

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА

Катедра СТЕНОПИС

**СЪВРЕМЕННИ ФОРМИ НА ИЗКУСТВО В ПРОСТРАНСТВОТО
ОТ СРЕДАТА НА XX-ти ВЕК ДО ДНЕС**

АВТОРЕФЕРАТ

към

ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД

за придобиване образователна и научна степен “ДОКТОР”

Симеон Стоилов Симеонов

Научен ръководител

професор д-р. Боян Добрев

София, 2017

Дисертацията има за цел да изследва актуален и все още слабо анализиран проблем. Той е свързан с различни практики на съвременните визуални изкуства и тяхното отношение със заобикалящата ги среда. Става дума за художествени произведения, специфично позиционирани в архитектурната среда и комуникиращи с нейните структури, обем и функционалност, както в интериора, така и в екстериора. В този смисъл дисертацията защитава тезата, че *именно това ключово взаимодействие разкрива скрити пластове и поставя нови въпроси относно понятията ни за изкуство, съвременност и т.н.*

В световен план съвременните артистични изяви не винаги включват този елемент в своя художествен изказ, но от 70те години на XX век тенденцията е все по-активно заявена и постепенно е започнала да доминира в големите изложбени и архитектурни пространства. Тя обхваща както галерии и музеи, така и конвенционални сгради или отворена градска среда. Заедно с тях текстът обръща внимание и на художествените намеси в сакрални пространства, изпълнени с класически визуални техники и съвременните им интерпретации. Цялостният акцент върху съвременната връзка изкуство/пространство изисква като свой съществен елемент и проследяването на ключови архитектурни тенденции в отделни произведения, които преминават граничното и утилитарното и се трансформират в разнообразни артистични реакции.

По тези критерии това, което в заглавието наричаме „изкуство в пространството“ до голяма степен се припокрива с концепцията на *site-specific* и това понятие, с изрично посочени уговорки, ще бъде използвано за изходна точка на анализа. По тази причина са избрани и произведения, които съществуват сравнително “трайно” във времето. Перформативните изкуства като хепънинг, пърформанс и акции, не са обект на разглеждане, а присъстват само като концептуален контекст в общото проблемно

поле. Същото важи и за произведения, създадени и локализирани в и за природна среда и цялото течение на *land art*, които без съмнение също биха могли да са част от тази тема. Те ще послужат по-скоро за разграничителен фон, за да се открие развитието на изкуството в архитектурна среда в последните десетилетия, акцентирайки именно тяхната определяща важност. Затова, поставяйки си за цел да осветли едновременно генеалогията и видова отличителна характеристика на обратите в изкуството от втората половина на XX век, текстът подбира автори не според някакъв общ стилистичен, визуален или концептуален принцип, а по-скоро според характерните им намеси в определена среда.

Със задачата да се изсветли толкова актуална, мащабна и хибридна тема, която в същото време е сравнително външна за нашия културен контекст, дисертацията съзнателно поема множество рискове – терминологични, методологически и концептуални. Затова и структурата ѝ се разпределя според тях, опитвайки се да на всяка стъпка да подрежда аргументите и основанията си максимално ясно и да ги подкрепя с множество конкретни примери.

С оглед на така поставените цели изложението се структурира на три етапа. Първата стъпка е да се рефлектира наличната терминология и обхвата на понятията, които стоят зад нея. Тя е особено важна предвид недостига на езиков инструментариум на български, непреводимостта на определени термини тогава, когато са сведени само до езикови значения, отделени от контекста, в който обичайно функционират, а също и предвид усложненията, съпътстващи съвременната терминология в много области след 60те години на XX век. Това касае особено превръщането на всекидневни или нетипични думи в оптика за научно изследване на определени феномени, за които традиционния речник на хуманитарните и изкуствоведски науки се оказва остарял или структурно непригоден. Това определя и

прибягването до по-съвременна методологическа парадигма, която да е съизмерима с процесите, които изследва.

Втората стъпка, обособена във втора глава, се заема със задачата да реконструира отделни постижения и находки, концепции и търсения от предвоенните Европейски авангарди, които се оказват ключови за трансформациите, съпътстващи съвременното изкуство през втората половина на XX век. Тук не става дума за извеждане на линейни, хронологически или причинно-следствени връзки, а по-скоро за очертаване на интерпретативни генеалогии, възможни благодарение на един ретроспективен изследователски поглед. Този подход позволява да се скицират определени, не толкова стриктни в контурите си, но все пак разпознаваеми процеси и тенденции, които да приемем за парадигмално определящи дебатите за съвременното изкуство, включително и в началото на новия век. Така втора глава се занимава с набор от теми и похвати в един двук смисъл – тяхната устойчивост и до днес, от една страна, предоставя стабилен интерпретативен контекст в разтърсения следвоенен свят, но, от друга, работата в него се оказва поле за радикални концептуални и художествени обрати, които надхвърлят това наследство.

На този фон третата глава прави широка реконструкция на промените след Втората световна война, включително вече парадигмално различните роли на традиционни понятия като светлината, цвета, материала, музейната институция, автора и контекста. Тя е разположена по ключовата концептуална ос дематериализация/свръхматериализация на произведението на изкуството, която съвременната критика дължи на анализа на изкуствоведа Луси Липард и чийто принос за конституирането на сайт-специфична парадигмата е разгледан подробно. Изследването показва, че тази на пръв поглед логическа опозиция между тези уж взаимноизключващи се тенденции, всъщност ги поставя в една до много голяма степен споделена цел. Тя е превръщането на

изкуството в изследване на условията за собствената му възможност, способността му за критично проблематизиране на собствените му носещи основания и понятията за тях, а те и двете се оказват еднакво впрегнати в усилието да преформулират наследените мисловни матрици на Европейското просвещение и Романтизма. Проследяването на тази полемика фокусира изследователската оптика върху избора на конкретните произведения, които са подбрани по-скоро тематично, а не само хронологично.

Всички тези съображения усложняват значително изследователския процес, както на ниво езикова и концептуална преводимост на ключовите термини и понятия, така и на ниво историческа и методологическа реконструкция на подбрения материал. Въпреки тях, дисертацията се заема със задачата да предложи систематизиран поглед към вече отчетливо разпознаваеми тенденции в съвременното изкуство, които не бива да остават неразработвани, а още по-малко незабелязани за българската публика.

Обща и методологическа постановка на проблема

За да се очертаят успешно контурите на изследването, е необходимо на първо място да се прецизира обхвата на термините и понятията, които са ключови за него. Наложилният се в световен мащаб термин *site-specific*, който е централен за настоящата работа, има вече почти половин вековна история. Той е формулиран за първи път от Калифорнийския артист Робърт Ървин, но навлиза в активна употреба в средата на 70те години на XX век. Всъщност се увърждава благодарение на млади скулптори като Денис Опенхайм или Ребека Йохансон и не без приноса на Робърт Бари, който в интервю от 1969г. казва, че неговите телени

инсталации са направени специално за мястото, в което ще бъдат изложени и не могат да бъдат преместени без цялостното призеждане да бъде разрушено. За изначално хибридна природа на темата свидетелства дори фактът, че за първи път с него е назовано цяло течение в съвременното изкуство от архитектурен критик в лицето на Катрин Хоуърт и то в списание за архитектура.

Имайки предвид усложнените и динамични натрупвания, които ще се разгърнат в изложението, ключовият термин *site-specific* ще бъде използван в оригиналния си вариант като условията ще бъдат концентрирани преди всичко върху изясняване на понятието, към което той се отнася. Такъв е случаят и с другите Европейски езици, които също интегрират директно англоезичния оригинал. Обяснение за това е фактът, че в този термин са компресирани под огромно налягане контексти на възникване, прочити и практики, както и вече натрупана история на въздействие, които по същество са придобили идеоматичен характер. Това ще рече, че то вече е вид устойчиво словосъчетание, чието цялостно значение не е изградено от значенията на съставлящите го думи, т.е. че проблемът за превода му не е езиков или лингвистичен, а мащабен културно-контекстуален проект и в повечето случаи остава недопреводим изцяло. Все пак известен напредък в посока натрупване на ефикасна терминология е възможен и необходим, макар и придружен с тези предварителни уговорки и затова настоящият текст предлага и ще изпробва като възможност „изкуство в пространството” и най-вече „пространствено-контекстуализирано изкуство”.

Парадигми и обхват на понятията

За да се ориентираме първоначално в парадигмата и обхвата на ключовите понятия, ще се вгледаме по-дълбоко в смислите на термина *site-specific*, който приемаме за изходна точка. С цел да се

откроят по-ясно най-спорните му точки, ще започнем от семантичните му пластове преди да разгледаме разгръщането на историята на употребите му. Те разкриват извеждането на всекидневните значения на site от „site specific” в ранг на термин и понятие за вид изкуство, изначално обвързано с архитектурното, а от там и по-общо със социалното пространство. Можем да започнем оттам, че едно от основните значения на думата освен абстрактното „местоположение”, неслучайно е и място, където нещо е, било е или ще бъде построено, т.е. строителна площадка в пряк и преносен смисъл. Понататък в случаите, в които вече има осъществена конструкция, то продължава да има смисъла на вътрешното пространство в нея или на пространството, което ще остане, ако тя бъде премахната или заменена с друго. Това ще рече, че природната даденост е неотделима част от общото „място”, но тя се мисли откъм културната ѝ стойност и смисъл. Това е специфичен начин на мислене на природата през нейната вписаност в културното конструиране на пространство и смисъл, т.е. не като външна и независима в себе си даденост, която изкуството да изобразява, а архитектурата и технологиите да подчиняват. Затова думата се отнася и за случаите, в които имаме и напълно незастроени, „празни” места като например градски паркове и градини, които често са места за излагане на изкуство – т.е. отнася се и към всяка интегрирана в социалната тъкан природа, която е значима не в собствената си самодостатъчна структура или стихийност, а откъм връзките и функционалностите ѝ спрямо културата. Не на последно място се отнася и към „празните” урбанизирани пространства – независимо дали са планирани като площи, мемориали и под. или са непредвидени остатъци между сгради и парцели за застрояване. То се отнася всъщност към всяко социално пространство, независимо дали е хоризонтално или вертикално, дали е цялостен обем от дадена конструкция или само някаква дори двуизмерна част от нея като например стена или фасада. Акцентът във всички тези случаи е в преструктурирането

на традиционните за модерността опозиции между „материално – идеално”, „природа-култура” „дадено-конструирано” и т.н. не като взаимноизключващи се, а като динамично взаимоотнопределящи се.

Така темата се фокусира не само върху определящата роля на мястото (site) или на произведението спрямо него, а по-скоро в активната и органична връзка помежду им, характерна за последните десетилетия. От динамиката на тази връзка произлиза промяна в самите носещи понятия. По този начин се засяга не само начина на експониране на произведенията, но в следствие и това, което традиционно мислим като музей, галерия или изложбено пространство. Това по-нататък отваря възможности за претълкуване на свързаните с тях критика и история на изкуството, пазарни, институционални и социални форми на съществуване на изкуството. Това ще рече, че то няма неизменна и вечна, отвъдконтекстуална собствена същност, а непрекъснато се определя отново и отново спрямо променящите се с течение на историята представи за това как възприемаме света около нас, на какви принципи изграждаме обществото, в което живеем, как схващаме отношението между природа и култура, между дадено и конструирано и т.н. *Най-стабилното определение на изкуството се оказва всъщност способността му за непрекъснато изследване, проблематизиране и преформатиране на собствените граници и основания.*

Оттук, ако доразвием паралелите между пряк и преносен смисъл, „сайт” е „кота 0” с цялата условност и с всички неравности, дълбочини и грапавини на това понятие – тя е винаги само временно приета за такава с оглед някакви цели, стратегии или нужди. Легитимна е и се разпознава като такава според интерсубективно определени критерии на дадена общност и носи цялата проблематичност и променливост на тази общност. Самото ѝ съществуване като „място” и границите ѝ са най-вече продукт на определени възприятия, на съгласуване на мерни единици и

социални конвенции за допустимост, независимо, че може на пръв поглед да изглежда дори като некултивирана природна даденост (напр. необработен парцел) или като загубила всякаква функционалност разпадаща се сграда.

От тук нататък не може да се подцени и значението на сайт като място за събирания или събития, а не само за конструкции – употребата му варира от място за срещи до *место*произшествие, поле на социални акции или дори до *место*престъпление. Това значение издава връзката му с всички перформатични жанрове, напомняйки ценностната неутралност на мястото или пространството спрямо тях. Самото то носи със себе си тезата, че моралните съждения за случващото се „на” мястото и оценката за него също като в архитектурата или градоустройството се *конструират* и *деконструират* непрекъснато и че този процес е изцяло в полето на социалните норми с тяхната временност и относителност. Тази гледна точка не изключва, а даже подчертава факта, че някои са поразително устойчиви до степен да изглеждат универсални и вечни, а са други конюнктурни и неудържими във времето, но всъщност поддържа критична дистанция към всички възможности в тази амплитуда.

Оттук прозират връзките между „сайт” и изкуство в най-общия смисъл на нещо създадено, изкуствено и неприродно, както и разразстването на границите му извън всекидневната им употреба – сайт в смисъла на социална и времево-пространствена „поместеност” или „вместеност” на всяка човешка дейност, е всъщност самата архитектуроника на съвременната представа за изкуството и това, което прави възможно неговото израстване в конкретни форми. Това е синергичната, т.е. надхвърлящата стойността на отделните елементи, връзка между архитектура, градоустройство, обществени взаимоотношения, исторически натрувания и наследство, съвместно обитаване и грижа за природата, проблеми на институционалните йерархии и т.н. като всички те едновременно се отнасят и заедно формират в

непрекъснато променящи се конфигурации изходната кота 0, спрямо която се конструира изкуство и споделим смисъл изобщо. Към това можем да добавим, че на английски думата оперира не само като съществително, но и като глагол, подчертавайки активизма, процесуалността и усилието на мисленето да удържа на всяко ниво хибридната структура на изходните си предпоставки.

Разполагайки с този смислов ресурс, с течение на времето терминът наистина се превръща в по-обща видова характеристика за различни форми на изкуство, а те могат да бъдат мислени като негови конкретизации, надграждащи основната му концепция или изследващи границите на възможностите му. Те стигат до разнообразни вариации като *Environmental art*, *Environmental sculpture*, *Ecological art* и др. под., включително течения в перформативните или уличното изкуство. Той се отнася, включително към дигиталната култура и изкуство - никак не е случайно съвпадението в употребата на *site* в термина „интернет сайт”. *Site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive*, *site-related*. Това са само някои от новите термини, които се появяват в последните години у критици и артисти, за да се определят различните пермутации на термина.

Тази флуидност на понятието се оказва не само източник на проблематичността му, но и на значимия му потенциал. С модификациите и разклоненията си то самото се е превърнало в дискурсивно „място” за изобретяване и сблъсък на концепции за съвременно изкуство. Изследователи като Миун Куон също го разглеждат като свръхобемно понятие и дори синоним на съвременно изкуство в най-първичния му смисъл. Тя дори структурира вътре в него разпознаваеми „три парадигми – феноменологическа и експериментална, социално-институционална и дискурсивна”. Наистина бихме могли да твърдим, че тези акценти, независимо, че са разработвани от различни артисти и в различни години, са едновременно и изначално заложени в неговата структура. В резултат имаме включително *art-as-public-*

spaces или дори производство на места, “place-making,”. Context-specific, debate-specific, audience-specific, community-specific, project-based са още преливащи един в друг или един от друг термини в зависимост от конкретния случай. При всички случаи обаче множествеността на употребите на сайт-специфик показва, освен многопластовостта на това съвременно понятие за изкуство и начините на неговото въздействие, най-вече неизчерпаемостта на разнообразието на отношението изкуство/контекст, което се инфилтрира на всички нива на съвременното продуциране на смисъл.

И точно понеже site в site-specific е не само природно-географски, архитектурен, феноменологически, социално-икономически (отношенията художник-институции-пазар) или урбанистки, но и културно-исторически контекст, проблемът за това как мислим историческите реконструкции в него е също носещ елемент. Защото точно като архитектурен и строителен термин сайт не обозначава само плоскостта и повърхостта в кота 0, а в него влизат и тектоничните, геоложките, времевите и археологическите пластове, т.е. самото значение на термина налага необходимостта той да се удържа и в дълбочина с всичките му по-дълбоко утаени и невидими на пръв поглед пластове. Още повече, че проследяването на промените в ключовата двойка понятия изкуство-място/пространство е и диахронен, т.е. разгърнат по специфичен начин във времето процес. Той изисква систематично обхождане на големи културни територии и периоди от XX век и особено процесите след Втората световна война. Оттук неизбежно попада в по-общите критически и методологически дебати, свързани с кризите на модерната историография, с визуалния обрат в хуманитаристиката и със споровете около „края на историята на изкуството” от 80те години на миналия век. Те имат своя принос към проблематизирането на самите условия за възможност на историческите реконструкции в тази област и пренебрегването им рискува да изпадне в пресилени или схематични теоретични

обобщения. Всъщност до голяма степен изследваните промени в изкуството се случват именно благодарение на тази критика и тези кризи, защото те предизвикват „възможност да се зададат въпроси и към ключови понятия - епоха, контекст; художествено произведение, репрезентация, тълкуване, поглед, екфрасис”.¹ Кризисността е белязана най-общо от това, че след Кутиите Брило на Уорхол, установените за очевидни отношения между изкуство и действителност, изкуство и публика, изкуство и история вече не биха могли да останат същите. Подобни пролуки изследва и преструктурира site-specific изкуството и точно те го правят възможно. Така не само изкуството, но и теоретизациите му след 60те години, конструират преднамерено анти-еволюционистка критическа теория на визуалността, експериментираща с алтернативни модели на мислене както на съвременността, така и на историческата проблематика. Подобна тенденция се вижда и от страна на изкуствоведските тръсения около списание Октомври в лицето на Розалинд Краус, Хал Фостър и Ив-Ален Боа. Промяната е толкова съществена, че засяга не само представите ни за елементите на изкуството, но и самия начин, по който можем да ги мислим, да препрочитаме архивите на културните традиции и да рефлектираме върху основанията им. Затова, въпреки че настоящия текст няма намерение да участва пряко или да изследва конкретно тази полемика, той ще държи пред погледа си общия ѝ фон, определени тези от нея и мащабните ѝ последици.

Трасиране и картографиране на изследователското поле

От очертаното разнообразие на художествената практика site-specific и все още актуалното ѝ развитие в световен мащаб стават ясни трудностите за фиксиране на ясните ѝ очертания до това,

¹ Ангел Ангелов, Предговор към читанката "Следистории на изкуството", София: Фондация Сфрагида, 2001, стр. 5.

което един строго научен подход би нарекъл „обект“ на изследване. Тази особеност налага осъвременяване на аналитичните подходи към нея, както и изостряне на вниманието към способността им да догонват случващото в областта на изкуството. Самите произведения често се изплъзват от твърде стабилен концептуален захват поради структурно заложената си контекстуалност, динамичност и интерпретативна отвореност. Това все пак не отменя усилията по очертаване на разпознаваемата им отличителна концепция, за да може въобще да бъде критически мислена, а само претенцията за теоретична изчерпателност. *Затова настоящата дисертация изхожда от ключовата предпоставката, че изследователската нагласа и методология трябва да бъде парадигмално съизмерима с това, което подлага на изследване, за да разкрива успешно и постиженията, и границите му.* В случая това означава, че подбраните концепции ще бъдат разглеждани откъм контекстите и взаимовръзките им, а не в индивидуалната им изключителност или в хронологическата им последователност. Така анализът ще работи с методологическата представа за *картографиране на изследователско поле*, където всяко обобщение или теоретична конфигурация са временно конструирани и подлежат на предефиниране или критическа деконструкция.

Разрастването на практиката на картографирането до методологическа фигура на мисловното придвижване в една „опространствена“ култура е разработвано от различни съвременни теоретици и художници, сред които можем да отличим Фредерик Джеймисън, Жан Бодрияр или Жил Делюз и Феликс Гатари. Те виждат в това понятие синтез между аналитична сила и теоретична свобода, описвайки го със следните думи:

„Картата е отворена и подлежи на нови връзки във всички възможни измерения; тя има собствено съществуване, подлежи на преобръщане, податлива е на непрекъснати промени. Може да бъде разделена на отделни части,

преобърнатата на опаки, адаптирана към всевъзможни начини на употреба, може да бъде променяна от отделен човек, група или социална общност. Тя може да бъде окачена на стената, възприемана като произведение на изкуството, създадена като политически акт или за да улесни изследването на нови територии. Може би най-важната ѝ характеристика е, че тя винаги поддържа множество възможни входове.”²

Бихме могли да добавим: и неочаквани изходи. Затова настоящият текст се въздържа от хипотези за понататъчното развитие на пространствено-контекстуализираното изкуство, но предлага един възможен прочит на вече случили се произведения и дебати около тях. Той се опитва да удържи неговия парадигмално определящ смисъл като се отнася към него като към видово понятие на множество родове съвременни артистични прояви и културни измерения на съвременността изобщо, т.е. то не е сбор от единични произведения в конкретно обособено течение. Тъкмо като такова то се явява в крайна сметка и подстъп към въпроса как функционира и какво постига изкуството днес.

Генеалогия и археология на идеи и понятия от първата половина на XX век – между преоткриването на материала и дематериализирането на произведението

Промените в изкуството през XX век са парадигмални за неговите носещите понятия, а не самоцелни експерименти с формата. Настоящата глава цели да изведе контекстите на възникване на едни от най-устойчивите идеи от началото на този период, останали валидни и интензивно разработвани и до сега. Те принадлежат към различни сфери - от авангардни артистични

² Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Виж също Jameson, Fredric (1990) : “Cognitive Mapping”. In: Nelson, C./Grossberg, L. [ed]. *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press (S. 347-60; m. Diskussion)

движения до основни философски, урбанистични, архитектурни концепции. *Разположени са в амплитудата между две само на пръв поглед противоречащи си тенденции – между преоткриването на материалността на художественото произведение и неговата дематериализация.* Заслугата за въвеждането на този термин е на Люси Липард в стаията ѝ от 1968г., но той има своята специфика отвъд очевидността на всекидневното разбиране на думата. Въведена в ранг на термин, тя понася върху себе си определен културно-исторически контекст на съществуването на произведението на изкуството, спрямо който иска да се отгласне:

„поради липса на по-добър израз, продължавам да назовавам това процес на дематериализация на произведението или де-акцентирание на материалните аспекти на съществуването му (уникалност, устойчивост, декоративна привлекателност).”³

Тези определения на дематериализацията не засягат просто неговата първична сетивна вещественост, а пластовете от исторически и идеологически натрупвания около нея. Всъщност без внимание към този контекст биха останали непонятни както техническия и занаятчийски патос на школата Баухаус, така и минимализма през втората половина на века, които са фокусирани върху най-първичната вещественост и материалност на изкуството, но които също пълноценно се вписват в тази парадигмална промяна към пространствено-контекстуализирано изкуство, проследявана тук. Тук под прицел е по-скоро обрастването ѝ с определени матрици на възприятията, вариращи от свръхрационализациите на Просвещението през реализма и подражателната функция на изкуството до Романтизма с квазибожествения статут на отделния творец. Те изграждат цялостната координатна система на „вечните теми” като красотата, хармонията, уникалността или

³ Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 ...*, University of California Press, 1973.

нравствеността. Всички тези елементи дълго време са имали властта да легитимират статута на дадено произведение като художествено и то като в голяма степен самодостатъчно постижение. Те охраняват границите и рамките му на съществуване, доминират и структурират пространството около него - от публиките и интерпретациите му до посоката на осветление и възможните ходови линии. Те му придават изключителност и едва ли не универсалистка значимост, която непрекъснато го деконтекстуализира от конкретика и ситуираност.

Хоризонтът, който разглежданият тук процес разработва, са измеренията, останали след опита за буквалното премахване на това традиционно „произведение“ заедно с автора и с цялата им прилежаща институционализираност, разграфени жанрови особености, дори с езиковия речник, през които са били концептуализирани. Оттам нататък, вече буквално загубвайки присъствието на произведението, от което са снети всички класицистични характеристики, на разположение остава само неговият контекст, т.е. централните и до днес теми и понятия - пространството, светлината, архитектурните конструкции и обеми, ниши, пиедестали и зали, които са били използвани за експонирането, т.е. празнотата, останала на мястото на премахнатото дори с цялата ѝ тегнеща въпросителност, неустановеност и неструктурираност. *Тази деинвентаризация на традицията – символната след жестовете на предвоенните авангардистки манифести и акции и физическата след Световните войни - превръща изкуството буквално в празно място пълно с въпроси, т.е в сайт.*

От друга страна, хибридизацията между тези две тенденции – преоткриването на веществеността и способността за дематериализация, се усложнява допълнително от развитието на индустриалното общество и социалните промени, които настъпват в градското и институционално пространство. Затова втора глава се

опитва да изтегли тези разнопосочни нишки и да проследи приплитанията им до настоящите дебати за съвременното изкуство.

Деконструиране на рамките и превръщането им в контекст/сайт

Пътят към тази промяна се отваря в няколко основни посоки – през преосмисляне на понятията за реалност и за пространство, за език и текст, за материалност и институционализираност. По този начин традиционната рамка на картината е надхвърлила мащаба и проблематичността си далеч извън видимото си и буквално значение, превръщайки се в една свръхобемна метафора. Тя претопява в себе си традиционни понятия като същност и контекст и засяга цялостната социална тъкан на създаването на изкуство. Казано с думите на Г. Щайн от книгата ѝ за Пикасо: „Картина, придържаща се в рамката си, е нещо, което винаги е съществувало като общоприето, а сега картините искат да напуснат рамките си.”

Една от водещите причини за това е преоткриването на актуалността в изкуството. Казано отново с думите на Щайн, ако до деветнадесети век художниците са преоткривали нуждата да имат пред себе си модел, който да гледат, през XX век разбират, че изобщо не бива да гледат към нещо, а да създават собствена реалност. Тя обаче се оказва социална и интересубективно конструирана без автономни и самодостатъчни индивиди в нея.

Напускането на рамките става по различни, макар и взаимнообвързани пътища – напр. по оста идеално/материално с еманципацията на материалното в кубизма или Баухаус; по оста реално/въображаемо или несъзнавано в сюрреализма; по линията природно/индустриално и урбанистично във футуризма; по природно дадено/културно конструирано в конструктивизма, а също и по много междинни или едновременно функциониращи пътища. Едно от най-съществените от гледна точка на

следвоенното изкуство преобръщания е в контекста на езиковия обрат през образ/знак и обект/наротив. За емблематичен момент се счита „Фонтан”-а на Дюшан от 1917г⁴, който, от една страна, е обвързан с материалността и веществеността на всекидневните предмети, а от друга, започва да изследва границите на дематериализацията на произведението, *способността му да изчезва като обект и да съществува преди всичко като разказ*. В този смисъл можем да приемем думите на Кошут, че „...редимейд ...променят същината на изкуството от въпроса за морфологията към въпроса за функцията. Тази промяна – от „външния вид” към „концепцията” е началото на „модерното” изкуство и началото на „концептуалното” изкуство. Цялото изкуство (след Дюшан) е концептуално (по природа), защото съществува концептуално.”⁵

Този дългосрочен процес на Европейската култура е обвързан с предефинирането на субекта от безплътен рационален наблюдател на света и превръщането му в жив, пълнокръвен и контекстуализиран в дадена културно-историческа ситуация индивид. Философията на живота, психоанализата и феноменологията от началото на ХХ век, налагат разпознаването не само на обектите на научното познание, но и на художествените произведения като нещо реално, телесно или веществено, изложено на място, вписано във вече установени жизнени, биографични светове и семиотични мрежи, в т. нар. *жизнен свят*. Те реабилитират сетивната непосредственост на възприятието и времето траене. Това постепенно довежда и до невъзможността пространството, в което се експонира произведението да бъде възприемано като неутрален, абстрахиран от конкретната си ситуираност и дестилиран от значения „бял” фон. Както казва Робърт Ървин, на когото дължим по-късно през 60те формулирането на *site-specific*:

⁴ The Duchamp Defense, Hubert Damisch and Rosalind Krauss, *October*, Vol. 10 (Autumn, 1979), стр. 5-28

⁵ Joseph Kosuth, *Art After Pphilosophy*, *Studio International* 178, no 915, Oct 1969, 134-7

„Реалното, реалността, се превръща в най-присъщата област на изкуството и изкуството става техника в най-буквалния, практически смисъл на думата: да прави и да преправя самите неща, вместо да рисува картини (...) Актът на създаване на изкуство се е превърнал в директно изследване на процеса на нашите възприятия (...) Гледането е било обвързано с непрекъснатото усилие да се потвърдят нашите предварително абстрахиранни когнитивни идеи за реалността. Този порочен кръг е подложен на пълно преосмисляне от модерното изкуство. Но правенето на неща следва след рисуването на картини и първият въпрос на изкуството е: Кои са водещите понятия? Какво е нашето взаимоотношение с тях?⁶.

Така изкуството постепенно си извоюва статута да бъде самото дискурсивно „място“, където те биват произвеждани и мислени и което в същия този момент поставя въпроса за условията на собствените си основания.

За емблематични са взети и анализирани подробно освен работите на Дюшан, както и ключови аналитични текстове към тях на Тиери дьо Дюв и Робърт Лейбъл, също и „Изтрита рисунка на Де Кунинг“ на Робърт Раушенберг от 1953г., ”Рисунка с готическа форма“ на Валтер де Мария от 1965г. , както и изложбата по време на бианалето в Париж през 1967г. на Бюрен, Мосе, Перментие и Торони. Те оформят полето на полемика с класическата живопис, определяща многостранните посоки, които подлежат на изследване след това.

В следващата част, посветена на езиковия обрат, те са обвързани с промяната на границите между реалност и фикция (Луис Камницер от 1975г. с „Истинското острие на линията, разделяща реалността от фикцията“) и между образ и език (Йозеф

⁶ Robert Irwin, “Re-shaping the shape of Things: the Myth of the Artist”, in Notes Towards a Conditional Art, The J. Paul Getty Museum, LA, 2011, original 1985, стр. 54

Кошут още в средата на 1960-те години с работи като "Неон", „Едно и три неща" и др.). Разгледани са произведенията и текстовете на мнозина автори, а за мащаба на предприетите промени свидетелстват особено думите от есето на Йозеф Кушут от 1969г. „Изкуството след края на философията”:

„ако (изкуството и философията) бягат от проблема за предефинирането границите и „рамките” на понятията, с които оперират, то могат да бъдат наречени просто „библиотекари на Истината”, оставящи у публиката впечатлението, че няма какво ново да бъде казано и съвременността е само процес и проблем на добро архивиране”.

Езиковият обрат преправя не само художествените стереотипи за съдържанието на една картина и „реалността”, с която тя разполага, но и постига дългосрочен ефект – показва, че експонирането на „неутрален” фон всъщност разкрива невъзможността на прочита и разбирането, ако образите бъдат оставени в неговата контекстуална безтегловност. Това добавя нови значения към понятието за пространствена контекстуализираност на изкуството, внасяйки цялостен социо-културен пласт към него.

В следващата част се изследва преоткриването на общи територии между изкуство и архитектура, които след това също придобиват специфични социо-културни измерения. Устойчивостта на този разговор от началото на века можем да проследим чрез друг ключов и хибриден дебат по темата от 1978г. Тогава литературния критик и философ Жак Дерида и изкуствоведа и куратор Крег Оуен публикуват общ текст с иначе твърде класицистичното заглавие „Истината на художествената творба” . То може да бъде четено и като мащабна реплика към прочутите думи на Сезан от писмото му към Емил Бернар „Аз ти дължа истината за изкуството и ще ти я кажа” . Текстът на Дерида обаче акцентира върху понятието *parergon* у Кант. Терминът идва в

средата на 17 век през латински от гръцки, където рага означава отстрани, а ergon е работа – т.е. в случая производението е работата, същността, центърът, а рамката и архитектурното пространство са неговото „отстрани“, допълнителният орнамент, който няма „същностно“ и формообразуващо значение за самото произведение. Тук на пръв поглед също става дума за рамката на класическата картина и нейната концептуална и онтологическа двуюкост – ако човек се съсредоточи върху производението, тя бива изтласкана от възприятието и ума по-скоро към елементите на стената и нейната фонова функция, а ако гледа архитектурното пространство, рамката със същата автоматичност на „очевидното“ бива отнесена към картината и „изхвърлена“ от наблюдаваното поле.

Тази част изследва как не само рамката, а дори стената – в двуюкото си определение като едновременно конструктивен елемент на експозиционното пространство и като фон, на който се представя дадена картина, също подлежи на деконструкция. Водеща в случая е нейната структурна двойственост като граничен елемент между архитектура и живопис и точно тази пренебрегвана хибридна има мащабен ефект и в двете области. Модернизацията на архитектурата още между Световните войни и страстта ѝ към отворени планове в проектите на Лео Корбюзие допринасят за преразглеждането на стената като нещо условно и временно, като пространство, образувало се след множество наслагвания на представи, практики и понятия – за всекидневно и официално, за лично и общо пространство, за обслужващо и представително, за отношението към заобикалящата среда и т.н.

Затова следва анализ на следвоенното развитие на тази тема, която е от ключово значение за изграждането на цялостната картина, търсена в настоящата дисертация. Разглежда се т. нар. „Въздушна архитектура“, белязала търсенията на различни артисти, теоретици и художници. Особено място заема съвместната работа

между Ив Клайн и архитекта Вернер Рунау по театъра в Гилзенкирхен. Така като цяло представата за модерна сградна конструкция бяга на първо място от идеята за стената като носещ и разделящ траекториите на движение елемент. Тя започва да се разглежда като временна и функционално определена преграда, чието място е добре да може непрекъснато да бъде преоформяно, а жестовете по преместването ѝ винаги са натоварени със специфична семиотика. Това постепенно доближава дори самото архитектурно понятие за стена по-скоро до скулптура, отколкото до инфраструктурен елемент, на който се държи определен обем. Функционалността на стената вече не се определя от застиналата във времето конструкция, която трябва да поддържа (по възможност дори за вечността), а от социалната функционалност за пространството. От тази гледна точка са анализирани стенописи на Мел Бохнер, Климт с „Фризът на Бетовен” в Домът на сецесиона от 1902г., проект Мерцбау на Швитерс, първите супрематистки инсталации на Ел Лисицки в Берлин от 1923г. „Проун”, стенописите на Сол Люит от 70те.

Преосмислянето на отношението изкуство/архитектура засяга всъщност всички конструктивни елементи на дадено експозиционно пространство, а не само стените, макар че започва от тях поради естествената им близост до класическата картина. Освен различни работи със стени, тази част изследва разрастването на споделените територии между изкуство и архитектура, засягайки всички елементи – таван, покрив, ъгли и ръбове, под, рамки на прозорци и врати и т.н. За примерни са разгледани работи от М. Ашер в Claire Copley Gallery през 70те, през Мендес Блейк „Замакът” от 2007, Чихару Шиота от 2005г, Дорис Салседо в Тейт Модърн от 2007г. „Шиболет”, до Ай Вей Вей на Венецианското бианале през 2013г., няколко работи на Аниш Капур от последните години и „Лабиринт със стъклени стени” на Робърт Морис от 2014г. Минималистките работи на Карл Анре и Доналд Джъд са само маркирани тематично, защото ще бъдат разгледани отделно в

трета глава. Обобщението посочва, че всяка подобна работа всъщност преформулира граничната бразда между архитектура и изкуство, живопис и скулптура, конструкция и обем, център и фон и т.н., а някои от последните години успяват дори радикално да я политизират и социологизират.

Търсейки корените именно на последните развития, следващата част се занимава с институционалните „рамки” на изкуството и отражението на тяхното деконструиране върху работата с пространството. Това минава през историческо обследване на историята на музейната институция, нейните корени и механизми на съществуване, както и сравнението ѝ с алтернативните форми на експониране като студиото на автора, природната или градската публична среда. От тази гледна точка не само рамката на произведението е „разчупена” и проблематизирана, а с нея и подрамките, която „сковават” понятието ни за това кой е публика, кой критика и кой автор. Отличени са Мюнхенска депресия” от 1969 г. на Майкъл Хайзър, “Времева линия” от 1968 г. на Опенхайм, или “Рисунка дълга една миля” от 1968 г. на Валтер де Мария, а по-обстойно Сваямбху” (в превод от санскрит “самообразуващ се”), от 2007 година на Аниш Капур.

Следващата част идва да даде отговор на въпроса какво прави възможно метафората за рамката да концентрира в себе си толкова много смисли – естетически, архитектурни, политически и институционални. Тя показва как нейното разхерметизиране отваря перспективите и за по-широка от музейната и галерийната критика, която освен на феноменологическите връзки между пространството и изкуството, вече настоява и на тяхната вплетеност в социалните матрици на институционалните йерархии, класа, пол, раса, националност и т.н. Проследявайки знакови моменти от живота в първите години на ХХ век, се окриват началата на социологизацията на пространството, обособяването на интереса

към града като специфичен контекст, към всичките му сложни културни, естетически или индустриални пластове. Разработени са преки кореспонденции между водещи текстове на епохата като тези на Г. Зимел “Големите градове и духовния живот” от 1903г., Футуристкия манифест до влиянията на Башлар с неговата „Поетика на простраството” от 1958г. или „Изобретяване на всекидневието” на Мишел дьо Серто, „Произвеждането на пространството” на Анри Льофевр, критиците от Франкфуртската школа и т.н. Те са обвързани със знакови художествени обрати в кубистичната живопис на Робер Делоне, 1909-10г., а по-късно с неговите „Симултанни прозорци към града” от 1912, с първите проекти за излизане в отворена градска среда като този на Клайн за осветяване на обелиска на площад Конкорд от 1958г. Работата с контекста на града започва и в САЩ още през 60те с изложбата „Пространства” в МоМА, Ню Йорк от 1969г. Предизвикателството към тези пространства от автори като Ханс Хааке, Михаел Ашър предизвиква появата на термина public art. Те разкриват публичната градска среда като „мястото/пространството”, където се проблематизат едновременно статута и ролята на изкуството, на политическите институции и на механизмите на създаване на нови социални отношения. Арката на Ричард Сера от 1981г. Също е подробно коментирана, както и основни критически текстове по темата.

Тези промени предизвикват криза и в музейните институции, чийто полюс вече не е или поне не е само студиото на художника, а е всяко градско пространство, натоварено с разнообразни социални, политически и културни контексти. Затова е проследено как самият музей започва да прилича повече на отворено градско пространство за сблъсък на гледни точки, отколкото на институция, бореща се да консервира времето, в отговор на което възниква Новата музеология. Изложбеното пространство в него намалява за сметка на библиотеки, лабаротории, кафенета, а дейността му се разширява към издаване на книги, представяне на

събития и под. Така границата между него и градския живот става пределно гъвкава, пропусклива и неопределена. За особено продуктивни в тази посока са отличени минималистски и концептуалистски проекти като например работата „Във и отвъд рамката” на Д. Бюрен, (1973), триумфите на Джени Холцър, първият представител на САЩ на Венецианското биенале, както и сайт-специфик инсталацията на Луиз Камницер по фасадата на Музея Гугенхайм в Ню Йорк от 2009г., наречена „Музеят е училище”.

В този смисъл в тази част става важна разликата между „сайт” и място и непълното съвпадение на двата термина, въпреки че често могат да биват използвани като синоними. Не всяко място е сайт, независимо от това, че вероятно всяко място може да бъде превърнато в „сайт”. Ако едно градско пространство бъде използвано за излагане на класически функциониращ паметник на историческа фигура с просто възпитателна, портретна или мемориална цел, нищо в случая не би превърнало мястото и произведението в сайт и съответно в сайт-специфик, независимо от годината на изпълнение или натоварената му публичност. Доколкото такава практика устойчиво продължава да съществува (особено у нас), може да се каже, че сайт-специфик не е синоним на съвременно изкуство. Ако обаче мислим „съвременно изкуство” не хронологическо като определен времеви отрязък, а като концептуално понятие, обозначаващо тези промени в идеята за изкуство и пространство, които настояват на несъстоятелността на деконтекстуализираното изкуство, то бихме могли да кажем, че те в много голяма степен се припокриват.

Затова са разгледани множество произведения като напр. проекта на Михаел Ашер от лятото на 1979г. В Чикаго, който се състои в един жест - преместването на бронзовото копие на Джорж Вашингтон, поставен с личните усилия и организация на Томас Джеферсън и Бенджамин Франклин и стоящ като паметник пред

Музея на Института по изкуствата вътре в една от залите на същия музей, посветена на изкуството на 18 век. В този дух е изследван и проекта „Четвъртият постамент“, започнал през 1999 г. На площад Трафалгар. Те разкриват до каква степен разбиването на наследените рамки е дебат за префенирането на границите на изкуството – спрямо природата, другите културни форми като езика, науката, политиката, архитектурата, практиките на всекидневието и т.н.

В ледващата част от тази глава са изтеглени нишките на няколко класически художествени елемента, които подлежат на специфично преоткриване и осъвременяване. Те касаят цвета, светлината и веществеността на произведението на изкуството. Началата им са реконструирани от множество художествени работи и теоретични текстове на знакови фигури от преди Втората световна война – от Матис, Малевич, Мондриан, Йоханс Итен, Йозеф Алберс и Кандински през Ив Клайн до Аниш Капур, Олафър Елиасън и Ан Вероника Янсен в последните години. Този прочит, (включително чрез ключови препратки от теориите на античността до последните научни постижения в областта на черния цвят от 2016г.) показва как през втората половина на века тези елементи биват претоварени с усложнени и съвсем нови смисли и символики, а това подготвя почвата за още по-обстойното им разглеждане в трета глава. Особено важни са връзките на тези теми със съвременната архитектура и в този контекст е анализиран подробно мащабния прокет по изграждане на най-новия музей за съвременно изкуство в Париж, Фондация Луи Вутон, както и намесите по нея на Д. Бюрен. Тя всъщност синтезира в себе си множеството преплитачи се теми, които преди това, текстът се старее да отчлени една от друга максимално ясно.

От така очертаната гледна точка към промените в понятието за рамка на картината, което използвахме за символичен вход към разглежданата проблематика и след като скицирахме посоките на

неговото разрастване и модифициране, тук можем да направим междинния извод за силните генеалогични връзки с предвоенните авангарди и техните теми, които продължават да се развиват през втората половина на века. Разбира се, тези връзки никак не изчерпват концептуалните нишки, които се преплитат в съвременността и следващата глава всъщност ще се концентрира най-вече върху неприемственостите, новостта, процепите и браздите спрямо наследената традиция. Този подход обаче предварително дава достъп до истински мащабни преобръщания в мисленето. Това, от своя страна разкрива, че понякога зад най-традиционните и установени термини като например „рамка” започват да се крият съвсем нови концептуални полета, чието картографиране изисква радикално нова „обмерваща” система, за да разпознае адекватно процесите на осъвременяване в тях.

Развитие и утвърждаване на връзката изкуство-пространство през втората половина на XX век.

Първата част на трета глава се фокусира върху широк контекст от теоретични, критически и художествени произведения, които очертават водещите въпроси за следващите десетилетия. Това се оказва времето, в което най-вече в Европа иначе трудно съвместимите значения на „сайт” от site-specific като място на произшествия, сблъсъци, престъпления или дори само строителна площадка, както и празно поле, останало след разрушена конструкция, съвпадат изцяло по едно и също време и на едно и също място. Остатъците от света са еднакво оскъдни и травмирани както за живеене, така и за правене на изкуство и дори постижения като това на Дюшан да сподели възникването на изкуството между автора и неговата публика се оказва пределно усложнено в един свят, в който „всички” са не автори или публика, а преди всичко

участници в една катастрофа. В този смисъл и критерият за изкуство и за смисъл започва от кола 0 за следвоенните художници и изглежда, че *остава централен и до края на века*. На този фон и думите на Клайн формулират една от ключовите ѝ характеристики през нейната радикалната понятийна неустановеност:

„Аз съм в постоянно търсене на истинската стойност на една картина, т.е. да си представим две напълно еднакви картини, идентични по всички видими и мислими критерии нато напр. Линии, цветове, рисунък, форма, мащаб, плътност на боята и всеки възможен елемент на техническото изпълнение, но едната е направена от „художник“, а другата от сърчен „изпълнител“ или „занаятчия“ и при това и двете официално се разпознават от публиката като „художници“. Тогава коя е тази невидима истинска стойност, която прави от едната „картина“, а от другата не?“

Заслугата обаче е не само на разрушителните събития, но и на самите акции на множество художници срещу наследството от модернизма. Те отварят пътя към тезата, че „материалут“ на изкуството често са всъщност понятията, с които боравим, а не неговата вещественост. Този процес е формулиран и обстойно разгледан в знаковия текст на Пол Шимел „Да разрушиш картината: изобразяване на празнотата, 1949- 1962“ , който събира множество примери и основания за буквалното „поругаване“, на идеята за двуизмерното платно. Неговите сюжети често възпяват морални императиви и нравствени идеали, изглеждащи абсурдни в епохата след атомната бомба. Събраният каталог от над 300 страници разкрива вариациите и масовия мащаб на подобни акции, които приличат на превръщане на живописното платно в „място“ в смисъла на „сайт“, т.е. в нещо по-близо до сцена на местопрестъпление, защото са буквално разкъсвания, изгаряния, нарязвания, разстрелвания с оставащите дупки от куршуми и т.н.

Затова анализът търси възникването на нови концепции и посоки за развитие. Сред тях по това време се отличават особено

Новият реализъм около Клайн, дейността на групата Zero, които се оказват първите художници с толкова фокусиран интерес към работата със светлина, както и Ситуационисткият интернационал. Изследователски текстове като „Новите реализми: 1957-1962, Обкетни стратегии между редимейд и спектакъла”, под редакцията на Юлия Робинсън и „Новия реализъм, Франция от 1960те и нео-авангарда” на Жил Карик също разглеждат Новия реализъм като един глас сред множество други сходни и нетипични „реализми” – Флуксус, Нео-Дадаистите, Ситуационисткия интернационал, Поп арт и под. Това, което ги обединява във всички прочити е внасянето на устойчиво социално измерение в изкуството – и в теоретизирането му, и в изпълнението му. Манифестът, подписан в студиото на Клайн през октомври 1960г. се заема именно с „поетичното рециклиране на градската, индустриалната и рекламната действителност”. Тя е описана като „цялата социологическа реалност, всичко, присъщо на човешката дейност, необятния свят на нашия социален обмен, икономическата реалност на обществото ни.” Не само художествените, но и литературно-философският живот по това време е обсебен от тези теми и без него мащабите и смелостта на новите подходи биха останали неразбираеми.

На този фон, множество от разгледаните произведения са привлечени освен с художествените си и интерпретативни качества и с това, че са показателни именно за мащаба и дълготрайността на следвоенния период и до днес. Сред тях с особена сила са няколко знакови намеси, случили се в сакрални пространства - от витражите на Марк Шагал в Реймската катедрала, 1974г., Токийската катедрала „Непорочно зачатие на света Богородица“ на Кензо Танге, изградена на мястото на опожарената през Войната сграда, или Църквата на светлината” на Тадао Андо от 1989г, до тези на Зигмар Полке в Цюрих от 2009г. или „Прозорецът” на Герхард Рихтер в Кьолнската катедрала от 2007. Те свидетелстват за един дълъг и всеобхватен процес на преосмисляне на

основанията на съвместното живеене чрез реинтерпретиране на предвоенните художествени авангардни елементи (цвят, светлина, геометрия), но вече като художествено и социално-политическо в най-общ смисъл послание.

Така щрихирана, атмосферата на следвоенна Европа, с нейната флуидност, травматичност, разпръснатост, деинституционализираност и фрагментираност, е средата за възникване на съществено нови опити за преосмисляне на основанията на изкуството, които ще разгледаме по-подробно вече чрез скъсванията и претълкуванията на наследството от началото на века.

След очертаването на този контекст, следващата част от трета глава се занимава с промените, които настъпват за пространствено-контекстуализираното изкуство в минимализма и концептуализма. Те засягат ключовото претълкуване на границите между живопис/скулптура, скулптура/архитектура и труд/изкуство. Тръгвайки от минимализма, можем да кажем, че колкото по-опростени, нереферентни и ненаративни са произведенията сами по себе си, т.е. колкото по-универсалистки, геометрични и неисторични се опитват да бъдат по форма и да разчитат на гещалтите на непосредствените възприятия, толкова по-зависими се оказват всъщност от общия концептуален интерпретативен контекст, в който ги поставят многобройните текстове на самите автори, критика и публика. Тъкмо това изтласкване от видимата материалност на произведението към границите и контекстите на възприятие се оказва и една от най-важните причини за тяхната важност и историята им на въздействие. Работейки с индустриално налични преди художествената намеса материали и форми, тези работи поставят въпроса за това в кой момент и кое променя всекидневната подръчна вещественост в произведение на изкуството, както и кое определя статута на автора в условните и променливи конвенции на понятието ни за изкуство. Един от

похватите със забележителен ефект е да се раздалечат конкретната форма на произведението и културно-историческия контекст до възможния максимум без да прозират никакви вътрешни, „естествени“ или „очевидни“ връзки помежду им. Това всъщност утвърждава структуралистката теза за произволните, културно установени и дори случайни механизми, които ги изграждат. В същото време парадоксално утвърждават и тезата, че, въпреки тежката си материалност и телесност, произведението на изкуството никак не е синоним на експонирания обект.

Именно това става и пресечна точка с концептуализма и е устойчив проблем за съвременното изкуство и по-късно. В този смисъл търсенето на сходни питання в различни следващи течения обосновава изграждането на взаимовръзки между тях и предполага не четено им чрез външен сравнителен анализ. Погледът през общите генеалогии ни дава взаимното им осветляване, а не класифицирането им според абстрактни външни критерии.

Отказът от идеологически дълбочини на фигуративното тук е постигнат и на конструктивно ниво. Това е сравнително дълъг процес, който можем да проследим във времето. Анализът отбелязва още монохромните платна на Клайн от изложбата през 1956г. В Colette Allendy, раираните платна на Франк Стела от изложбата в MoMA 1959г. в експозицията „16 Американци“, изложбата „Първични структури“ от 1966г. Коментират се работите на Карл Андре 13th PbfE Triangle, от 1987г, скулптурите на Фред Сандбек „Без заглавие (Триъгълна скулптура от седем части)“, от 1985г., Робърт Морис „Проблемът душа/тяло“ от 1965г.и „Облак“ от 1964г., „Един тон подпори (къщичка от карти)“ на Ричард Сера, Адел Абдесемед „Рисунка на стена“, 2006, Мона Хатоум, Робърт Райман, Робърт Манголд и др. Сред разгледаните теоретични източници за първична литература можем да отбележим основно „Специфичните обекти“ на Доналд Джъд, „Бележки върху

скулптурата” на Робърт Морис, „Ентропията и новите монументи” на Робърт Смитсън и т.н.

Анализът тук показва, че менно връзката с архитектурното пространство, върху която цели да се фокусира и изследва настоящата дисертация, е това, което позволява да открием моментът на неустановеност между двуизмерна линия и ресурсът ѝ да извиква представата за триизмерност. Нейната вписаност и способност да черпи от връзката с триизмерността на изложбеното пространство се оказват ключови за създаването на съвсем нова гледна точка както към изкуството, така и към архитектурата, мисленето, телесността и сетивността ни. Това означава, че чрез специфичното разполагане на чисти форми в ново отношение с пространството около тях, се отива далеч отвъд формалния бунт срещу фигуративността на класическата образност. Минималистките скулптури налагат проверка и пререструктуриране на всички установени сглобки между образи и понятия, защото тук те са усешно извадени от традиционната им оперативност и „очевидност”.

Така темите от 60те години устойчиво присъстват в съвременното развитие на минимализма – полемиката с доминацията и мисловните матрици на живописиста в изкуството на модерността, вглеждането в картината като обект способността да се скулптира пространството с двуизмерни контури, индустриалните материали и обекти заедно с практиките, които са обраснали около тях, силата на мястото и контекста да формулира смисъл и т.н.

След популяризирането на теорията за стадия на огледалото на Жак Лакан в края на 60те, анализът се спира по-подробно на работите на минималисти и концептуални артисти с ресурсите, които тя предоставя и за реинтерпретиране на отошенията както спрямо класическата живопис, така и спрямо скулптурата. Текстът проследява развитието им, започвайки със знаковата фигура на Дан

Греам „Сегашни продължителни минали времена” (Present Continuous Past(s), 1974, Кристиан Мергет от 1962-3г. „Scherbenspiegel”, с Робърт Смитсън и серията „Огледални размествания” (1969-1979), „Огледало с мидени черупки” и „Мираж 1” от 1969г., през работите от 70те години на Герхард Рихтер, Рой Лихтенщайн, М. Пистолето, Джетулио Алжиани с „Interrelazione Cromospeculare” от 1969г., продължава с Джеф Кунс от 1988г. с „Христос и агнецът”, а от новия век с огледалния таван на Олафър Елиасън през 2008г. PS1 в МоМА., както и намесите му във Виенския замък Белведере през 2015г. „Желания срещу чудеса”, с Шарън Луден от 2015г. „Прозорци”, Иза Генцкен или Джон Армледър, Гюнтер Юкер „Огледало” от 2004г., както и огледалните скулптури от Робърт Морис до последните работи на Аниш Капур в отворена градска среда „Небесно огледало” и „Обръщане на света с главата надолу” от 2010 в Израелския музей в Йерусалим. Освен това е разгледано „отражението” на тази тема в съвременни архитектурни проекти (на фона на развитието им от 70те), а за емблематичен е взет и подробно анализран Павилионът на Норман Фостър в Марсилия от 2013г.

Примерите и изводите от събрания до тук обем от материали, извеждат до последната част на тази глава и на текста на дисертацията, разглеждайки преплитанията както помежду им, така и със съвременната концепция за светлината. В случая светлината не е неутрално условие за възможност на видимия свят или негов неизбежен природен фон, а феномен със собствено присъствие, въздействие, дори триизмерност. Наред с други, разгледани по-горе основни понятия, тя се превръща от нещо „очевидно” и природно „дадено” в самостоятелно и културно конструирано поле за изследване. От тази гледна точка тя успява да се движи по границите и да преминава през понятията за скулптура и живопис, за хроматичност и ахроматичност, за скулптура и архитектура, за материално и ефирно. Нейната интерпретативна флуидност успява с еднаква лекота да я превъплъщава във всички елементи на

традиционно взаимоизключващи се опозиции - обект, субект и медиум едновременно, превръщайки я по този начин в пресечна точка за всички тях и за дебатите около тях. Така, вглеждането в понятието ни за светлина от гледна точка на това, че тя не може да бъде разчленена на съставни части, а и не може да се акумулира и присвоява, отваря множество преспективи.

Знаков в тази посока е светлинният минимализъм на художниците от движението „Светлина и пространство”. Изложбата от 1971г. В UCLA Art Gallery "Transparency, Reflection, Light, Space", която включва работи на Лари Бел, Робърт Ървин, Крег Кауфман, Джон Макракън и Питър Александър, може да се приеме за формативна за иначе съвсем неформалната група художници, които в последствие се причисляват към тях. Като друга толкова знакова обща експозиция можем да отличим едва състоялата се през 2010г. В Ню Йорк в Галерия Дейвид Цвирнер, тъй като една от водещите линии при артистите, работещи със светлина, е антиинституционалната критика и работите им честото са белязани от бягство от подобни „места”. Тя е с показателното заглавие „Първични атмосфери”, репликирайки съвсем целенасочено програмната за минимализма от 60те години „Първични структури” - още повече като се има предвид например участието на някои от авторите и в двете. Тук обаче аргументираме техните търсения и открития не просто като ги причисляваме към общата рубрика „минимализъм”.

Така, вглеждането в понятието ни за светлина от гледна точка на това, че тя не може да бъде разчленена на съставни части, а и не може да се акумулира и присвоява, отваря множество преспективи. На първо място това я вписва в дебатите за неопределеността ѝ между материалността и дематериализацията на произведението на изкуството, с която по-обстойно започнахме втора глава. Тя разкрива способността си да деконструира цялата тази опозиция до възможния ѝ предел и да разкрива собствената ѝ сглобеност от

конвенционални представи за понятията материално и нематериално. Емблематичен тук би могъл да бъде един от най-ранните светлинни кубове на Дж. Търъл от 1966г., „Афрум”. Той първоначално автоматично се възприема като масивен *скулптурен* обем, поставен в ъгъла между две стени и провокиращ сетивата ни със своята необяснима безтегловност. Следващите му работи със светлинни прожекции от 1967г. Пък изглеждат така, сякаш дематериализират пространството и буквално разтварят част от стената към някакво съществуващо отвъд нея измерение, оставено изцяло на въображението на наблюдаващия. Тези опити разкриват деликатната сила на светлината да преоформя възприятието ни за пространство като се оказва, че тя буквално и неусетно може да „събаря” стени или да добавя „реалност”. Както обобщава самия Търъл в едно интервю:

„За мен да направя светлината материална във въздействието си има за цел да активира сетивата ни. ... ние живеем в тази реалност, която създаваме, но не сме наясно как се създава реалността. В този смисъл творбите ми са за това каква е същността на света, в който живеем и най-вече принципите, на които го „виждаме”... Моята идея е да правя пространство в пространството или архитектура, създадена от светлината.”

Изборът на произведения за анализ започва с подробно коментииане както на най-емблематичните от тях, като напр. работата на Търъл в МоМА „Infinity Room”, прочутия Кратер Роден в щата Аризона, който той разработва през 70те, но и Антъни Магкол от вариациите на „Линия описваща конус” от началото на 70те до „Между ти и аз” или „Дишай” от 2006г. В Round Chapel, Лондон, както и Дан Флавин след „Диагоналът от 25 май (на Робърт Розенблум)” от 1963г. И със „Зелено, пресичащо зелено (на Пит Мондриан, който не използваше зелено)” от 1966г. В тази посока работи и един от най-изтъкнатите артисти на следвоенните десетелетия, Франсоа Мореле, който е един от тримата живи

съвременни художници, имащи произведения в постоянната експозиция на Лувъра. Освен, че е известен с работите му, които спомагат дефинирането на минимализма и концептуализма от 60те като „Noendneon”, той има и забележителни намеси в пространството на множество сгради, но и по прозорците на стълбището Lefuel в крилото Ришельо на Новия Лувър, които са анализирани.

Отчитайки думите на Флавин, че вече се създават не „произведения” или „инсталации”, а „ситуации”, обширна част от тази глава се занимава с излизането им в града и отношението им към музеите като архитектурно и институционално пространство едновременно. Особено представителна е работата със взаимоотношенията светлина, град и цвят на Дейвид Бачелър. Освен изтъкнат теоретик, негова е (наред с десетки други) и светлинната инсталация пред сградата на кметството в Брайтън, която е част от фестивала „Brighton Palermo Remix” от 2012г.⁷, както и „Десет силуета” на метроспирка Глосестър в Лондон от 2005г. Те са коментирани подробно на фона на две от неговите последни академични книги. Приносът на Олафър Елиансън в тази посока също е анализиран с „Еднопосочен цветен тунел” от 2007г., „Времето” в Турбинната зала на музея Тейт от 2003г.⁸ или „Твоята панорама в цветовете на дъгата” в ARoS от 2011г. И др.

Тези постижения на светлинния минимализъм и съвременните му развития биват използвани в съвременната архитектура. В този план забележителна е реставрацията на една раннохристиянска църква, чиито останки се намират на археологическата площадка в малкия южноиталиански град Сипонто. Италианският артист Едоардо Тресолди, известен с едромасщабните си телени скулптури, тук изпълва единствено желязна тел, маркираща

⁷ <http://www.davidbatchelor.co.uk/books/>

⁸ <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project/understanding-project>

„рамката” на архитектурните контури. Той ги съчетава със специално насочено осветление, така че да възстанови до видимост цялата сграда в реалния ѝ мащаб. Това движение по границите между архитектура, скулптура, художествена инсталация, както и съвсем научна археология и история, между наследено и новоконструирано и т.н., използва именно откритата в галерийното пространство преди това способност на светлината да произвежда реалност с поразително въздействие. Нейната употреба варира от буквално строителен материал до визуална интерпретация на метафизическото. В тази посока са коментирани и други намеси в сакрални пространства – от витража на катедралата в Уинчестър, Англия до „Възнесение” на Аниш Капур Венецианското бианале през 2011г. В Сан Джорджо Маджоре.

Така този синтез на медиа, скулптура, живопис, архитектура и критическа теория е едно от най-изключителните постижения на следвоенното съвременно изкуство. То се случва чрез работата със светлина, чиято традиционна символика, съвсем отделно от феноменологическите ѝ свойства, също открива директни пътеки към изследане на метафизическите измерения на света, който ни заобикаля, разработвайки ги през визуалното.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ И КРИТИЧНИ БЕЛЕЖКИ

Заключителната част на дисертацията се спира на три произведения от последните години на века, които синтезират в себе си множеството интерпретативни фасети, отличени в изложението. Те могат да бъдат разгледани като визуални метафори за сложните им взаимоотношения и за очертаващите се проблемни хоризонти.

Едната е работата на родения в мексико Габриел Доуе (Gabriel Dawe). Негова сайт-спесифик инсталация от цвят и светлина, наречена Plexus no. 35 в Толедо, ще бъде открита на 22 януари 2017г. Тя концентрира в себе си дългосрочната полемика с класическата живопис, която проследихме буквално от първите години на ХХ век. Другата е от областта на архитектурата и музейната институция. Разледаното множество от разнообразни теми - работата със светлина и сянка, кореспонденцията с околната среда и дори климатичните условия, движението по границата между утилитарно и естетическо, между двуизмерно и триизмерно, неопределеността между вътрешно и външно, материално и неуловимо, изкуствено и природно, отворено и затворено пространство, можем да видим вписани в този толкова хибриден проект, наречен „Да изтъчеш двора” на Escobedo Solíz Studio. Това е спечелилият през 2016г. дизайн в конкурса на MoMA за иновативни младежки архитектурни проекти, по който музеят предоставя пространство за сайт-спесифик осъществяването им. Прозрачната тъкан, която той изтъква от подобни на коментирания в предходното произведение цветни проволки, прилича на цветен облак от цвят и геометрични форми, но носи със себе си внушителни конотации. Те се разполагат в „междинността” между ахроматичната тъкан на отразената сянка, контрастът с масивните бетонови стени, които ги свързат и вписването им в цветния пейзаж, който се оформя. Многозначителността на самото място добавя още по-специфична оптика – то самото е едновременно „в” и „извън” музея, по границата на институцията с отвореното градско пространство и с природната среда, която ги заобикаля. Това наслажда на едно място много от концепциите, които самият музей, в който е изпълнен, и историята на модерното изкуство откриват и разработват през последните десетилетия и които се опитахме да скицираме с настоящата дисертация.

Този процес, разбира се има и своя достатъчно проблематична и дори тъмна страна. Можем да кажем, че съвременното изкуство

дори повече поставя и прави видими, отколкото да решава определени нейни проблеми. Към нея принадлежи стремежът на традиционните институции да опитомят въпросите, поставени от site-specific като този процес е дългосрочен и съвсем осезаем. Неговите симптоми варират от спонсориране на артисти с такива произведения до репродуциране на техни работи, които първоначално са били замислени като нерепродуцируеми, бълвайки „оригинали“ в името на притежаването и натрупването на комерсиалната им стойност. Примерни могат да са изложбите като “L’art conceptuel, une perspective” в Musée d’art moderne de la ville de Paris (1989), “The New Sculpture 1965–75: Between Geometry and Gesture” (1990) или “Immaterial Objects” (1991–1992), и двете във Whitney Museum. Те започват да функционират като нови оригинали и този процес затвърждава индустриализацията на художествения капитал.

По-показателно е обаче именно развитието на динамиката между изкуство и архитектура, включително през нейните провали и неуспехи. Тя се разразства интензивно и може да бъде видяна в мащабния и куриран от Ай Вей Вей проект Ордос 100⁹. Предвиден е да се издига в степите на Вътрешна Монголия, провинция в северен Китай, за периода 2008-2009г., а ролята на куратора е изготвянето на общия план. От него е осъществена само една самотна и изолирана сграда – Музеят на изкуствата на DnA architects, която понастоящем стои и се руши самотно в монголската пустиня. Извън безспорните факти и разочарования, всъщност обаче, ако бъде разгледан като произведение на изкуството, целият проект може да бъде прочетен именно като художествена антиутопия, т.е. неосъщественият се план неочаквано и непредвидено се превръща в осъществен антиманифест - за несамодостатъчността на изкуството и архитектурата да създадат съвместна и функционираща реалност

⁹ <http://aiweiwei.com/documentaries/ordos-100/>

без истинска социална тъкан, в която да бъдат вплетени и от която да израстнат.

Това връща основните въпроси отново в полето на съвременните експозиционни пространства и тяхната сложна социална функционалност – какво би представлявала днес една критическа институция на съвременното изкуство, т.е. институция, която носи съзнание за културно-политически и медийно-икономически режими, на които е основана и която се опитва да ги трансформира чрез последователни критически операции и артистични практики? Какъв е еманципаторният потенциал на съвременната институция на изкуството?

Въпросът остава отворен...