

**НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ  
ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА  
КАТЕДРА „СТЕНОПИС“**



**ВЛИЯНИЕ НА ДИГИТАЛНИЯ МЕДИУМ  
ВЪРХУ СТЕНОПИСТА  
ОТ СРЕДАТА НА 90-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК  
ДО ДНЕС – ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРАКТИКИ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд за присъждане  
на образователната и научна степен „доктор“

**Докторант:**

**НИКОЛАЙ ГЕОРГИЕВ ШУШУЛОВ**

**Научен ръководител:**

**проф. д-р Боян Добрев**

**София, 2016**

Дисертационния труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на катедра „Стенопис” към Факултет за изящни изкуства на Национална художествена академия на .....2017 г.

Дисертационният труд се състои от 180 стр., съдържащи увод, три глави, заключение, приноси, библиография. Към дисертацията има приложение, съдържащо 38 илюстрации с кратки бележки.

Публичната защита ще се състои на .....2017 г. Материалите по защитата са публично достъпни и публикувани в секция „Публични защити на докторанти” на уебсайта на Националната художествена академия ([www.nha.bg](http://www.nha.bg)).

## **СЪДЪРЖАНИЕ на дисертационния труд**

<b>Увод</b> .....	стр. 4
<b>1. СТЕНОПИСТА В КОНТЕКСТА НА АВАНГАРДИТЕ</b> .....	стр. 17
1.1 Стенопиستا в контекста на ранните авангарди.....	стр. 17
1.2 Стенопиستا в контекста на неоавангардите – разрив с модернизистката традиция.....	стр. 41
<b>2. ТРАНСФОРМАЦИИ В ПОЛЕТО НА СТЕНОПИСТА ВЪВ ВРЕМЕТО НА ДИГИТАЛНИТЕ МЕДИИ</b> .....	стр. 55
2.1 Промяна на мястото на стенописта от синтез с архитектурата до дискурсивна сайт-спесифик медия.....	стр.55
2.2 Пространство или място на стенописта във времето на дигиталните медии?.....	стр. 73
2.3 Промяна на медийните характеристики на стенописта в контекста на дигиталните медии.....	стр. 80
2.4 Промяна на времевите характеристики на стенописта.....	стр. 93
<b>3. СТЕНОПИСТА СЛЕД СТЕНОПИСТА – ИНОВАТИВНИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРАКТИКИ В ПОЛЕТО НА СТЕНОПИСТА ВЪВ ВРЕМЕТО НА ДИГИТАЛНИТЕ МЕДИИ</b> .....	стр. 108
3.1 Иновативни художествени практики в полето на стенописта при модела на интеграция с архитектурата.....	стр. 110
3.2 Иновативни художествени практики в полето на стенописта при модела на интервенция в публичното пространство.....	стр. 122
3.3 Иновативни художествени практики в полето на стенописта при модела на интервенция в пространството на галерията и музея.....	стр. 136
3.4 Примери на български иновативни художествени практики в съвременното поле на стенописта.....	стр. 149
<b>Заклучение</b> .....	стр. 165
<b>Приноси</b> .....	стр. 177
<b>Библиография</b> .....	стр. 179
<b>Приложение с илюстрации</b>	

## СТРУКТУРА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Дисертацията е разположена в 180 страници и включва увод, три части, заключение, библиография от 68 източника (42 на кирилица и 26 на латиница), приложение с 38 илюстрации.

В увода се очертават основният мотив за избор на темата, проблемната ситуация и актуалността на изследването, теоретичния контекст и методологичната рамка на изследването, както и се разглеждат обекта, основните цели и задачи на изследването.

В първа част се разглежда теоретичното разполагане на стенописта в контекста на художествените авангарди през двадесети век. Прави се анализ на парадигматичната промяна в полето на изкуството, предизвикана от авангардните движения, като се подчертава значението на неоавангардните художествени практики за деконструирането на модернистките конвенции и разрива им с модернистката традиция на инструментализиране на формата на стенописта.

Във втора част се разглеждат трансформациите на медията на стенописта във времето на дигиталните медии, като се проследява промяната на мястото на стенописта от обект на синтез единствено с архитектурата през модернизма до дискурсивна сайт-спесифик художествена форма в условията на дигиталната среда и съвременната ситуация в европейския и американския художествен контекст. В тази връзка се анализират и трансформациите на медийните и времевите характеристики на стенописта и нейното на практика интегриране в съвременния дискурс на сайт-спесифик изкуството, като се изследват тенденциите на разширяване и изоставяне на строгите онтологични граници на тази традиционна медия, вследствие на все по-трудно определяемия ѝ хибриден и пост-медийен статус във времето на дигиталния медиум.

Във трета част се предлага структурен модел, чрез който се анализира спектъра от иновативни съвременни художествени практики в полето на стенописта, разделяйки това поле на три принципни модела: модел на

интеграция; модел на интервенция в публичното пространство; модел на интервенция в пространството на галерията и музея, като се прави критичен анализ на влиянието на дигиталната среда върху тези художествени практики и се изследват тенденциите на хибридность и постмедийност в техните дискурси. Същевременно се търсят паралели на представените принципни модели и разглежданите тенденции в иновативни сайт-спесифик художествени практики в полето на стенописта в съвременния български художествен контекст.

В заключението се прави обобщение на основните тези, обособени в хода на изследването, като се правят изводи и се очертават резултатите от изпълнението на поставените цели и задачи. В контекста на тези изводи се очертават и насоки за бъдещи изследвания в полето на анализираната проблематика.

В приложението са представени важните за изследването примери, като всеки от тях са описани кратки информационни данни.

## **КРАТКО ИЗЛОЖЕНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

### **УВОД**

#### **Мотив за избор на темата, актуалност и граници на изследването**

Изборът на темата на настоящото изследване се основава върху наложителното предефиниране на медията на стенописта и нейните граници в съвременната култура. Мащабните промени на границата на хилядолетието, настъпили вследствие появата на дигиталните медии, катализират също мащабна промяна на парадигмата на изкуството, част от което е и стенописта. В дисертационния труд се изследват трансформациите на медията на стенописта, вследствие установяването на дигиталната среда не само за да се осъществи поредица от теоретични анализи и изводи, но и за да се намерят, структурират и систематизират съответните примери на иновативни художествени практики в полето на стенописта от европейската и американската художествена сцена,

като ги съпостави с примери на такива практики от българския културен контекст.

Ускореното развитие на технологиите, довели до установяването на дигиталните медии и появата на Интернет, ситуират констелацията от взаимоотношения автор, художествена творба, технологии и публика в радикално различен контекст, където цялата визия за функцията и разбирането на художествената творба е еволюирала отвъд модела, установен през модерността. Репродуциране, временност, интервенция, перформанс, дигитализиране, хибридность, са често срещани категории в полето на стенописта днес. Интеграцията на дигиталните медии в изкуството, както и установяването в последните двадесет години на дигиталната среда и интернет, променят по драматичен начин цялостният контекст в полето на всички форми в изкуството, като стенописта не остава встрани от тези процеси.

#### **Аспекти на терминологията в теоретичните изследвания и актуален преглед на източниците по проблематиката на дисертационния труд**

В съвременната критическа рефлексия на полето на стенописта в западната култура се наблюдава и едно изместване на фокуса към процеси, предефиниращи парадигмата на изкуството след появата на авангардните движения. Тази рефлексия разглежда стенописта като все по-автономна форма в контекста на подобни процеси. Успоредно с това се откроява и едно недостатъчно изследване на съвременното състояние на стенописта в контекста на подобни промени. Визирайки българската критическа рефлексия на стенописта, се наблюдават известни диспропорции и терминологични несъответствия с европейската и западната теоретична практика при разглеждане на такава проблематика. В редица български интерпретации на стенописта се наблюдава все още традиционен като терминология подход, който има своя генезис в локалната историческа интерпретаторска традиция, която разглеждайки аспектите на художествената продукция в общественото пространство, често не напуска парадигмата на историзма и монументалността.

В дисертационния труд не се изследват причините за подобна традиция в интерпретацията на стенописта а се осъществява по-скоро един паралел с терминологията на полето на стенописта в западната култура, като по такъв начин се прави опит за терминологичното съответствие на тази художествена форма, което би помогнало да се анализират границите и трансформацията на стенописта, като част от съвременната констелация на изкуството в публичното пространство. Подобно терминологично съответствие е предприето в рамките на втора част на дисертационния труд, където е анализиран генезиса на категорията на *синтеза* и неговото съвременно трансформиране, направен е сравнителен анализ между различни модели на теоретична интерпретация на изкуството в публичното пространство в западната култура. В тази връзка е важно да се подчертае, че в началото на настоящия дисертационен труд не се прави обобщен терминологичен анализ, а анализирането на отделни терминологични категории или проследяването на техния генезис паралелно се осъществява в контекста на разглежданата проблематика на стенописта в съвременната култура в различните части на дисертационния труд. По аналогичен начин е подходено и към структурирането и актуалния преглед на източниците по проблематиката на дисертационния труд.

### **Методологична рамка на изследването**

При проследяването на различните аспекти в хода на научното изследване са използвани според особеностите и широкия спектър на проблематиката, касаеща спецификата на стенописта и направленията на нейната адаптация към промените във времето, съответно методите на изкуствознанието, историографски метод, сравнителен и формален анализ, методи на интерпретация от полето на съвременната критика на изкуството и визуални изследвания, социология на изкуството, културна антропология, чиито инструментариум би обхванал и спомогнал за по-прецизно фокусиране при интерпретацията на анализиранияте тези.

### **Обект на изследване, основни цели и задачи на дисертационния труд**

Обект на изследване на настоящия дисертационен труд са процесите на трансформация на медията на стенописта, както и процесите на реконтекстуализация на полето на стенописта, настъпили вследствие на редица концептуални промени и тенденции през периода след средата на 1990-те, наблюдавани в съвременната култура с установяването на дигиталния медиум и информационната среда. Аспектите на тази трансформация се разглеждат като обусловени от настъпилите парадигматични промени в изкуството след установяването на дигиталния медиум и в контекста на социокултурните промени, инициирани от неоавангардните движения. Първата цел на дисертационния труд е да се изяснят основанията за необходимостта от теоретично изследване на съвременните аспекти на полето на стенописта във времето на дигиталните медии. Втората е да се анализира историческият контекст през времето на авангардните движения в изкуството, особено през втората половина на XX век и неговата рефлексия в полето на стенописта. Третата цел е да се направи теоретичен анализ на тенденциите и трансформациите, наблюдавани в изкуството и в полето на стенописта след средата на 1990-те и установяването на дигиталната среда, както и да обхване и съпостави различните теоретични интерпретации на причините за реконтекстуализацията на стенописта към дискурса на нови локационно специфични художествени форми. Същностната част на изследваните в дисертацията проблеми се разглеждат в трета глава. В тази част на изследването се анализират и формулират концептуалните направления и структурират моделите на преобразуване на стенописта, като се интерпретират примери на различните художествени практики и техните иновативни подходи в полето на стенописта в съвременната култура. В изследването се проследяват и обстоятелствата, довели до постепенното изоставяне на категорията на синтеза с архитектурата в полето на стенописта и разширяването и изместването на това поле в посока на все по-разширяващия се дискурс на сайт-спесифик изкуството.



За да се постигнат поставените цели настоящото изследване си поставя следните основни задачи:

1. Да се направи историческо ситуиране на стенописта в контекста на авангардите през XX век до появата на дигиталните медии през 1990те и се проучат и систематизират достъпните източници по темата, както и да се проследи генезиса на терминологията в изследваното поле.
2. Да се проучат, систематизират и анализират трансформациите на медията на стенописта и тенденциите в полето на стенописта като част от изкуството в публичното пространство във времето на дигиталните медии.
3. Да се проучат, систематизират и анализират структурните промени в парадигмата на изкуството, реконтекстуализиращи полето на стенописта, както и формите на хибридизация на стенописта с различни дигитални или традиционни медии.
4. Да се проучат, систематизират и анализират примери на съвременни художествени практики в полето на стенописта, реализирани като интеграция в архитектурна среда, като интервенция в публичното пространство и в пространството на галерията и музея.
5. Да се проследят, систематизират и анализират примери на съвременни художествени практики в полето на стенописта в България.

Направените обобщения, анализи и изводи биха добавили нови перспективи към дискусиата за състоянието и трансформирането на стенописта във времето на дигиталните медии.

## **ПРЪВА ЧАСТ. СТЕНОПИСТА В КОНТЕКСТА НА АВАНГАРДИТЕ В ИЗКУСТВОТО НА XX ВЕК**

### **1.1. Стенописта в контекста на ранните авангарди**

Разглеждането на някои ключови аспекти на промените в изкуството след появата на художествените авангарди и паралелите на тези промени с

развитието на стенописта през този период, се явява като необходимо предварително условие към анализа и разбирането на основните тези в настоящото изследване. От една страна развитието на технологиите предизвиква процеса на медийната революция и изобретяването на все по-нови технологии за създаване на изкуство, стоящи в основата на трансформирането на изкуството и поставящи под въпрос самата му същност. От друга страна появата на авангардите в изкуството на XX век предполага и промяна в парадигмата на изкуството, конституирана върху разширяване на онтологичните граници на художественото поле. През периода на модернизма художествената творба, остава едно проблемно понятие, чието съдържание се определя от различните авангардни идеологии на модерното изкуство и стенописта не остава встрани от този проблем. Именно полюсното разбиране за дефинирането на стенописта през този период и различните практики на нейното идеологизиране или инструментализиране предопределят допускането, че стенописта като част от тази перманентна криза (или перманентна революция) на изкуството, винаги бива дефинирана според контекста на съответната модернистка идея (идеология) и разбиране за художествена творба.

На прага на двадесети век перманентните опити за разрыв с кавалетната форма при руските авангарди рефлектира в полето на стенописта, като на практика транспонира в това поле дискусиата за отказ от абсолютното естетизиране на изкуството и замяната му с абсолютна естетизация на живота. Един от първите примери за интеграция на стената с изложбеното пространство е на Татлин в изложбата „0.10” на руския авангард от 1915 в Петербург, който инсталира своята конструктивистка творба, обхващайки част от стените на галерията. Пример в това отношение е и стенната реализация на руските авангардисти Ел Лисицки и Сергей Сенкин на фотографския фриз „Задачата на пресата е образованието на масите”, реализиран за интернационалната изложба „Преса” в Кьолн през 1928 г. Като пример за търсене на една абсолютна и универсална редуccionистка система, доразвиваща идеите на супрематизма, се явява образната система на Пит Мондриан. Практиката на Мондриан, наричана

от него „живопис на реалната абстракция”, инкорпорира кавалетни и пространствени (стенни) абстрактни цветни полета в една тоталност на пространството и живописиста, която той разработва като теоретична модулна система, явяваща се и философска основа на кръгът художници от „ДеСтил”. Редукционистката система на свеждане до съставните елементи на отделните художествени форми на „ДеСтил” се фокусира в отношението между живопис и архитектура, което на практика интегрира формата на стенописиста в тотален синтаксис на пространството. В една от реализациите на това движение – „Пространствена цветна композиция за изложба в Берлин” от 1923 г., авторите Вилмос Хузар и Герит Риитфелд, чрез въвеждане на визуална система от геометрични цветни полета върху всички възможни равнини на пространството, вярват в постигането на идеалното сливане между архитектура, изкуство и дизайн. С появата си движението Баухаус прави и поредната утопична дефиниция на абсолютния стил, като сливане на изкуство и живот. Изкуството става функция на живота чрез инкорпорирането на дизайна. Тази авангардна и утопична визия за света, която изисква и реформа на утилитарното пространство, като алтернатива на индивидуалистичната визия за абсолютното изкуство в пространството на музея, заменя и дихотомията на изкуство и занаяти от деветнадесети век с нови формули, като сливане на изкуство и живот или изкуство и машина. Основателят на Баухаус, Валтер Гропиус, призовава художниците за изоставяне на изложбените пространства и излизане в пространствата на сградите. Оскар Шлемер също пропагандира идеята за тоталната творба, като въплъщение на един тотален *стил* на всички художествени форми. Баухаус въвежда понятието *формална система* (*Gestaltung*) на средата или обекта, което трябва да реауратизира пространството или функционалния предмет, което досега е било монопол на изкуството, понятие, което същевременно има противоположна на изкуството същност (Belting, 1998). Подобни възгледи налагат и авангардни художници като Ле Корбюзие, оставайки в полето на „чистото” изкуство, сведено до редуцирана система от абстрактни елементи. Напълно в духа на своята модернистка теория,

Ле Корбюзие дефинира формата на стенописта като част от новото пространство на един абсолютен стил, припокриваш понятието за изкуство, архитектура и дизайн. Репрезентацията на „Новия Дух” се осъществява официално в общественото пространство през 1925 г. посредством реализирания от Ле Корбюзие модернизти павилион, наречен „Новият Дух”, в чието архитектурно пространство намира място и стенописта, чрез имплементирането на типографски образ-знак, като пример на сливането на изкуство и дизайн. Обобщаващ пример за влиянието на Баухаус, Де Стил, пуризма и машинната естетика върху стенописта се откроява в подхода на Фернан Леже, който говори за обновяване на стенната живопис, тъй като кавалетната е загубила репрезентативната си функция в обществото, превръщайки се в буржоазна колекционерска вещ.

Важен контрапункт на тоталния *стил* на Баухаус и на естетиката на редица ранни авангарди се явява художествената практика на Курт Швитерс, която пародира идеите за стил на Баухаус и пуризма, иронично смесвайки различни авангардистки идеи в своите творби. Независимо, че практиката на Швитерс не може да се ситуира пряко в полето на стенописта, трансформациите в посока към ритуала и процеса на създаване на творбата в контекста на *конкретното място*, които тази авангардна практика инициира, не подминават и стенописта.

Друг пример за различна авангардна практика може да се определи движението на мексиканските муралисти. Утопичната задача на това движение е да изпълни една социална образователна програма, като чрез образи във формата на стенописи създаде нова идентичност на „универсална космическа раса” у едно необразовано за времето си население.

Перманентната криза на изкуството и невъзможността за дефиниране на художествената творба, предизвикани вследствие на идеите на различните авангардни движения добива нови измерения в американския културен контекст в края на 1940-те. Американското изкуство от този период е характерно със своята съпротива към пуристката абстракция и наследството и идеите на

Баухаус. След Полък, автори като Томбли и Кели напълно отхвърлят идеята за композиция на творбата и се обръщат към антропологичния жест. От друга страна авангардни движения като кинетичното изкуство и оптичката абстракция намират реализации в полето на стенописта в лицето на Виктор Вазарели, който осъществява след този период редица стенописи в духа на подобна модернистка визия.

Опитите за дефиниране на художествената форма на стенописта в контекста на визиите на ранните авангарди подсказват, че стенописта е част от общата картина на перманентна криза в изкуството от първата половина на XX век, но също че стенописта е разполагана в дискурсите на отделните модернистки идеологии за инкорпорирането на изкуството в пространството на архитектурата или за синтеза на различните изкуства с архитектурата чрез поставянето в зависимост на една абсолютна норма. Примерите на отделни стенописни реализации могат да се разглеждат според идеите на отделните модернистки визии за функцията на изкуството. От една страна супрематистките идеи за абсолютно изкуство и конструктивистите авангардни възгледи за тотално сливане на изкуството с продукта, машината и масовата култура, са трансформирани и претопени след това чрез инструментализирането на стенописта за нуждите на идеологическата пропаганда. От друга страна абсолютната пуристка естетика на абстрактното изкуство и рационализма на абсолютния стил на сливането на изкуство и дизайн не правят дефинирането на формата на стенописта по-малко проблемно. В този случай тя е инструментализирана като функция на съответната рационална редуционистка система, интегрираща тази форма в полето на една абстрактно разбираема архитектура и пространство през времето на модернизма.

## **1.2 Стенописта в контекста на неоавангардите – разрив с модернистката традиция**

След 1960-те започва период на трансформации в парадигмата на изкуството, който се свързва с ново начало, постулирано и практикувано от

неоавангардните движения посредством изоставяне и деконструиране на радикалните модернистки визии за художествена творба. Понятието за художествена творба се трансформира от фокуса в *сътворяването* на творбата към *процеса* и *презентацията* на нейното разрушаване. Идеите и практиките на поп-арта, освен че довеждат до взаимозаменянето на категориите изкуство и живот, но и иманентно руинират понятието за творба чрез антиестетизация и деауратизация на изкуството, без да се отказват от конвенции като платното или пространството на музея. Борис Гройс застъпва тезата, че още с появата си авангардите трансформират изкуството в парадокс. Редимейдът е всекидневен предмет, но и изкуство, също черният квадрат е геометрична фигура, но и картина (Гройс, 2012). Ханс Белтинг очертава разколебаването на понятията в изкуството, което след поп-арта и практиката на Уорхол, довежда до етаблиране на понятието за медиума. Уорхол превръща художествената творба в сериен продукт, основавайки дори фабрика за производство на серийни мултиплени творби.

С появата на инсталацията, хепънинга и концептуалното изкуство на 1960-те се извършва структурна промяна в понятието за художествена творба. С въвеждането на процеса и изпълнението на творбата с участието или в присъствието на зрителя от неоавангардните движения се интерпретира по радикално нов начин проблемът за времето в художествената творба. Проблемът *време* в произведението е фундаментална категория, която наред с пространството е разглеждана от традиционната парадигма в изкуството, поне от просвещението насам, като отстранено време на самото изкуство, т.е. универсална категория, която поради своята радикална трансформация след практиките на неоавангардите, търпи промяна във всички традиционни форми в изкуството, което не подминава и атемпорални форми като стенописта.

Както повечето неоавангардни движения, Флуксус също постулира сливане на изкуството със живота посредством заличаването на всякаква граница между тях. През 1963 г. художникът Нам Джун Пайк осъществява своята концептуална мултимедийна инсталация *Random Access* (Случаен

достъп), чрез създаването на интерактивна стенна творба – на практика редимейд във формата на случайна графика от намерени парчета аудио-лента, залепени върху стена. Тази знакова за 1960-те и неоавангарда творба, не само се основава на принципа на контролираната случайност, който според Кристиане Паул (Christiane Paul, 2003) е основен принцип и парадигма по-късно на дигиталните медии в изкуството, но и фокусира в себе си идеите на концептуалните художествени практики от 1960-те: дематериализиране на обекта на творбата, въвличане и интеракция с възприемащия и поставяне на зрителя в пространството на самата творба. Примерът с творбата на Нам Джун Пайк е важен за тезите на настоящия труд по две причини: първо, тя показва тенденциите на деконструиране на понятието за традиционни медии в изкуството посредством заличаване на границите между тях и второ – тя е знакова за навлизането на новите медии в полето на изкуството, което е продължение на традицията на ранните авангарди за сливане на изкуство и технологии.

Появата на концептуалното изкуство също предлага деконструиране на произведението на изкуството, но чрез алтернативен на перформанс и хепънинг подход към „сцената” на художествената творба, заменяйки я с нейната декомодификация и освобождавайки я от статуса ѝ на изложбен продукт чрез една замяна с текста и знака. Неоавангардните практики на Сол Люит и Лоренс Уайнър са пример за интегрирането на стенописта в дискурса на концептуалното изкуство през този период. Джоузеф Косут цитира в своето есе „Art After Philosophy”(Kosuth, 1969) възгледа на Сол Люит за „идеята, превръщаща се в машина, която прави изкуство”. Сол Люит слива в определен смисъл минимализма и концептуалното изкуство в алгоритмична система, посредством инструкциите на която може да се реализира неговата творба и без участието на автора. Различна концептуална практика на подхода на Люит са стенните творби на Лоренс Уайнър, интегриращи текста в една концептуализация на формата на стенописта. От една страна философията на концептуалното изкуство и на минимал арт повлиява появата на художници

като Сера, Смитсън, Лонг, предлагащи нова визия за произведението и връзката му с неговото място, чийто практики които по-късно стават основата на сайт-спесифик арт. От друга страна идеите на Сол Люит повлияват сайт-спесифик практики като на Даниел Бюрен, спояващи минимализма и концептуалното изкуство и трансформиращи художествената практика в полето на стенопиата към осъзнаване специфичността на мястото на творбата и изместването на нейния фокус от естетика към институционална критика. Подобна трансформация е потвърждение на тезата на Бенямин за обръщането на изкуството към политиката. В края на 1950-те Ги Дебор основава Ситуационисткия интеранционал и предлага радикална визия за изкуството, която се основава на критика на всекидневния живот (или като критика на консуматорския капитализъм) чрез конструирането на субверсивни интервенционни ситуации, като част от по-широка стратегия на сливане на изкуство и политика. Дебор и ситуационистите изработват различни културни стратегии за практикуването на тази социално-критична позиция, известни като дрейф, психогеография, единен урбанизъм и детурнамент. Те комбинират изкуство и техника в експериментален конструкт на интеракция в урбанистична среда, като се опитват да декодират тази среда и нейните символи. Дебор разглежда своята практика не като ситуационистко изкуство, а като ситуационистка употреба на понятието за изкуство. Идеите на ситуационистите повлияват и на появата на нови критични и експериментални авангардни движения като групата на новите реалисти във Франция. Художници като Ив Клайн, Тингели, Сезар, Кристо и Жан Клод, основават своята практика върху пародия на повсеместната комодификация на капиталистическото общество и преместват сцената на художествената творба в публичното пространство. Пример от практиката на новите реалисти, пародийно и политически интерпретиращ проблема за стената е интервенцията на Кристо и Жан Клод от 1962 г. „Стена от варели”, реализирана във формата на *стена* от разноцветни петролни варели, преграждаща парижка улица. Въпреки че тази интервенция не е традиционна стенопис, тя точно индикира разбирането на неоавангардите за



традиционните функция и място на творбата и замяната им с политическата стратегия на интервенцията. В този смисъл идеите на ситуационистите и новите реалисти се явява основополагаща за по-късната поява на художествената форма на интервенцията. Интервенционната и критическа практика на Даниел Бюрен намира своята логика в продължението на такива идеи. През 1970-те и 1980-те художници като Джон Фекнер, Ричард Хамбълтън и Жорж Рус реализират специфични за мястото стенни интервенции в изоставени урбанистични пространства. Възприемайки подобен подход, редица основаващи се на интервенцията и конфронтиращи се със спецификата на конкретното място художествени практики в полето на стенописта се дистанцират от конвенциите на модернизма, трансформирайки възприемането на пространството и изоставяйки инструментализираната връзка с една функционално обременена архитектура.

## **ВТОРА ЧАСТ. ТРАНСФОРМАЦИИ НА СТЕНОПИСТА ВЪВ ВРЕМЕТО НА ДИГИТАЛНИЯ МЕДИУМ**

### **2.1. Промяна на мястото на стенописта от синтез с архитектурата до дискурсивна сайт-спесифик медия**

Проблемът за мястото на стенописта в дигиталната епоха е един от топосите на трансформация на тази художествена медия в контекста на цялостните промени в парадигмата на изкуството, започнали през модернизма, продължили в постмодерната епоха и радикализирани във времето на дигиталните медии. Дигиталните технологии, като средства за комуникация и производство на художествена продукция, допълнително ускоряват процесите на демократизация на изкуството, заличавайки границите между естетическия и социалния опит, но и предизвикват мащабна хибридизация между стари и нови медии. Подобни процеси на практика анулират границите между отделните художествени форми, а в условията на такава нехомогенна и флуидна среда

„изображението постоянно се премества от едни медии на други и от един затворен контекст в друг” (Борис Гройс, 2012).

Ако приемем, че стенописта също се влияе от описаните по-горе трансформации на мястото на художествената творба, протичащи вследствие на технологичните и социалните промени в културното развитие през XX век, то това влияние става видимо след времето на неоавангардите в западната култура, но осезаемо се откроява в условията на дигиталната среда. В тази връзка можем да твърдим, че стенописта напуска модернистката парадигма на синтез с архитектурата и инкорпорира разнородните си съвременни проявления в широкия дискурс на сайт-спесифик арт, превръщайки се в част от него и приемайки неговата динамика и характеристики.

Стенописта през различните периоди на модерността традиционно е интерпретирана като неотделима от архитектурата и конституираща онтологичната си връзка с нея посредством едно „синтезиране” между тези две форми, дефинирано с разнообразна терминология. Историческите проекции на идеята за синтез на изкуствата и архитектурата отвеждат към зората на модернизма, ранните авангарди и движението Баухаус. Според Ханс Белтинг, идея за синтез на архитектурата и изкуствата отменя съществуващия до тогава антагонизъм между естетика (т.е. изкуство) и масовия продукт (т.е. дизайн) чрез визията за новата архитектура, като място за тяхното утопично единство (Белтинг, 1998). В идеята за синтеза се откроява един от парадоксите на модерното изкуство, който накратко може да се дефинира като противопоставянето между две тенденции: от една страна утопичната визия за единение на архитектурата и всички изкуства посредством магическата формула на *синтеза*, от друга страна утопичната визия за сливане на естетика/изкуство и масов продукт/дизайн чрез магическата формула на формата (*Gestaltung*) или идеята за *абсолютния стил*. Анри Льофевр също изтъква историческата заслуга на Баухаус за осъзнаването на пространството като „глобален концепт”. Постепенното разколебаване на идеята за синтеза през втората половина на XX век е резултат на редица социокултурни промени в

полето на западната култура. През времето на постмодернизма и появата на редица нови художествени практики в полето на публичното изкуство (което не подминава стенописта), подходът към това изкуство е вече чрез раширяване границите на идеята за синтез с архитектурата и неговото преформулиране чрез търсене на нови форми, имащи контекстен, темпорален и специфичен за идентичността на конкретното място характер. В този смисъл, интерпретацията на съвременните форми на стенописта, посредством базиран на синтез с архитектурата онтологичен модел, без наложителното му разширяване, осъвременяване и трансформиране, се оказва проблемна.

В западната култура след появата на неоавангардите и техните практики отвъд границите на институциите на изкуството и пазара, пространството, интегриращо художествената творба, вече не се разбира като универсално и абстрактно, а като реално място, възприемано тук и сега не от абстрактна колективна публика, а от конкретно тяло на конкретен зрител – участник в сцената на възприемане на такава художествена творба. Новите функция и място на художествената творба през призмата на една локационна идентичност ясно се очертават в идеите на Даниел Бюрен, който прокламира, че всяка творба, презентирана в рамката на конвенциите, независимо дали е създадена за музея или за конкретно, маркиращо нейните параметри пространство, ако не изследва тази *рамка на конвенции*, то „тя изпада в илюзията на самодостатъчност или идеализъм” (Buren, 1973).

При проследяване развитието на художествената продукция в публичното пространство и архитектурата след 1960-те в западна Европа и САЩ, в интерпретациите на редица изследвания най-общо могат да се структурират два домейна в това поле: институционалния (симбиозни, функционално ориентирани форми) и домейна, който е отвъд институциите, т.е. основаващ се на политиката (включващ интервенционни форми). Тези два домейна най-общо конституират дискурса на изкуството в публичното пространство, поставяйки го в полето на една комплексна диалектика. Миун Куон разглежда в подобна логика изкуството в публичното пространство като

диалектично съжителство на две области: интеграция срещу интервенция, но разграничава три парадигми в трансформацията на неговото поле от края на 1960-те до края на 1990-те в Съединените щати, като този модел до голяма степен е валиден и за западна Европа (Куон, 2002). Според Куон, парадигмата *изкуство на публични места* е типично модернистка, интерпретираща мястото като физическа архитектурна цялост. Тази парадигма в полето на стенописта би могла да се илюстрира с редица примери при модела на интеграция с архитектурата (включващ концепцията за синтез, симбиоза и т.н.). Тя е последвана от парадигмата на *изкуство като публично пространство*, настъпваща след 1970-те и появата на художествени практики, чийто водещ мотив е идеята за хуманизиращата роля на изкуството като анти-дот на монотонната модернистка архитектура и урбанистичен дизайн. При тази парадигма започва възприемане на принципите на сайт-спесифик изкуството, като едно от ключовите решения на *проблема за връзката на публичното изкуство с публичната среда* и проблема за неговата неефективност. За полето на стенописта от този период е важно да се отбележи влиянието на неоавангардни художници като Даниел Бюрен и Сол Люит. Третата парадигма на изкуството в публичното пространство, според Куон от началото на 1990-те, е на *изкуството в публичен интерес*, или нов жанр публично изкуство, чийто модел е конституиран от временни, ориентирани към публичното пространство програми, фокусирани по-скоро върху социални проблеми и интеракция, отколкото в дългосрочно интегриране с контекстуалната среда.

Разполагането на съвременните форми на стенописта в дискурса на сайт-спесифик арт (който в пост-медийната ситуация на дигиталната епоха дефинитивно се превръща в синоним на изкуството в публичното пространство) измества парадигмата на архитектурната интеграция към флуидния модел на една интермедийна и пространствена неконсистентност, явление, което от една страна е типично за сайт-спесифик арт, но от друга е характерно за дигиталната среда по принцип.

## **2.2 Пространство или място на стенописта във времето на дигиталните медии ?**

Известно е, че трансформацията на парадигмата на пространството следва етапите на социокултурни и технологични промени в обществото. Според Льофевр, категорията на пространството е обусловена от технологични и социални трансформации, но се оказва и продукт на техните противоречия, поради което през периода на модернизма то бива дефинирано като универсално и абстрактно (Льофевр, 1974). Мишел Дьо Серто противопоставя на абстрактното пространство на модерността едно ново дискурсивно пространство, което нарича „практикувано място” и го разглежда не като нещо хомогенно, а като множественост на отделните темпорално обвързани пространствени опити (Дьо Серто, 2002). Във връзка с това, той определя практика, като тази на графитите, например, като придвижваща се гора от жестове и техните знаци, трансформираща урбанистичното пространство в дискурсивно и практикувано място, в постоянно изобретяван дискурсивен маршрут.

Петер Вайбел разглежда разрушаването на традиционното възприемане на пространството като резултат от два паралелни процеса на технологична еволюция: този на технологиите за придвижване в пространството и този на технологиите за производство на образи (Вайбел, 2004). Според Вайбел, се наблюдава едно изместване в парадигмата на пространството и мястото, при което преди модерността възприемането е базирано на човешкото тяло, след което през модерността е базирано на технологиите за мобилност, докато през постмодерната епоха се наблюдава нов тип възприемане, базирано на мобилността на знака и последиствие на образа, нямащи референт (конкретно място) в реалността.

Ханс Белтинг интерпретира съвременното информационно пространство и неговата виртуална реалност на мобилни образи–места, като хетеротопия, отделяща чрез технологиите едно общо място на информацията, едно мобилно не–място, чиято репрезентация става или чрез съвременния пост–медийен статут

на образите в дигиталното пространство или чрез *хибридни конвергентни форми* в пост–медийната ситуация в изкуството (Белтинг, 2001).

В тази връзка можем да очертаем две тенденции в дискурса за пространство и място във времето на дигиталните медии. Първата тенденция визира започналите още през модернизма мобилизация, динамизация и „деконструкция” на пространството, вследствие на което в условията на съвременната глобална култура то вече е трансформирано от абстрактно в *комуникационно/информационно*, от „историческа”, атемпорална карта в *темпорален маршрут*. Втората тенденцията очертава детериториализацията на мястото, чиято репрезентация се измества от фиксираната локационна идентичност към динамиката и номадичността на образа, нямащ конкретно фиксиран медийен носител (тяло) или конкретно място. Миуон Куон разглежда динамиката на съвременната локационно-специфична творба предимно като не–обвързана повече с физическите условия на конкретното място (Куон, 2002). Подобна трансформация на идентичността на мястото в условията на дигиталната среда се потвърждава преди всичко от тенденцията на наблюдаваната днес мащабна *медийна хибридизация* на художествените форми в съвременната култура, която трансформира статута на тези форми в *пост–медийен, пост-локационен и дискурсивен*.

Проследявайки логиката на анализиранияте тенденции, мястото на стенописта след средата на 1990-те – времето на възхода на дигиталния медиум и интернет, следва да се реконтекстуализира в дискурсивния, интервенционен или медийно-хибриден модел на сайт–спесифик формите в публичното пространство. От своя страна такава логика се потвърждава и от социокултурните и технологично детерминирани трансформации на стенописта, измествайки онтологичните параметри на нейните традиционни място и медия, както ще видим по-долу, в едно ново поле на вече мними културни опозиции.

### **2.3 Промяна на медийните характеристики на стенописта в контекста на дигиталните медии**

Трансформацията на художественото поле, инициирана от ранните авангарди и впоследствие радикализирана от неоавангардните движения през 1960-те и 1970-те, предизвикват трансформация на медийните характеристики на традиционните художествени форми и респективно до разколебаване на традиционната концепция за медията в изкуството. В тази връзка в настоящия труд се допуска, че процесите на фрагментиране, репродуциране и медийна хибридизация в изкуството в информационната епоха, трансформират съвременните проявления на стенописта, която от своя страна приема хибридни или темпорални медийни характеристики. Подобни трансформации, характерни за общото поле на изкуството след средата на 1990-те, бележат очертанията на едно постмедийно състояние на редица традиционни художествени форми и на практика оказват влияние върху развитието на стенописта в нейните съвременни проявления. Ханс Белтинг в тази връзка изтъква, че във времето на дигиталните медии дискурса за художествения медиум не е адекватен на съвременната ситуация (Белтинг, 2001). Хорст Бредекамп споделя тезата, че дигитализирането на образа е изпреварило дебата за взаимовръзката между образ и фиксиран медийен носител (обособена художествена форма), правейки всеки въпрос за формалната автентичност на този носител обsoлетен. От друга страна той подчертава факта, че след повече от десетилетие на социокултурен опит в дигиталната среда, този процес не оповестява края на която и да е от традиционните художествени медии, а по-скоро се наблюдава един многопосочен „ъпгрейд“ и изостряне на всяка от тези медии и свързаните с нея предпоставки (Бредекамп, 2004).

При анализиране на медийните характеристики на съвременните практики на стенописта очевидно ще открием потвърждения на описаните процеси на трансформация на медийната парадигма в изкуството. Редица съвременни художници, използващи в практиките си иновативни стратегии, разширяват дискурса на полето на стенописта отвъд границите на конкретните медийни параметри. Художествената практика на Сол Люит реконтекстуализира медията на стенописта в полето на концептуалното изкуство и репродуцируемостта на

художествения обект, иницирайки още през 1960-те и 1970-те жестове, конфронтиращи се с традиционната парадигма на медия, място, възприемане и време в изкуството. Самите „стенни рисунки”, както нарича своите концептуални творби Люит, са нов тип пространствени инсталации, интегриращи процеса и перформанса на тяхното изпълнение чрез медията на стенописта, но и осъществяващи се в изложбено пространство, тоест, изоставящи функцията си в служба на архитектурната интеграция и мигриращи с друга функция в пространството на галерията и музея. Творбите на Люит (стр. 85 – ил. 1), на практика въплъщават съвременното преместване на локуса на стенописта в галерийното пространство, репрезентирайки концептуалният подход на временната стенописна реализация, изпълнена от друг по указания от автора. Творчеството на този художник, обаче, се конституира и от други, основополагащи за неоавангардите принципи, като перформативния процес на изпълнение на творбата и процеса на нейното непрестанно репродуциране, променяйки по този начин параметрите на нейната изложителност (отвъд конвенциите на конкретно изложбено пространство) и превръщайки я във възпроизводим продукт. По-различна гледна точка към медията на стенописта в дискурса на неоавангардите е художествената практика на Даниел Бюрен (стр. 87 – ил. 2), който експлицитно използва критически и субверсивни стратегии за да трансформира произведението в инструмент за критика на институциите. Бюрен споява своята концептуална критика към институциите с контекста на специфичното място, преобразявайки го, често за ограничено време, в магическо и нелогично, посредством инсталиране (или стенно реализиране) на своя знаков жест, конструиращ в даденото пространство винаги изненадваща логика. Един по-различен пример на трансформиране на медията на стенописта е художествената практика на Жорж Рус (стр. 88 – ил. 3), чийто специфични за конкретното място реализации в полето на стенописта през 1990-те, радикализират промяната на тази форма в посока на медийна и пространствена хибридность. Рус интегрира стенопис, фотография и временна сайт-спесифик инсталация в контекста на определена (често изоставена) локация. Художникът



инсталационно фрагментира пространството на творбата, използвайки даденостите на самото място на нейното реализиране, като същевременно предлага единствена гледна точка на нейното оптично „събиране“. Всички други възможни пространствени опити в полето на творбата подчертават именно нейният фрагментарен характер посредством друга медия – тази на инсталацията и лимитират тези опити в единствено фрагментарното ѝ пространствено възприемане.

Разполагането на трансформираното поле на стенописта в структуриращите сайт-спесифик изкуството модели: архитектурна интеграция, интервенция в публичното пространство и интервенция в пространството на музея, визира тенденциите в промените на самата медия на стенописта в посока на сайт-спесифик формите. В тази връзка творбата на Олафур Елиасон „The Other Wall” (стр. 89 – ил. 4) във входното пространство на операта в Осло е типична за съвременния модел на интеграция на изкуство в архитектурна среда, като същевременно е пример за постмедийна хибридность в полето на стенописта. В своето творчество Елиасон не работи с конкретна медия, каквато се явява в своите традиционни параметри стенописта, а по-скоро с онази над-медийна „граматика на творбата” (ако използваме дефиницията на Сол Люит), интегрираща не само различни медии, но и преосмисляща културния статус на констелацията зрител – творба в пространството, било то на архитектурата или на музея. Трансформирането на медията на стенописта в съвременната ситуация се откроява и в инсталацията на художника Тобиас Ребергер, хибридно интегрираща стенописта сред широк спектър от различни други медии, реализирана в пространството на кафетерията на 53-то Венецианско биенале (стр. 90 – ил. 5). В своята инсталация, Ребергер тотализира изложбеното/утилитарното пространство на кафетерията, интегрирайки всички възможни негови повърхности и елементи, чрез дигитално генерирани графични изображения на линии, геометрични фигури и точки, графично изпълнени върху стени, подове и тавани, както и върху специално проектираните за целта мебели и модулни структури в това пространство.

Стенописта рефлектира на анализираните тенденции и процеси чрез разширяване на своите формални параметри и хибридизиране с технологични медии, но същевременно поставя под въпрос свои традиционни формални конвенции в ситуацията на съвременната култура.

#### **2.4. Промяна на времевите характеристики на стенописта**

Изследването на подобен проблем със сигурност ще установи връзка между парадигматичната промяна в разбирането за пространството и мястото на произведението (и респективно разширяването на полето на стенописта в посока сайт-спесифик арт) и новите интерпретации на проблема за атемпоралността на стенописта, предприети от редица художествени практики в съвременната култура. Именно технологичното развитие, както отбелязва Вайбел, предполага изчезването на дистанцията при физическото място и ги замества с мобилно възприятие на реалността. Вследствие на предизвиканите от технологиите промени, проблемът за времето, в рамките на което онтологично съществува произведението, се превръща в тема на радикалните авангарди през целия XX век. След появата на художествените практики на неоавангардите изкуството се фокусира вече не върху универсалността на формата, обекта и тоталния стил (както учи Баухаус), а върху процеса и дискурсивната повтаряемост на жеста, което измества неговото социокултурно възприемане от атемпоралността на съзерцанието в музея/архитектурата към темпоралността на накъсаното и повтаряемо случване и възприемане на произведението. Съвременните форми, базирани на процеса и репродукцията се отличават по това, че могат да бъдат и документирани и повторени много пъти на различни дискурсивни места. В тази връзка Гройс прави извода, че времето в съвременното изкуство престава да създава ефект на наличност, разбран като уникалност тук и сега, вместо това изкуството документира повтаряемо и безконечно настояще, което винаги може да се продължи в бъдещето (Борис Гройс, 2012).

В настоящият дисертационен труд се изследва до колко традиционната медия на стенописта е повлияна от практиките и жестовете на базираните на процеса художествени форми във времето на дигиталният медиум. Такива жестове повлияват на полето на стенописта в съвременната култура като се идентифицират най-вече в онтологично все по-размиващите се медийни граници на тази форма. Различни сайт-спесифик арт практики често произвеждат повтарящи се и като правило темпорално лимитирани жестове, които постмедийно продължават своето „атемпорално” или паралелно съществуване като документация на дадения проект в информационната среда. Друг аспект на този проблем се наблюдава при съвременни интервенционни форми, като стрийт арт, които често използват мобилната повърхност на движещи се превозни средства и по този начин трансформират радикално традиционната атемпорална парадигма на възприемане в полето на стенописта, предизвиквайки мобилната и темпорално лимитирана повтаряемост на акта на възприемане на техните форми. Темпоралното лимитиране на възможността за възприемане на творбата е съвременен подход, който изцяло трансформира възприемането на художествената творба. С появата на дигиталните средства за производство на образи, художникът с тяхна помощ създава мащабни в пространствено или темпорално отношение творби (като продължителни видео инсталации или мащабни дигитално отпечатани образни инсталации), при които зрителя загубва контрол върху идентичността на произведението, т.е. цялостния поглед върху творбата. Този извод изцяло важи за разглежданите практики в полето на стенописта, чийто автори контролират времето на зрителя за възприемане на творбата. Такава е интеграционната творба на Франц Акерман „Die grosse Reise” (стр. 98 – ил. 8), реализирана в пространството на Мюнхенското метро, иновативно интерпретираща проблема на темпоралността и движението.

Темпоралността и повтаряемостта е често използван подход от значителна част от стрийт арт практиките в полето на стенописта. Такива практики често реализират хибридни форми на интервенции, базирани на процеса, повтарящият

се жест, или инкорпориращи дигиталния медиум (като видеото или фотографията) и съществуващи в хетерогенни темпорални режими. Пример за подобен подход е интервенционната хибридна творба на италианския стрийт-арт художник Блу, носеща името „Биг Банг Биг Бум“ (стр. 99 – ил. 9), която хибридно споява медията на стенописта и дигиталното видео. Други хибридни форми на интервенция в полето на стенописта, интегриращи дигиталния медиум и изменящи нейната атемпорална характеристика са прожекциите върху фасади, също използващи стратегията на критическата апроприация или ремикса, с прожектирането върху съществуващи архитектурни повърхности или върху вече реализирани стенописи. Такъв тип интервенции са използвани в широк спектър от стрийт арт практики в условията на конкретни локации или при реализации в рамките на различни фестивали за изкуство в публичното пространство.

Подобни трансформации на времевите характеристики на стенописта в съвременната култура се наблюдават при реконтекстуализация на тази форма от интеграционния модел в архитектурата към различни интервенционни форми на стенописта в пространството на галерията и музея. Редица художници днес реализират стенописни творби като интервенции, темпорално повтарящи се в пространствата на различни музеи и галерии. В тази връзка интерес представлява стенната интервенционна творба на Насан Тур „Берлин казва“ (стр. 100 – ил. 10), осъществена като част от изложбата „Стенни творби“ в берлинския музей за съвременно изкуство Хамбургер Банхоф през 2013 г. Художникът изписва текстови графити върху една от стените на музея, постепенно наслагвайки ги един върху друг в продължение на часове и документирайки процеса на видео.

При анализирането на проблема за промяна на медийните и темпоралните характеристики на стенописта, може да се твърди, че в условията на информационната епоха поради постмедийния и флуиден статут на образите, художествените практики приемат подобен постмедийен и флуиден статут, оказващ се една от причините за тяхната темпоралност и мобилност. В този

смисъл, подобна тенденция се откроява и при съвременните сайт-спесифик практики в полето на стенописта чрез приемането от тези практики на същия постмедиен статут, чийто очевидни времеви характеристики са темпоралност, пространствено-времева неконсистентност и повтаряемост. Такива практики не се фокусират в атемпоралната интеграционна връзка с архитектура или дадена пространствена локация, а по-скоро в лимитите и конвенциите на такава връзка, репрезентирайки постоянните промени в парадигмата на изкуството.

### **ТРЕТА ЧАСТ. СТЕНОПИСТА СЛЕД СТЕНОПИСТА – ИНОВАТИВНИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРАКТИКИ В ПОЛЕТО НА СТЕНОПИСТА ВЪВ ВРЕМЕТО НА ДИГИТАЛНИЯ МЕДИУМ**

Съвременните процеси на трансформация на медийните, темпоралните и интеграционните граници на стенописта регистрират тенденция на реконтекстуализация на тази форма към разширяващия се дискурс на сайт-спесифик арт. При прилагане подхода на Миун Куон за диференциране на изкуството в публичното пространство, може да се приеме, че анализираните трансформации разделят днешното поле на стенописта на *три структурно обособени модела*: модел на *архитектурна интеграция*, модел на *интервенция в публичното пространство* и модел на *интервенция в пространството на галерията и музея*. Тези модели до голяма степен репрезентират дискурсите на отделните художествени практики в съвременното поле на стенописта. Първият модел репрезентира съвременните художествени практики, имплементиращи медията на стенописта при интегриране в архитектурна среда. Вторият е модела на интервенция в публичното пространство, репрезентиращ различните художествени практики, използващи медията на стенописта, като част от специфична за мястото интервенция в публичното пространство. Третият е модела на интервенция в пространството на галерията и музея, репрезентиращ

иновативни тенденции при художествени практики, реализиращи стенни творби в пространството на галерията и музея.

### **3.1 Иновативни художествени практики в полето на стенописта при модела на интеграция с архитектурата**

При модела на интеграция художествените реализации запазват част от конвенциите на традицията, като например, физическа и атемпорална (или поне темпорално лимитирана за по-дълъг период) симбиоза с дадена архитектурна структура, реализиране и съгласуване на творбата в контекста на архитектурния проект, институционална колаборация при реализацията и други подобни. Иновативните примери на съвременни художествени практики, реализиращи интеграционни творби в пространството на архитектурата, се явяват също своеобразно продължение на традицията на неоавангардните движения през 1960-те. Продължавайки подобна традиция, съвременните практики на изкуството в публичното пространство предлагат драстично разширяване на границите и репрезентативните функции на традиционния интеграционен модел на изкуство в архитектурата, познат от модернизма. Съвременните художествени практики, работещи в полето на интеграционния модел с архитектурата, фокусират своите иновативни творчески експерименти върху разширяване и изоставяне на границите на редица конвенции от модернизма, както и върху възможностите за реасемблиране на взаимовръзките в полето на изкуството в публичното пространство, без да се налага да изпълняват каквито и да било репрезентативни функции.

В подкрепа на описаните тенденции са изследваните примери от интеграционния модел в полето на стенописта, трансформиращи или отменящи с подходите си наследените модернистки конвенции в това поле. През 1995 г. художникът Томас Руф се конфронтира с решаването на фасадата на библиотеката на университета за устойчиво развитие в Еберсвалде, Германия (стр. 113 – ил. 11). Творбата на Томас Руф е един съвременен пример за хибридизация в полето на стенописта, интегрираща фотографията и

дигиталният медиум, сито-печатни техники, материалността на бетона и стъклото, но също така функционираща като инсталация, превръщаща самата фасада в нов вид информационна медия. Художникът разгръща по площта на фасадата повтарящи се в хоризонтален ред фризове от бетонни и стъклени правоъгълни елементи, с отпечатани върху тях повтарящи се монохромни фотографски изображения от 19-ти век – времето на поява на фотографията. Творбата на Руф е едновременно технологичен, медиен и концептуален фокус върху феномена на иконическия обрат и метафора на технологичната пролиферация на образите в дигиталното време, постигната от жеста на безкрайната повтаряемост на фотографските изображения. Произведението на Олафур Елиасон „The other wall” (стр. 89 – ил. 4) за пространството на операта в Осло от 2008 г., което беше анализирано и се явява също репрезентативно за интеграционния модел в полето на стенописта, е на практика особен неоконцептуален подход, изместващ възприемането на творбата отвъд границите на нейните материални параметри. Елиасон постига такава многоизмерност от една страна инкорпорирайки различни медии и необичаен подход към пространството във всеки свой проект, които по-скоро служат в посока на една дематериализация на естетическия обект и в посока на онази надмедийна „граматика на творбата”, за която вече стана дума при Люит и Бюрен. Американската художничка Пае Уайт реализира също за архитектурата на операта в Осло през 2008 г. проекта на сценичната завеса, който тя озаглавява „Metafoil” (стр. 114 – ил. 12). От реализацията на Уайт се вижда, че тази авторка използва различен подход към медийната и пространствена проблематика, с която се конфронтира и Елиасон в това архитектурно пространство, тоест интегриране на дигиталния медиум в изграждането на творбата и хибридизирането му с други медии (в конкретния случай текстилна завеса). Но този подход е в услуга на неоконцептуалния самоанализ, предприет от този тип практики, който, също както при Елиасон, цели да субверсира установени конвенции при възприемане на творбата, а от там и статуса на възприемане на самото архитектурно пространство в което тя се намира,

трансформирайки локалния пространствен опит на възприемачия във визуална несигурност и зони на пространствени парадокси.

Тенденцията за неоконцептуализация и постмедийна хибридность в реализациите на анализираните иновативни практики в известен смисъл установява нов тип визуално поле, отхвърлящо институционални или функционални лимити при наследената от модернизма архитектурна интеграция на изкуството. Интересен пример в това отношение е използването на редимейд подход в рамките на интеграционния модел в полето на стенописта. През 2015 г. в Москва отваря своето пространство за публиката новият музей за съвременно изкуство „Гараж”, трансформиращ за своето пространство изоставената сграда на конструктивистки павилион от времето на съветската ера, в чието пространство е интегрирана стенописна мозайка от съветското време, която е в полу-разрушен вид (стр. 117 – ил. 13). Архитектът Рем Кулхаас решава да не реставрира тази творба и тя е оставена като редимейд обект сред новото пространство на музея. Подобен редимейд подход в полето на стенописта трансформира на символно ниво една модернистка конвенция в археологически артефакт, потвърждавайки парадоксалния статус на изкуството в пространството на съвременния музей.

При анализираните примери в полето на стенописта, се наблюдава тенденция за прилагане на иновативни стратегии за субверсиране и изоставяне на редица конвенции при интегрирането на изкуство в архитектурна среда, което не винаги е възможно при институционалната архитектура. При редица подходи на интегриране на художествени произведения в съвременната архитектура, често се идентифицира наблюдаваната днес тенденция на хибридизация с дигиталния медиум. От друга страна, при самата съвременна архитектура се наблюдават процеси на изоставяне на локационната идентичност, посредством интегриране на дигиталният медиум в различни структурни архитектурни елементи, като, например, фасадите. Тук се визира една възникнала в последното десетилетие техническа иновация, която поражда не само изцяло нов тип архитектура – медийна архитектура, но и един нов тип



образна медия в публичното пространство, превръщаща фасадите на този нов тип архитектура в медийни екрани. Медийната архитектура от една страна предоставя ново пространство за лимитираните комуникационни възможности на традиционния интеграционен модел на изкуство в архитектурата във времето на дигиталния медиум, компенсирайки тази ограниченост чрез една конвергентна форма на интегриране с дигиталната среда. От друга страна този феномен предоставя възможност за конфронтиране с проблемите на съвременната архитектура в интеграционния модел на стенописта. Подобно ново комуникационно пространство във времето на мащабната пролиферация на медии бързо е разпознато от пазара и употребено за целите на корпоративния пиар, чрез анексиране от дискурса на рекламата. Последствието от подобни феномени е желанието на редица художници за промяна на медийните параметри на стенописта чрез нейната реконтекстуализация от интеграционния модел към този на интервенцията в пространството на галерията и музея, или в широк спектър от интервенционни художествени практики в публичното пространство. В тази връзка пространството на операта в Осло, чийто пример за съвременния модел на интеграция беше анализиран тук, доказва твърдението, че иновативните подходи, водещи до разширяване границите на медията на стенописта, често интегрират дигиталните технологии, но не са функция на техния прогрес.

### **3.2 Иновативни художествени практики в полето на стенописта при модела на интервенция в публичното пространство**

Разбирането на структурната логика на модела на интервенция, като подход в полето на стенописта, е функция на структурната логика на двата етапа в развитието на сайт-спесифик изкуството, за които говори Куон. Първият – локационно обвързания, при който художниците вярват в невъзможността за реконтекстуализация на творбата в друго пространство, без нейното разрушаване и вторият – дискурсивния модел, при който се наблюдава номадичност и детериториализация, репродуцируемост, темпоралност или

повтаряемост на сайт-спесифик интервенциите. В тази логика и практиките на интервенция в полето на стенописта би следвало да се разделят на две структурно обособени области: *интервенции, контекстуално обвързани с мястото* и *дискурсивни интервенции*.

Практиките на контекстуално обвързани с мястото интервенции в публичното пространство, използващи медията на стенописта, представляват доста хетерогенен дискурс. Принципна разлика от интеграционния модел в архитектурата при тези практики е намесата в пространството на дадена локация или архитектурна среда след нейното изграждане, което трансформира подобен жест в полето на стенописта в практика от структурно нов тип. Друга съществена отлика от интеграционния модел е използването от страна на тези практики на различни критически стратегии. Освен това, при интервенционния модел репрезентативната функция на стенописта е анулирана и по този начин тя априори приема други функции – субверсивни, критически или политически. Визирайки определени постмодерни концептуални практики, като на интервенциите на Даниел Бюрен или на Жорж Рус, може да се твърди, че тяхното творчество също се явява важно по отношение възникването на разглеждания тип интервенционни форми в полето на стенописта.

Съвременен пример за обвързана с мястото интервенционна реализация в полето на стенописта е творбата „Червен килим”, на художника Виа Левандовски (стр. 126 – ил. 16), реализирана през 2003 г. за фойето на немското министерство на отбраната в Берлин, която субверсивно трансформира пространството на тази институция в поле на символна деконструкция на локационната идентичност и в този смисъл тя е критическа по своята същност. Друг важен топос на този тип интервенционни практики е контекста на градското пространство. Такъв е социално ангажирания проект за обвързана с мястото интервенция по фасади на жилищни блокове в квартал на град Цюрих на Юдит Елмигер, осъществен в рамките на проект за изкуство в общественото пространство на град Цюрих през 2005 г. (стр. 127 – ил. 17). Елмигер използва иновативен подход, реализирайки едромашабни стенописи по

фасадите на съществуващи жилищни блокове, като използва мотива на фотографии на играещи деца, дигитално увеличени и преобразувани в монохромни битмапови (растерни) изображения. Друг пример на локационно обвързана интервенция в полето на стенописта е на художничката Пае Уайт, която през 2011 г. реализира своята сайт-спесифик творба „Restless Rainbow” за скулптурната тераса на Арт институт в Чикаго (стр. 128 – ил. 18). Активиране идентичността на мястото е точното описание на концепта и въздействието на тази стенописна интервенция на Уайт, което тя постига чрез жеста на повтарящи се разноцветни линии с различна ширина в комиксова графична стилистика. Един твърде интересен пример на локационно обвързана интервенционна практика е на холандските художници Ерис Хулгенс и Гисберт Цийлстра, известни като „Graphic Surgery” (График Сърджери). Те реализират стенописи, чрез генериране на черно-бели дигитални графики, които след това реализират с бои или други материали върху стенни, подови или други повърхности в пространствата на различни локации. Тяхната интервенция „Ромбус” (стр. 129 – ил. 19 а, б и в.), реализирана през 2012 г., се явява повтарящ се жест в няколко различни типа пространства в ареала на град Айндховен, прекриващ медийни граници и обединяващ различни стратегии.

Другата структурно-определяща област от модела на интервенцията в полето на стенописта е тази на *дискурсивната интервенция*, който най-точно репрезентира функционирането на сайт-спесифик изкуството в съвременната култура. За този тип интервенционни практики определящите характеристики са номадичност и необвързаност с конкретната дискурсивна локация, субверсивност, темпорално лимитирано съществуване, повтаряемост на жеста и разнородни стратегии за реализиране на самите интервенции в условията на дискурсивното място. Показателен в това отношение пример е интервенцията „Сега”(Jetzt) (стр. 131 – ил. 20) на немския художник Кристиан Хазуха, който изгражда стена всред зелената площ на Кьолнски квартал, прорязана от надписа на думата „сега”, през отвора на който може да се гледат фрагменти от безличните фасади на срещуположните блокове. В своята сайт-спесифик

интервенция Хазуха отправя предизвикателство към традиционната парадигма на разделение по медии, пространства на продукцията и възприемане на изкуството. Всъщност, тази интервенция се оказва не само освободена от връзката си с архитектурата, но превърната в обект, тя номадично може да сменя своите дискурсивни локации и така да създава различни културни контексти. Днес редица съвременни автори интегрират медията на текста в своите интервенции. Такъв е примерът на текстовата светлинна творба „Der Sozialismus siegt“ (Социализмът побеждава) на Виа Левандовски от 2005 г. (стр. 132 – ил. 21). Това произведение представлява монтиран на стена инсталационен светлинен обект, интегриращ медията на текста и интервениращ последователно в пространствата на различни дискурсивни локации.

В дисертацията се анализират и два аспекта на проблема за хибридизирането с дигиталния медиум в творчеството на художествени практики, реализиращи дискурсивни интервенции в полето на стенописта. Единият визира дигиталната платформа за видео прожекции върху повърхности на фасади „Тагтул“ (Tagtool) (стр. 133 – ил. 22). Самата платформа „Тагтул“ представлява инструмент за създаване и анимиране на дигитални графити, предлагащ възможността за включването на всеки външен по отношение на изкуството зрител в процеса на създаване на самите светлинни творби. Това от своя страна показва недостатъчния критически потенциал на подобен тип сайт-спесифик практики, хибридирайки полето на стенописта с дигиталните технологии, но и същевременно безкритично смесвайки форми на изкуство със социално участие и практики на масовата култура. Другият аспект визира иновативната интервенционна практика на немския художествен колектив Сонайс Дивелопмент (Sonice Development), чиято цел е създаването на фасаден принтер за улично изкуство. Сайт-спесифик интервенцията „Three Stones“ (стр. 134 – ил. 23), осъществена върху стенни бетонни елементи от урбанистичното пространство на Берлин през 2009 г., представлява парадоксална стенописна реализация от хибриден вид, напомняща със своите „точки“ дигиталния печат на сохастичен принтер. Подобен подход регистрира едно действително

амбициозно продължаване на традицията на Сол Люит и неговата концептуална практика. В изследването се анализира още една дискурсивна интервенция от практиката на Сонайс Дивелопмент, които реализират с помощта на своя фасаден принтер текстов надпис „Free Speech” (стр. 135 – ил. 24), като интервенция върху фрагмент от Берлинската стена. Този тип номадически и критически жестове в полето на стенописта, освен хибридизирането с дигиталния медиум, на практика използват и стратегията на визуалния ремикс. При условията на постмедийната ситуация в изкуството, на която сме свидетели в съвременната култура, такива интервенционни стратегии доказват, че промените в парадигмата на изкуството не са функция на прогреса на технологиите, а на интерпретациите, предизвикани от променените условия, настъпили в следствие на технологиите.

### **3.3 Иновативни художествени практики в полето на стенописта при модела на интервенция в пространството на галерията и музея**

Моделът на интервенция в пространството на галерията и музея се явява интервенционна художествена практика от нов тип за полето на стенописта. Този модел рефлектира съвременните тенденции при институцията на музея и нейната трансформация от дисплейно пространство за изкуството през модернизма в нов тип комуникационно пространство за социокултурен обмен в съвременната култура. Изследването проследява важни аспекти на трансформацията на музеите днес, които вече не са „толкова места за репрезентация на историята на изкуството, колкото механизъм за *производство и инсцениране на новото*” (Гройс, 2012). В полето на стенописта, отразяването на тази тенденция в трансформацията на днешните музеи, например, се откроява при навлизането на стрийт-арт интервенционни практики в пространството на музея. Друг аспект на трансформирането на изложбеното пространство днес репрезентира художественото въплъщаване на парадокса от практиките на съвременното изкуство. Съотнесен към стенописта, този аспект установява също нейния парадоксален статут в изложбеното пространство,

явявайки се едновременно локационно обвързана (макар и темпорално) с пространството на съответния музей, но и повтаряща се интервенционна форма, реализирана в което и да е музейно пространство. Творчеството на Сол Люит, Даниел Бюрен, Лоренс Уайнър, Мел Бокнър, регистрира подобна тенденция още през 1960-те и 1970-те, трансформирайки чрез медията на стенописта пространството на музея в място за институционална критика, но и оставайки в рамките на това пространство. От друга страна, иницираната от тези практики инсталационна форма на интервенция, интегрираща медията на стенописта, отразяват и третия аспект от трансформацията на музея в съвременната култура – промяната на неговото пространство от дисплейно в инсталационно. Подобен аспект на трансформация на музея, обаче, също реципрочно рефлектира на анализирани по-горе в текста процеси на разширяване и хетерогенизация на полето на стенописта, иницирани с нейното интегриране в нови пространствени художествени форми като инсталацията, осъществявани посредством интервенции в пространството на музея. Така стенните творби на Сол Люит и Даниел Бюрен, представляващи иманентна част на тяхните интервенции в пространството на галерията и музея намират своята логика.

Традицията на неоавангардните художници и тяхните субверсивни интервенции в изложбеното пространство е продължена в редица съвременни художествени практики, използващи медията на стенописта. Художникът Франц Акерман интегрира медията на стенописта наред с автономни живописни творби, фотографии и колажи от дигитално генерирани изображения, за създаване на специален тип инсталационно интермедиялно пространство, потапяйки по този начин зрителя в една тотална среда. Пример за такава интегрираща медията на стенописта инсталация е неговата творба в пространството на Берлинише Галери, осъществена в рамките на изложбата „Painting Forever!“ през 2013 г. в Берлин (стр. 140 – ил. 25). Акерман създава тази инсталация в типичния за него подход на специфична за конкретното изложбено пространство „панорама“, която той построява посредством реконтекстуализация в съвременността на известния визуален метод на

панорамата от 16 век, утопично обгръщаш и интегриращ цялото пространство на зрителя. Друг пример за анализирания модел на интервенция в изложбеното пространство представлява творбата на художника Тобиас Ребергер, реализирал за швейцарската арт-фондация Beyeler „монументалната” сайт-спесифик инсталация с името „1661-1910 from Nagasaki, Meiji, Setti”(стр. 141 – ил. 26), покриваща всички стени на изложбеното пространство с дигитално генерирани пикселирани изображения на експлицитни сексуални сцени, базирани на традиционните японски еротични рисунки Шунга (Shunga). В прес-релиза на фондацията, инсталацията е описана като състояща се от монохромни цветни плочки, приличащи на увеличени пиксели на цветна фотография, които изглеждат разфокусирани с невъоръжено око, но се разкриват, видяни на екрана на смартфон или таблет. В тази сайт-спесифик интервенция на Ребергер, се откроява един особено иновативен подход при използването на субверсивна стратегия на институционална, корпоративна, но и социална критика. Друг пример на изследвания модел на интервенции е от практиката на френския арт-колектив *Societe Realiste* (Сосиете Реалист) и тяхната творба „*State of Shade*” (стр. 143 – ил. 27), осъществена в пространството на музея Лудвиг в Будапеща през 2012 г. Творчеството на Сосиете Реалист се конституира от жестове на апроприация и деструкция на инструментите на комуникация, използвани от структурите на властта. Подобен тип сайт-спесифик интервенции не само заменят естетическата функция на изкуството с критическа, но се конфронтират и с проблеми като пролиферацията на институции и музеи в съвременната епоха.

Масштабните изложби, репрезентирани специфичните за пространството на музея интервенции, интегриращи медията на стенописиста, основателно може да се регистрира като една установяваща се съвременна тенденция в политиката на различни европейски галерии и музеи. Например, такава е изложбата “*Stuck on the city*”, още озаглавена “*Нелегално изкуство в легалния свят*”(“*Illegal Art In The Legal World*”), осъществена в пространството на градската галерия в Прага през 2012 г. и презентирала интервенционните стратегии на известни

представители на стрийт арт в пространството на поредния европейски музей. Подобна изложба откликва на повишения интерес на масовите медии към изкуството на такива практики, поради използваните от тях субверсивни жестове на критическа апроприация на публично пространство. Същевременно интервенциите в пространството на съвременния музей, функциониращ като корпоративен бранд, комодифицира жестовете на такива априори критични към институцията на музея художествени практики. Друг пример за мащабна изложба, регистрираща вниманието на големи музейни институции към специфичните за изложбеното пространство интервенции, интегриращи иновативно медията на стенописта, е изложбата „Wall Works” (Стенни творби), осъществена през 2013–2014 г. в пространството на берлинския музей за съвременно изкуство Хамбургер Банхоф. Презентирайки сайт-спесифик интервенциите в пространството на галерията и музея, интегриращи медията на стенописта след 1960-те, изложбата „Стенни творби” подчертава преди всичко днешните тенденции в тази традиция, предоставяйки своето пространство за интервенциите на съвременни художници като Сара Морис, Катерина Гросе, Фридерике Фелдман, Насан Тур (стр. 100 – ил. 10), Розмари Трокел.

### **3.4 Примери на български иновативни художествени практики в съвременното поле на стенописта**

Българското изкуство около границата на 1990-те рефлектира общата картина на промени в парадигмата на изкуството през постмодерната епоха по един локален начин, стремейки се да възстанови анулирани до този момент от официалната идеологическа доктрина, важни етапи на трансформиране на изкуството, състояли се в западната култура след 1960-те. Появата на неконвенционалните форми в българското изкуство, макар и с известно отклонение от времето на постмодерните промени след 1960-те в западната култура, отваря пътя за едно фрагментиране на художественото поле в България и дава шанс за алтернативи на конвенционалния модел на изкуство в публичното пространство. Около и след средата на 1990-те при алтернативните



форми на българското изкуство се забелязват тенденции на постепенно осъзнаване на определени специфични за мястото параметри на художественото произведение, като форма на интервенция в публичното пространство, както и осъзнаване на критическия апроприативен жест в публичното пространство. Посочените тенденции открояват появата на принципно нови художествени подходи за българския художествен контекст. Тези нови подходи инициират изоставянето на монопола на конвенционалния интеграционен модел в полето на стенописта и отварят пространство за търсене на алтернативни форми за трансформиране и разширяване границите на това поле. Пример в това отношение е интервенционната творба „Половин” (Половин истина) (стр. 153 – ил. 28 а и б) на художника Правдолюб Иванов, при която едната половина на надписа „Половин истина” авторът изписва на стената на дадена галерия, а другата осъществява в публичното пространство на града, извън галерията. Другият пример визира перформанс–интервенция в изложбеното пространство, наречена A Life (Black & White) – Живот (Черно и Бяло) (ил. 29) на Недко Солаков, чиято реализация се осъществява от случайни асистенти по инструкциите на автора, пребоядисващи стените на дадена галерия в черна и бяла боя през цялото времетраене на изложбата. Това произведение се явява реално продължение на концептуалната традиция на Люит, посредством анулиране ролята на автора и подчертаване на процеса на изпълнението. След средата на 2000 г. подобни тенденции се регистрират в практиките и на други български художници, като интервенцията в изложбено пространство на Самуил Стоянов „Абортът убива деца” (стр. 154 – ил. 30), реализирана през 2008 г.

След 2000 г. моделът на интервенция в публичното пространство оказва важно трансформиращо влияние върху полето на стенописта в локалния художествен контекст, когато се появяват и редица легални стрийт арт форми на локалната художествена сцена. Институционално подкрепени проекти в публичното пространство, като интервенциите върху повърхностите на уличните трансформаторни кутии в центъра на София (стр. 157 – ил. 31),

реализирани през 2011 г. от група млади творци с името „Трансформатори” в рамките на „София дизайн уийк” и фестивала за улично изкуство „София диша”, вече се възприемат като нормална европейска практика. Такива интервенционни практики и техните критически и иновативни подходи, са една от важните причини за трансформирането на полето на стенописта в рамките на локалния художествен контекст. Пример за алтернативен подход в това отношение е специфичната за мястото интервенция „В крак с времето” (стр. 158 – ил. 32), реализирана от група български художници с името „Дистрактив Криейшън” (Destructive Creation) през 2011 г, върху една от скулпторните групи на паметника на съветската армия в София. Жестът на тази творба е неотривирана апроприация на част от паметника чрез критическа подмяна на неговите символни функции, предизвиквайки поредния разгорещен публичен дебат за мястото и функциите на идеологическите монументални символи. Различен се явява и иновативния подход на българския художник Христо Гелов, реализиращ дискурсивна интервенция в публичното пространство на Мадрид, наречена „Funnycross” (стр. 159 – ил. 33), критически апроприраща функционалното пространство на пешеходните пътеки пред училища в мадридски квартал, имплементирайки в пространствата между иконичните бели ивици, различни цветни абстрактни структури.

Осъзнаването от една част от българските художници на възможностите и стратегиите на модела на специфичната за мястото интервенция предполага изоставянето на редица конвенции на изкуството в публичното пространство, както и предполага трансформиране на полето на стенописта, като част от това пространство. В годините след 2010 г. рефлексия на изследваните тенденции се установява и при отделни художествени практики в рамките на локалния интеграционен модел в полето на стенописта. През 2016 г., за едно от фойетата на реновираната Софийска централна ж.п. гара, художникът Боян Добрев реализира голямоформатно светещо пано, наречено „Колелата на времето” (стр. 160 – ил. 34). Изследвайки специфичността на мястото – номадическото пространство на преминаващия през гарата пътуващ зрител, авторът изгражда

дигитално генерирана, светеща визуална структура, базирана на мобилността и дистанцията на нейното възприемане. Последният пример в тази връзка е на група „Нагледна” (в лицето на авторите Райчо Станев и Радомир Данков) осъществяващи през 2011 г. проекта „Пролет” (стр. 160 – ил. 35) за пространството на Гьоте Институт София. Проектът представлява стенна интервенция, интегрираща медията на текста като редимейд-обект.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Процесите на трансформация на медията на стенописта и на реконтекстуализация на нейното поле във времето на дигиталния медиум са резултат от редица технологични и социокултурни промени, настъпили през 1990-те години в съвременната култура, но се явяват и продължение на разрива с конвенциите на модернизма, инициран от неоавангардните художествени практики след 1960-те.

Разполагането на съвременните форми на стенописта в полето на сайт-спесифик арт (чието поле в пост-медийната ситуация на дигиталната епоха дефинитивно се превръща в синоним на изкуството в публичното пространство) очевидно е в логиката на разширяване и постепенно изместване на парадигмата на архитектурната интеграция към модела на постмедийна и пространствено-времева неконсистентност на сайт-спесифик формите на интервенцията. Може да се приеме, че анализираният по-горе процес на трансформации разделят днешното поле на стенописта на *три структурно обособени модела*: модел на *архитектурна интеграция*, модел на *интервенция в публичното пространство* и модел на *интервенция в пространството на галерията и музея*. Моделът на интервенция в пространството на галерията и музея се явява структурно нов за полето на стенописта, който рефлектира на трансформирането на институцията на музея от дисплейно пространство за изкуство през модернизма в нов тип комуникационно пространство в съвременната култура. В изследването са разгледани и примери на мащабни изложби, репрезентиращи анализирания модел в полето на стенописта, което може да се регистрира като една

установяваща се съвременна тенденция в политиката на редица известни галерии и музеи, както и регистрира важноста, която институцията на изкуството отдава на подобна тенденция. Анализирани са и тенденциите при различните съвременни художествени практики, използващи медията на стенописта и реализиращи интервенции в публичното пространство и в пространствата на различни галерии и музеи.

По отношение на българските художествени практики в полето на стенописта в изследването се анализират тенденциите на осъзнаване на критическата и специфична за мястото художествена интервенция в публичното пространство, като принципно нов подход за българския художествен контекст.

В резултат на проведеното изследване са изпълнени всички поставени задачи:

1. Извършено е историческо ситуиране на стенописта в контекста на авангардите през XX век, както и са систематизирани актуални източници по темата, за да се проследи генезиса и промените на терминологията и различните аспекти на изследваната проблематика.
3. Изследвани и систематизирани са трансформациите на медията на стенописта във времето на дигиталния медиум.
4. Изследвани и систематизирани са структурните промени в парадигмата на изкуството, реконтекстуализиращи полето на стенописта в дискурса на сайт-спесифик изкуството.
5. Изследвани и систематизирани са примери на съвременни иновативни художествени практики в полето на стенописта при модела на интеграция и модела на интервенция предимно на европейската художествена сцена, като са направени паралели с някои примери в САЩ.
6. Изследвани и систематизирани са примери на съвременни иновативни художествени практики в полето на стенописта в България.

Изпълнените задачи са основание за направените изводи и изведените тенденции и модели, които са приноси за дисертационния труд. Използваните подходи, методи и инструментариум при проследяването на различните аспекти

в хода на научното изследване са позволили по-пълно и широкообхватно да се постигне интерпретацията на анализирани тези. В резултат на проведеното изследване в дисертационния труд са анализирани и формулирани тенденциите в процесите на трансформация в полето на стенописта в съвременната култура, с което е постигната основната цел на дисертационния труд.

## **ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Приносите в резултат на изследванията в дисертационния труд са обособени в следните направления:

1. Изследвана и анализирана е медията на стенописта в съвременната култура, в контекста на широк спектър от теоретични дискурси. Търсенето на интердисциплинарен фокус към аспектите на изследваната проблематика води до формулиране на индивидуални изводи и систематизиране на актуални източници в областта на научното изследване.
2. Потърсен е път за преодоляването на диспропорцията в терминологията между световните практики на изкуство в публичното пространство и теоретичното интерпретиране на стенописта в българския художествен контекст.
3. Изследвани и систематизирани са съвременните трансформации на медията на стенописта, реконтекстуализиращи нейното поле в дискурса на сайт-спесифик изкуството.
4. Изследвани и систематизирани са редица иновативни художествени практики в полето на стенописта във времето на дигиталния медиум предимно на европейската художествена сцена, като е анализирано и съвременното състояние на такива практики в полето на стенописта в България.
5. На основата на изследваните процеси на реконтекстуализация на полето на стенописта са формулирани принципно изграждащи го структурно

обособени модели: модел на архитектурна интеграция, репрезентиращ иновативни тенденции при практики, имплементиращи медията на стенописта в архитектурна среда; модел на интервенция в публичното пространство, репрезентиращ иновативни тенденции при интервенционни практики в полето на стенописта, като част от изкуството в публичното пространство; модел на дискурсивна интервенция в пространството на галерията и музея, репрезентиращ иновативни тенденции при практики на реконтекстуализиране на полето на стенописта в пространството на галерията и музея.

## **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА**

1. Шушулов. Н. Аспекти на трансформацията на мястото на стенописта във времето на дигиталните медии. В: Сборник материали от докторантска конференция 2016 в НХА, С., (под печат);
2. Шушулов. Н. Как новата стенопис трансформира белия куб днес. В: Сборник материали от докторантска конференция 2015 в НХА, С., 2015

## **БИБЛИОГРАФИЯ**

За целите на дисертационния труд е използвана библиография на български, немски и английски език от 68 източника (42 на кирилица и 26 на латиница), както и официални интернет източници.

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**

Към дисертационния труд е направено приложение с 38 илюстрации с кратки описания на отделните творби и техните автори, придружен със снимки на самите творби.