силата на понятието перформанс при Шехнър като действие, което продължава да съществува чрез своите следи и повторения.

Ритуалното тяло от Кумбх Мела съхранява дълготрайна памет, предавана чрез циклично повтарящите се практики. То носи върху себе си времевите пластове, както и натрупванията от предишни действия, решения или откази. Садху, който поддържа ръката си вдигната няколко десетилетия, представлява пример за жив архив. Неговото тяло е резултат от продължителен процес на самодисциплина, който е преобразувал физиологичните структури и е формирал устойчива телесна следа. Фотографията регистрира една от фазите на този процес, без обаче да може да обхване неговата темпорална дълбочина и продължителните механизми на адаптация, чрез които тялото е достигнало до тази форма.

Ако използваме разбирането на Конъртън за инкорпорираната памет, тази трансформация на тялото може да бъде разглеждана като материално натрупване, което съществува като постоянен запис на преживяно действие. Ръката, която е изгубила подвижност, променената структура на ставите и специфичният начин, по който мускулната тъкан се е реорганизирала, представляват форма на телесна памет. Фотографията регистрира само крайната точка на този процес. В смисъла, който Тейлър придава на репертоара, поддържането на една поза в продължителен времеви диапазон може да се разглежда като особена форма на изпълнителско знание. В този конкретен случай не се

наблюдава серия от повтарящи се жестове, а удържане на един жест, което изисква ежедневна телесна ангажираност. Няма как това знание да бъде пренесено в архивни носители без съществени загуби. Фотографията превежда този репертоарен елемент в статичен образ и в този превод изчезва характеристиката на живото изпълнение и неговата времева разтегнатост, зависимостта му от конкретни телесни условия и от сложните адаптации, които го поддържат, т.е. снимката няма как да възпроизведе репертоара в неговата процесуалност и телесна динамика.

Фотографията, както видяхме, е традиционно позиционирана от страната на архива. Тя претендира за индексилна обвързаност с реалността в духа на Пиърсовата семиотика, т.е. за доказателство, че дадено събитие се е случило. Но при опит да документира перформативно или ритуално изпълнение на Кумбх Мела фотографията неминуемо редуцира многопластовостта на живото действие, като го превръща в плоска визуална единица, която е откъсната от неговото време, звук, мирис, интензитет или ритъм. Фотографията не документира тези пластове; вместо това тя проектира рамка на четимост, в която ритуалът се превръща във визуално отделим факт и редуциран образ, който циркулира независимо от живата ситуация. За разлика от тази логика, репертоарът като телесна памет е винаги актуален, защото се възплъщава и не се възпроизвежда чрез медиум.

Кумбх Мела показва различията и същевременно взаимните свързаности между архивните и репертоарни категории, за които Тейлър настоява. Ритуалните практики, които се изпълняват там са репертоар в най-чистия смисъл, защото се възпроизвеждат чрез участие и телесно усвояване. Същевременно Кумбх Мела е и обект на сериозно архивиране в етнографско, институционално, журналистическо и фотографско отношение, като се започне още от колониалните фотографии на Британската империя, през туристическите брошури на индийските власти и се стигне до съвременните дигитални потоци в социалните мрежи в наши дни.

Моделът на Тейлър помага да видим как архивът и репертоарът тук влизат в сложна взаимозависимост. Архивът, представен от снимките,

филмите и текстовете за Кумбх Мела прави събитието достъпно за онези, които не са били физически там, но същевременно го рамкира според логиката на външния наблюдател. Репертоарът, представен от живите практики на участниците, е изворът, от който архивът черпи, но и непрекъснато се променя в отговор на това как е бил представян и интерпретиран в архива. Например, начинът, по който медийни изображения акцентират върху екзотичността на садху, може да повлияе върху това как самите садху представят себе си пред обективите при следващи фестивали.

Така архивът влиза в цикъл на взаимно оформяне с репертоара. Репертоарът предоставя телесни и пространствени структури, върху които архивът стъпва; архивът, на свой ред, задава видимост, която започва да моделира това, което впоследствие ще бъде изпълнявано или избирано за документиране.

Ритуалът продължава да съществува чрез въплътеното действие, но неговото разпространение и институционализиране протича през логиката на архивните форми, които събитието генерира. Знанието, свързано с Кумбх Мела, се оформя, както е и в модела на Тейлър, в зоната, където телесният и визуалният режим се срещат и взаимно променят своите граници.

Разбирането на Ребека Шнайдер за тялото като архив, съхраняващ следи от предишни действия, които могат да бъдат активирани отново чрез повторение на жест, поза, навик или дори мълчание е в много голяма степен приложимо към Кумбх Мела, където ритуалните практики се опират на телесна памет, развивана в продължение на години и много от действията са натрупвания на минали изпълнения. По време на всяко ново издание на Кумбх Мела те се активират отново, но никога в напълно същия вид.

В крайна сметка, прочитът на Кумбх Мела през Шнайдер показва, че устойчивостта на ритуала зависи от неговата способност да се опира на разнообразни телесни, материални и визуални остатъци, които поддържат действието през различни моменти и ситуации. Това е логика на продължителност, основана на постоянни връзки между

минали следи и настоящи изпълнения, така че традицията да остане жива, без да бъде затворена в неизменни форми.

Фотографията, направена на територията на Кумбх Мела, често регистрира само отделен фрагмент от проявата на телесната памет като действие. Както и Шнайдер подчертава, документът от едно изпълнение винаги е непълен и опитът от Кумбх Мела потвърждава това напълно. Фотографията от Кумбх Мела е остатък от ритуалното действие, но и от гледната точка на фотографа, от позицията и изборите му, както и от това какво не е могло да бъде уловено или е останало скрито.

За зрителя обаче този фрагмент от Кумбх Мела често изглежда като цялост и остатъкът придобива статут на пълноценен образ. Макар да е резултат от множество липси и избори, снимката се превръща в иконичен знак на ритуала и прикрива факта, че образът винаги стои между зрителя и събитието и отразява не самия ритуал, а начините, по които той е бил видян и представен. По този начин документът задейства собствена перформативност, тъй като гледащият дописва фрагмента и чрез своя акт на възприемане му придава нова форма на действие.

Фотографирането на Кумбх Мела поставя и някои дилеми, които надхвърлят анализирания дотук аспекти. Ако разглеждането на фотографиите от Кумбх Мела през перформативните теории показва как образът генерира нови значения чрез акта на гледане и как документът продължава да действа отвъд момента на заснемане, то остава открит въпросът как се регулира тази интерпретативна отвореност. Веднага щом признаем, че зрителят участва в живота на образа, възниква необходимостта да се помисли за границите на тази интерпретативна свобода и за отговорността, която актът на гледане предполага.

Тук е уместно да си припомним и разбирането на Сюзън Зонтаг за фотографията като практика, която предоговаря „моралния кодекс“ на виждането. В книгата си „*За фотографията*“ тя настоява, че актът на фотографиране включва форми на присвояване, дистанция и власт, които имат етически последици за заснетия и за зрителя.

В сходна, но по-систематично развита перспектива, израелската авторка Ариела Азулай, теоретик на визуалната култура, разглежда фотографията като социална ситуация, в която се поддържат определени отношения на отговорност. Нейният подход измества вниманието от самото изображение към отношенията, които се създават между фотографа, заснетия и зрителя, и предлага рамка, в която перформативността на документа се допълва от етическа позиция спрямо онзи, който е вписан в кадър. В нейната формулировка „гражданският договор на фотографията“ е своеобразната морална рамка, която определя какви задължения поражда изображението за тези, които влизат в контакт с него. Тази идея е приложима към Кумбх Мела, тъй като дълбоката религиозна чувствителност, която задават действията там, включва множество форми на уязвимост. Като пример могат да се посочат ситуацията, в които разсъблечените тела на поклонниците по време на ритуалното къпане се оказват заснети и впоследствие разпространявани без тяхно знание, или личните моменти на медитация и вътрешни практики, уловени в кадър без съгласие.

Ариела Азулай поставя под въпрос авторството и собствеността върху образа, като настоява, че снимките имат етичен дял в това как техните образи циркулират. Тя настоява, че зрителят носи отговорността да гледа снимката по начин, който признава субективността на заснетия. Гледаният трябва да реконструира, доколкото е възможно, условията, при които е възникнал образът, да си зададе въпроси за ситуацията, в която е създадена фотографията, и за това какво може да означава тя за човека в кадър, какви са неговите избори и мотиви. Азулай определя това като акт на въздържание, в който според нея зрителят не бива да се удовлетворява с очевидното и с готовия шаблонен образ, а да се опита да разпознае, че снимката е частичен резултат от конкретна ситуация, в която заснетият е имал ограничен контрол. В нейния модел фотографът следва да се отнася към заснетия като към участник в обща ситуация; зрителят трябва да разчита образа с внимание към неговата уязвимост и да се противопостави на естествената склонност към консумиране на този образ; а заснетият, макар и в сложна ситуация на експонираност, има право на присъствие, което да не се свежда до визуална употреба.

В заключение примерът на Кумбх Мела се разкри като граничен случай, в който очертаните въпроси за документацията на ефимерното придобиха конкретни проявления. Събитието беше разгледано като ритуално по своята структура, но и перформативно по характер, тъй като разгръща действия, зависими от телесно участие, пространствено и времево рамкиране и масова видимост. Ритуалните жестове и телесните практики на участниците показваха, че събитието съществува чрез повторемост и въплътеност, но същевременно се променя през визуалните режими, които го регистрират и разпространяват. Случаят показва още, че документалните образи възпроизвеждат събитието, като го преформулират чрез селекция, рамкиране и промяна на перспективата. Това отвори възможност ритуалът да бъде разглеждан и като процес, който продължава отвъд непосредственото изпълнение, през своите остатъци, форми на репрезентация и тълкувания.

ПРИНОСИ

Основните приноси на дисертационния труд могат да бъдат обобщени, както следва:

1. Систематично и цялостно е представена научна литература за отношенията между перформативните практики, процеса на документиране и самата документация – това е значима теоретическа парадигма, която не е позната в България, при което и самите автори почти не са познати (Ричард Шехнър, Ребека Шнайдер). При това разработката успява да обоснове и надгради връзката между тези тясноспециализирани изследвания и по-общите постановки, които извеждат на преден план природата на театралната перформативност.
2. Въз основа на интензивната си работа със значими теоретични текстове дисертацията формулира и защитава собствена гледна точка, чрез която се снемат антагонизмът и изначалната несъвместимост между перформативното и документалното. В позицията на докторската работа документът още със своята вътрешна процесуална настройка и след това въз основа на феноменологическата си връзка със следата налага себе си в едно особено, производно свързано с

перформатива пространство. От убедителното представяне на тази гледна точка произтичат и други постижения на дисертацията.

3. Друг значим принос представлява набелязаната цялостна социокултурна представа, в която присъства фотографското изображение. Тук не става дума за културен (или друг) контекст, а за начин на мислене, в който фотографският образ е неотделим от съвременното, като същевременно присъства в предкултурни, а в някакъв смисъл и в предисторически рефлексии.

4. Самостоен принос е формулирането на изследователска задача, при която позицията на изследователя съчетава едновременно фотографско документиране и участие в ритуална среда. Самото разграничаване, съвместяване и превключване между тези роли и гледни точки е включено като методологически важен елемент на анализа.

5. Цялостното описание на празника Кумбх Мела следва да се посочи като отделен принос. То е свързано с детайлно изложени специализирани проучвания в областта на религиозните и всекидневните практики и вярвания, на духовните учения и техния светоглед, както обаче и на самата организация на местата, в които се провежда празникът. Представени са в характерни подробности архитектурата и инфраструктурите на временните градове, стратегиите на придвижване и документиране, набелязани са ролите, представите, очакванията и участията на различни групи в ритуалите.

Отбелязаната в по-горния принос плътна антропологическа картина се насочва в своята комплексна стратегия към един събирателен феномен: фотографското изображение като идея, която събира в себе си различни стратегии, избори и реакции.

БИБЛИОГРАФИЯ

Издания на български език (вкл. преводи):

1. Бахтин, Михаил. *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса*. С.: Наука и изкуство, 1978.
2. Барт, Ролан. *Camera lucida. Размишления върху фотографията*. София: Агата-А, 2001.
3. Бенямин, Валтер. „Кратка история на фотографията“. В: *Когато медиите не бяха постмодерни*. Съст. Стилиян Йотов. София: Агата-А, 2011.
4. Бенямин, Валтер. *Произведението на изкуството в епохата на неговата техническа възпроизводимост*. София: Критика и хуманизъм, 2022.
5. Гаймер, Петер. *Теории на фотографията*. Прев. от нем. Жана Ценова. София: Изток-Запад, 2011.
6. Зонтаг, Сюзан. *За фотографията*. София: Изток-Запад, 2013.
7. Лардева, Галина. *Художественото произведение като автопоетическа система*. Пловдив: Жанет-45, 2017.
8. Ницше, Фридрих. *Раждането на трагедията*. Том 1 от *Събрани съчинения в шест тома*. Превод от немски: Харитина Костова-Добрева. София: Захарий Стоянов, 2013.
9. Остин, Джон. *Как с думи се вършат неща: Лекции, посветени на Уилям Джеймз, прочетени в Харвардския университет през 1955*. Прев. Тодор Петков. София: Критика и хуманизъм, 1996.
10. Стоянова-Михайлова, Ивелина. Ритуалът като пърформанс. Тялото като архив. Критика на визуалната документация от Кумбх Мела 2025 в контекста на перформативните теории. В: *Сборник доклади „Пролетни научни четения“*. Пловдив: Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“, 2025, с. 833–838. ISSN 1314-7005 (Print); ISSN 2738-7720 (Online).
11. Търнър, Виктор. *Ритуалният процес: Структура и антиструктура*. Превод: Антоанета Николова. С.: ЛИК, 1999.

12. Фишер-Лихте, Ерика. *Теории на перформативното*. Превод: Ангелина Георгиева. // *Ното Ludens*, бр. 19, 2016, с. 72–90.
13. Фрейзър, Джеймс Джордж. *Златната клонка*. София: Отечествен фронт, 1984.
14. Фрейзър, Джеймс Джордж. *Фолклорът в Стария завет*. София: Отечествен фронт, 1989.
15. Халбвакс, Морис. *Колективната памет*. София: Критика и хуманизъм, 1996.
16. Шехнер, Ричард. *Ритуалът и неговото бъдеще [в театъра]*. Превод: Искра Николова. // *Ното Ludens*, 2–3, 2001, с. 187–221.
17. Щиглер, Бернд. *Образи на фотографията: Албум на фотографските метафори*. Прев. от нем. Цочо Бояджиев. София: Изток-Запад, 2015.

Чуждоезикови издания:

1. Alexander, Jeffrey C., Bernhard Giesen, and Jason L. Mast (eds.). *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006
2. Argente, Pablo. *Kumbh Mela. Cuatro ciudades, cuatro gotas de néctar*. NoEditor Ediciones, 2021.
3. Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2nd ed. London: Routledge, 2008.
4. Auslander, Philip. *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
5. Auslander, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. PAJ: A Journal of Performance and Art 28, no. 3 (2006): 1–10.
6. Ayerbe, Nerea. “Documenting the Ephemeral: Reconsidering the Idea of Presence in Discussions on Performance.” *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 7, no. 3 (Sept./Dec. 2017): 551–572.
7. Azoulay, Ariella. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. London: Verso, 2012.
8. Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.

9. Barba, Eugenio. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge, 1995.
10. Barba, Eugenio, and Nicola Savarese. *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. London: Routledge, 1991.
11. Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Translated and edited by Jonathan Mayne. London: Phaidon, 1964.
12. Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image." In *What Is Cinema?* Vol. 1, edited and translated by Hugh Gray, 9–16. Berkeley: University of California Press, 1967.
13. Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.
14. Bernard Tschumi. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
15. Bierl, Anton. *Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
16. Bouissac, Paul. "Behavior in context: In what sense is a circus animal performing?" *Annals of the New York Academy of Sciences* 364 (1981): 18–25.
17. Bouissac, Paul. *Circus as Multimodal Discourse: Performance, Meaning, and Ritual*. London: Bloomsbury Academic, 2012.
18. Bouissac, Paul. *Circus as Multimodal Discourse: Performance, Meaning, and Ritual*. London: Bloomsbury Academic, 2012.
19. Burke, Peter. *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
20. Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
21. Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
22. Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
23. Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 1996; 2nd ed. 2004.
24. Connerton, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
25. Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

26. Derrida, Jacques. "Signature Event Context." Translated by Alan Bass. In *Margins of Philosophy*, 307–330. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
27. Dubey, D. P. *Prayāga: The Site of Kumbha Melā (In Temporal and Traditional Space)*. New Delhi: Aryan Books International, 2001.
28. Eck, Diana L. *India: A Sacred Geography*. New York: Harmony Books, 2012.
29. Eck, Diana L., and Kalpesh Bhatt. "Understanding the Kumbh Mela." In *Kumbh Mela: Mapping the Ephemeral Megacity*, edited by Rahul Mehrotra and Felipe Vera. New Delhi: Niyogi Books / South Asia Institute, Harvard University, 2015.
30. Edwards, Elizabeth. "Uncertain Knowledge: Photography and the Turn-of-the-Century Anthropological Document." In *Documenting the World: Film, Photography, and the Scientific Record*, edited by Gregg Mitman and Kelley Wilder, 89–110. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
31. Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trans. Saskya Iris Jain. London: Routledge, 2008.
32. Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge, 2005.
33. Flood, Gavin. *An Introduction to Hinduism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
34. Goldberg, RoseLee. *Performance: Live Art 1909 to the Present*. London: Thames & Hudson, 1979.
35. Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson, 1988.
36. Goodman, Lizbeth, with Jane de Gay (eds.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London and New York: Routledge, 1998.
37. Grotowski, Jerzy. "Performer." In *Workcenter of Jerzy Grotowski*, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1988.
38. Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Ed. Eugenio Barba. London: Methuen, 1968.
39. Hall, Stuart. „The Spectacle of the ‘Other’.” In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall, 223–290. London: Sage / Open University, 1997.
40. Hausner, Sondra L. *Wandering with Sadhus: Ascetics in the Hindu Himalayas*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2007.

41. Heathfield, Adrian, and Amelia Jones (eds.). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol: Intellect, 2012.
42. Hiriyanna, M. *Outlines of Indian Philosophy*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1993
43. Hölling, Hanna B.; Feldman, Jules Pelta; Magnin, Emilie (eds.). *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*. Volume I. London: Routledge, 2023.
44. James, Edwin O. *The Cult of the Mother Goddess: An Archaeological and Documentary Study*. London: Book Tree, 2018.
45. Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
46. Jones, Amelia. "Presence" in absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal* 56, no. 4 (Winter 1997): 11–18.
47. Karandinou, Anastasia. *No Matter: Theories and Practices of the Ephemeral in Architecture*. Farnham: Ashgate, 2013.
48. Kroeber, A. L. *An Anthropologist Looks at History*. With a foreword by Milton Singer. Edited by Theodora Kroeber. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963.
49. Levinas, Emmanuel. *Otherwise Than Being, or Beyond Essence*. Trans. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff, 1981.
50. Lipner, Julius J. *Hindus: Their Religious Beliefs and Practices*. London: Routledge, 2010.
51. Lippard, Lucy R., and John Chandler. "The Dematerialization of Art." *Art International* 12, no. 2 (February 1968): 31–36.
52. Lotman, Jurij. "Theatre and Theatricality in the order of early nineteenth century culture." In *Semiotics and Structuralism*, edited by Henryk Baran, 33–63. New York: International Art and Science Press, 1976.
53. MacAloon, John J., ed. *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984.
54. Maclean, Kama. *Pilgrimage and Power: The Kumbh Mela in Allahabad, 1765–1954*. New York: Oxford University Press, 2008.
55. Maclean, Kama. "Seeing, Being Seen, and Not Being Seen: Pilgrimage, Tourism, and Layers of Looking at the Kumbh Mela." *CrossCurrents* 59, no. 3 (2009): 319–339.

56. Mellor, Philip A., and Chris Shilling, eds. 1997. *Re-forming the body: Religion, Community and Modernity*. Theory, Culture and Society Series. London: Sage Publications.
57. Misra, Nityananda. *Kumbha: The Traditionally Modern Mela*. New Delhi: Bloomsbury India (Bloomsbury Publishing India Pvt. Ltd), 2019.
58. Otto, Walter F. *Dionysus: Myth and Cult*. Bloomington: Indiana University Press, 1965.
59. Parker, Andrew, and Eve Kosofsky Sedgwick (eds.). *Performativity and Performance*. New York: Routledge, 1995.
60. Penciu, Traian. "Kumbh Mela 2013: Religious Rituals and Performances Faced with Media Colonialism." *Revista de Științe Politice* 41 (2014): 52–61.
61. Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
62. Pinney, Christopher. *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
63. Pinney, Christopher. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books, 2011.
64. Reason, Matthew. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
65. Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
66. Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3rd ed. London: Routledge, 2013.
67. Schechner, Richard. *Performance Theory*. Rev. and expanded ed. London: Routledge, 2003.
68. Schillinger, Joseph. *The Mathematical Basis of the Arts*. New York: Philosophical Library, 1948.
69. Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.
70. Schneider, Rebecca. *The explicit body in performance*. London: Routledge, 1997.
71. Singh, Dilip Kumar. "Attitude of Kalpvasi towards Environmental Awareness in Kumbh Mela." In *Environmental Challenges and Issues in Present Scenario*, ed. Pravin K. Singh, Abhishek Srivastava, Vishal Srivastava, and Ranjeet Kumar, chap. 3. 2019.

72. Sonesson, Göran. "Action Becomes Art. Performance in the Context of Theatre, Play, Ritual and Life." *VISIO* (2000).
73. Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. Facsimile edition. Chicago: KWS Publishers, 2011.
74. Taylor, Charles. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Ed. Amy Gutmann. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
75. Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
76. Toulmin, Vanessa. "Black Circus Performers in Victorian Britain." *Early Popular Visual Culture* 16, no. 3 (2018): 267–289.
77. Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
78. Turnbull, Colin. "Postscript: Anthropology as Pilgrimage, Anthropologist as Pilgrim." In *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage*, Alan Morinis, ed., 257–274. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1992.
79. Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.
80. Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982.
81. Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1988.
82. Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine, 1969.
83. Vandermeersch, Patrick. "Self-Flagellation in the Early Modern Era." In *The Sense of Suffering: Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture*, ed. Jan Frans van Dijkhuizen and Karl A. E. Enenkel, 253–265. Leiden: Brill, 2009.
84. Young, Karl. *The Drama of the Medieval Church*. Oxford: Clarendon Press, 1933.

Интернет източници:

1. Andrae, Thomas. *Adorno on Mass Culture: The Culture Industry Reconsidered*. — *Jump Cut*, no. 20, 1979, pp. 34–37.
<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/AdornoMassCult.html> (достъп: 14.02.2024 15:12).
2. Andrae, Thomas. *Adorno on Mass Culture: The Culture Industry Reconsidered*. — *Jump Cut*, no. 20, 1979, pp. 34–37.
<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/AdornoMassCult.html> (достъп: 14.02.2024 10:47).
3. Deriu, Fabrizio. (2013). *Performance Studies Floating Free of Theatre: Richard Schechner and the Rise of an Open Interdisciplinary Field* [PDF]. Academia.edu.
https://www.academia.edu/7397417/Performance_Studies_Floating_Free_of_Theatre_Richard_Schechner_and_the_Rise_of_an_Open_Interdisciplinary_Field_in_Alicante_Journal_of_English_Studies_Revista_alicantina_de_estudios_ingleses_26_2013_pp_13_25 (достъп: 21.10.2025 16:04).
4. Fry, Olly. *The Role of the Performer in Contemporary Theatre* — [PDF]. n.d. Academia.edu.
https://www.academia.edu/8578818/The_Role_of_the_Performer_in_Contemporary_Theatre (достъп: 14.03.2025 09:33).
5. Gordon, Robert, and Jonatan Habib Engqvist. *Theorizing the Body in Visual Culture* [PDF]. Academia.edu.
https://www.academia.edu/13150097/Theorizing_the_Body_in_Visual_Culture (достъп: 15.09.2026 11:42).
6. Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. 1925. Academia.edu.
https://www.academia.edu/26895723/LES_CADRES_SOCIAUX_DE_LA_M%C3%89MOIRE (достъп: 06.03.2025 14:41).
7. Harries, Karsten. *Hegel's Introduction to Aesthetics* [PDF]. Yale University (CampusPress), 2012.
<https://campuspress.yale.edu/karstenharries/files/2012/09/Hegels-Introduction-to-Aesthetics2-1z4cky6.pdf> (достъп: 01.10.2025 12:01).
8. Horanyi, Rita. (2014). *Performance and performativity* [PDF]. Academia.edu.

- https://www.academia.edu/8032688/Horanyi_Rita_Performance_and_performativity *The Routledge Handbook of Social and Cultural Theory* Ed Anthony Elliott London Routledge 2014 (достъп: 12.10.2024 18:22).
9. Houlgate, Stephen. "Hegel's Aesthetics." In: Zalta, Edward N. (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2009. <https://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/> (достъп: 14.03.2025 10:06).
 10. Jones, Amelia. "The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. — [PDF], 2011. Academia.edu. https://www.academia.edu/27542146/The_Artist_is_Present_Artistic_Re_enactments_and_the_Impossibility_of_Presence (достъп: 02.03.2025 17:29).
 11. Kanauiya, Ashok Kumar, and Vineet Tiwari. *Crowd Management and Strategies for Security and Surveillance During the Large Mass Gathering Events: The Prayagraj Kumbh Mela 2019 Experience*. *National Academy Science Letters* 45, no. 3 (May–June 2022): 263–273. <https://doi.org/10.1007/s40009-022-01114-w> (достъп: 07.06.2025 12:07).
 12. Klein, Jennie. *EMBODIED ACTS: BOOKS ON PERFORMANCE* edited by Tanya Mars, Johanna Householder, Peta Tait, Petra Kuppers, Midori Yoshimoto, Marquard Smith and ... [PDF], 2008. Academia.edu. https://www.academia.edu/903243/EMBODIED_ACTS_BOOKS_ON_PERFORMANCE edited by Tanya Mars Johanna Householder Peta Tait Petra Kuppers Midori Yoshimoto Marquard Smith and (достъп: 09.12.2023 08:54).
 13. Lochtefeld, James G. *The Illustrated Encyclopedia of Hinduism* [PDF]. Internet Archive. <https://ia802901.us.archive.org/15/items/JamesLochtefeldTheIllustratedEncyclopediaOfHinduism/James%20Lochtefeld%20The%20Illustrated%20Encyclopedia%20of%20Hinduism.pdf> (достъп: 07.06.2025 12:17).
 14. Márkus, György. *Adorno and Mass Culture: Autonomous Art Against the Culture Industry*. — *Thesis Eleven*, vol. 86, no. 1, pp. 67–89, 2006. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0725513606067786> (достъп: 14.02.2024 16:38).

15. Mauss, Marcel. *Les techniques du corps* — [PDF], 1934.
<https://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-le-corps.pdf> (достъп: 05.03.2025 11:56).
16. Penciuș, Traian. *The Thin Line Between Ritual and Performance. Theatre, Eating and Bathing at Kumbh Mela*. University of Arts, Târgu-Mureș, 2013. Academia.edu.
[https://www.academia.edu/8421739/The Thin Line Between Ritual and Performance Theatre Eating and Bathing at Kumbh Mela](https://www.academia.edu/8421739/The_Thin_Line_Between_Ritual_and_Performance_Theatre_Eating_and_Bathing_at_Kumbh_Mela) (достъп: 01.08.2025 18:05).
17. Pereira, A. *Body and Visual Image – New Readings: Deconstruction, Medium and Immediacy*. Social Sciences Research Network / ESA Lisbon, 2009.
[https://www.academia.edu/3590442/Body and Visual Image New Readings Deconstruction Medium and Immediacy](https://www.academia.edu/3590442/Body_and_Visual_Image_New_Readings_Deconstruction_Medium_and_Immediacy) (достъп: 15.01.2026 16:08).
18. Ploeger, D., & Verstraete, P. (2015). *Drama and Performance Studies* [PDF]. Academia.edu.
[https://www.academia.edu/31137972/Drama and Performance Studies](https://www.academia.edu/31137972/Drama_and_Performance_Studies) (достъп: 01.11.2025 09:18).
19. Popova, Maria. *Art as Experience: John Dewey on Why the Rhythmic Highs and Lows of Life Are Essential to Its Creative Completeness*. — DailyGood, 26.06.2016.
<https://www.dailygood.org/story/1323/art-as-experience-john-dewey-on-why-the-rhythmic-highs-and-lows-of-life-are-essential-to-its-creative-completeness/> (достъп: 14.02.2024 12:02).
20. Quadri, Sayed A., and Prasad R. Padala. An Aspect of Kumbh Mela Massive Gathering and COVID-19. *Current Tropical Medicine Reports* 8 (2021): 225–230.
<https://doi.org/10.1007/s40475-021-00238-1>. (достъп: 09.10.2025 14:25).
21. Shewale, Triveni. “Understanding Temporal Urbanism of Ghats of Godawari – [Kumbh Mela].” *International Journal for Research in Applied Science & Engineering Technology (IJRASET)* 13, no. 8 (August 2025): 1983–1991.
<https://doi.org/10.22214/ijraset.2025.73962> (достъп: 09.10.2025 14:09).
22. Spry, Tami. (2007, February 18). *A Performative-I Copresence: Embodying the Ethnographic Turn in Performance and the*

Performative Turn in Ethnography [paper/PDF]. Academia.edu.
https://www.academia.edu/3656690/A_Performative_I_Copresence_Embodying_the_Ethnographic_Turn_in_Performance_and_the_Performative_Turn_in_Ethnography (достъп: 06.09.2025 17:44).

23. Taylor, Allan S. *Performance, Photography, Performativity: What performance “does” in the still image*. Doctoral thesis, University of the Arts London and Falmouth University, 2017.
<https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/13431/> (достъп: 02.03.2025 13:51).

Публикации, свързани с дисертационния труд:

1. Стоянова-Михайлова, Ивелина. Актът на документиране в изкуството като перформативен процес. Годишник. Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2024, с.102-108. ISSN 1313-6526 (Print); ISSN 2738-7712 (Online).
2. Стоянова-Михайлова, Ивелина. Документиране на ефимерното. Подходите на Марина Абрамович в “Seven Easy Pieces”. В: Сборник доклади „Пролетни научни четения“. Пловдив: Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“, 2024, с. 528–532. ISSN 1314-7005 (Print) ISSN 2738-7720 (Online).
3. Стоянова-Михайлова, Ивелина. Ритуалът като пърформанс. Тялото като архив. Критика на визуалната документация от Кумбх Мела 2025 в контекста на перформативните теории. В: Сборник доклади „Пролетни научни четения“. Пловдив:

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“, 2025, с. 833–838. ISSN 1314-7005
(Print); ISSN 2738-7720 (Online).