

Contemporary Manifestations in Art. Specifics and Challenges

Tatyana Hristova – Popovska

Department of Fine Arts, Faculty of Arts

South-West University "Neofit Rilski", Blagoevgrad

Съвременните проявления в изкуството. Специфики и предизвикателства

Татяна Христова – Поповска

Катедра „Изобразително изкуство“, Факултет по изкуствата,

Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград

Author Note

Tatyana Hristova – Popovska



<https://orcid.org/0000-0002-6935-5796>

The author has no known conflict of interest to disclose.

Correspondence concerning this article should be addressed to Tatyana Hristova - Popovska, Department of Fine Arts, South-West University "Neofit Rilski", "Ivan Mihaylov" 66, 2700 Blagoevgrad, Bulgaria Email: tatiyna@swu.bg

Бележки за автора

Татяна Христова – Поповска



<https://orcid.org/0000-0002-6935-5796>

Авторът няма конфликт на интереси.

Кореспонденцията, свързана с тази статия, да бъде адресирана до Татяна Христова – Поповска, Факултет по изкуствата, Югозападен университет „Неофит Рилски“, ул. „Иван Михайлов“ 66, 2700 Благоевград, България, Email: tatiyna@swu.bg

Abstract

The article does not cover in detail and exhaustively the processes of contemporary fine art. An attempt is made to present the individual trends and phenomena, analyzing their specifics and peculiarities. The development is made on the basis of theoretical analysis and explores the huge variety of forms of manifestation in art, focusing on some of them: kinetic art, op art, pop art, conceptual art, land art, anti-art, unconventional art, ready-made, happening and action, performance, installation, assemblage. The choice was dictated based on personal experience and interest of students studying contemporary art. Through the research it is aimed that the mentioned creative manifestations become more understandable and familiar, to awaken curiosity for new and deeper developments, and why not creative interpretations.

Keywords: contemporary fine art, op art, pop art, conceptual art, land art, ready-made

Резюме

В статията е направен опит да се представят отделните тенденции и явления, като се анализират, техните специфики и особености. Разработката е направена въз основа на теоретичен анализ и изследва огромното разнообразие от форми на проявление в изкуството, како се спира на някои от тях: кинетично изкуство, опарт, попарт, концептуално изкуство, земно изкуство, антиарт, неконвенционално изкуство, реди-мейд, хепънинг и действие, пърформанс, инсталация, асамбляж. Изборът е продиктуван на база личен опит и интерес от страна на студентите изучаващи съвременно изкуство във Факултета по изкуства в Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград. Чрез проучването се цели посочените творчески прояви да станат по-разбираеми и познати, да пробудят любопитство за нови и по-задълбочени разработки, а защо не и нови творчески интерпретации.

Ключови думи: съвременно изобразително изкуство, опарт, попарт, концептуално изкуство, земно изкуство, реди-мейд

ARTICLE INFO:

Original Article

Received: 11, 04. 2023

Revised: 30, 04. 2023

Accepted: 31, 07.2023

Съвременните проявления в изкуство – специфики и особености

Увод

Съвременните творчески прояви, описват един дълъг период в изобразителното изкуство, който условно ще датираме от 50-те години на XX век до днес. Всички тенденции, явления и процеси бележат определени етапи на живот. Въпреки характерните си признаци на проявление, те се преобразуват, взаимно си влияят, а понякога границите между тях са и трудно доловими. Това ги прави интересни за проучване, но и предизвикателство за изследване. Предвид динамично променящата се културна среда днес, считаме, че анализите и разработките по темата са актуални и биха били полезни на висшите училища по изкуства.

Методология

Настоящата разработка се основава на теоретичен обзор на съвременните проявления на изкуството, като се анализират и маркират техните характерни особености. Използван е исторически подход, който позволява да се обособят и маркират хронологически изследваните културни процеси. Приложен е и сравнителен анализ, чрез който са извлечени основните връзки на взаимодействие между самите течения в изкуството. Поради спецификата на изследваните явления в проучването е използван и естетическият подход, чрез който са представени основните естетически изисквания – идея, композиция, форма, колорит, пропорция, специфика на възприятието и др. Същността на засегнатите проблеми предполага те да бъдат разгледани и на фона на развиващите се социални и социалнопсихологически, въпроси, засягащи модерно мислещото съвременно общество.

Теоретичен обзор

Лабиринтът от тенденции, направления, художествени течения, групи се оказва сложна сплав с трудно различими граници. Ето защо в рамките на тази разработка не би могло да се анализират и подредят изчерпателно всички проявления в изобразителното изкуство, а само ще очертаем в най-общ план изследваните от нас направления.

С навлизането на модерното изкуство през XX век и обособяването на всичките школи, течения и направления в изкуството, мнозина започнаха да го наричат „грозното

патенце“. Общото, което до известна степен обединява проявленията са стилистичните характеристики и разнообразни цели. XX век ни представя идващи една след друга смени на школи, направления и течения, които бележат новостите на съвременното изкуство.

Според О. Дворянов (2003), едва в края на XX век кристализират истинските очертания на промените, когато западното общество успява да надмogne разрухата, предизвикана от войната. След като се стабилизира икономически, интересът към модерното изкуство значително нараства. Пазарът на изкуството отново се разраства, а музеите са призвани да остойностят и популяризират авангардистите. Нещо повече – появяват се музеите за съвременно изкуство, които стават притегателен център за широката публика, добила вкус към експеримента и провокацията. За авангарда се пише и дискутира, но се появява необходимостта той да се афишира, така че да се стимулира развитието на пазара. След петдесетте години процесите в развитието на изкуството се динамизират до такава степен, че модите започват да сменят водачеството си буквално всяка година. Започва интензивен художествен живот. В стремежа си за развитие много художници прибегват до нови търсения, считайки старите за остарели и това става предпоставка за възникването на непознати до този момент стилове и направления. (Dvoryanov, 2003, p. 41-43)

Д. Аврамов (2009) разглежда модерното изкуство в рамките на неговата класическа история, история на бунта, опозицията и протеста. Според него, то се опълчва срещу един могъщ противник, барикадиран зад крепостите на „традициите“, „вечната красота“, „истината“ и „обществения морал“, то е принудено да води тежка и неравна борба, въодушевено само от желанието да бъде свободно. Но тъй като преследваната от авангарда свобода нерядко от средство се превръща в самоцел, в най-крайните си прояви тя е осъдена да се изчерпва в серия от повече или по-малко интересни експерименти с формата или в дръзки анархистични жестове, за да се изправи накрая пред „нищото“. Той описва обстановката, в която се развива модерното изкуство, като арена, на която се сблъскват противоположни сили. Общата естетическа основа на модерното изкуство, която съвсем не изключва споровете, противоречията, взаимните вражди между различните школи и течения в него, демонстрира разпадане на традиционното единство

на творбата и на възплътените в нея духовни сили. Модерното изкуство е изкуство на крайностите, но стъписвайки се пред тях или осъждайки ги, човек не бива да отминава двояката поука, която те му носят: от една страна, като го предпазват от фаталните опасности на един път, изпълнен с примамливи изкушения, и от друга, като обръщат вниманието му, най-често в дръзка и провокационна форма, върху нови, неизследвани или забравени, страни на художественото творчество (Avramov, 2009).

М. Шапиро (1993) анализира стратификацията на социалните класи в по-развитите култури. Според него, тя често води до различия в стиловете не само между селото и града, но и в рамките на една и съща градска общност. Това разнообразие се корени в съжителството на официално-академичното изкуство, масовото комерсиално изкуство и авангардното изкуство. Shapiro смята, че още по-силно ни пораждава огромното многообразие от стилове в самото авангардно изкуство. Макар някои критици да определят, тази разнородност за белег на неустойчива и зле интегрирана култура, според него в нея можем да видим и положително следствие от свободата на избора на индивида и от измененията на съвременната култура, които позволяват по-голямо взаимодействие между стиловете откогато и да било преди това (Shapiro, 1993).

Определено в XX век натуралистичните форми отстъпват място на „абстракцията” и на така наречените „субективни” стилове. Напредъкът на цивилизацията се изразява и чрез появата на експериментални технологии и материали, свързани с екологията; нови изразни средства, заменящи изцяло класическите материали за изобразяване – флуорисциращи цветни експлозии в съвременната реклама, кинетичното изкуство, инсталациите, перформансите и мн. др. Появяват се нови форми на творчески изяви, които не можем да отнесем нито към живописиста, нито към скулптурата. Става въпрос за реди-мейд, асамбляжа, „пространството”, действието и хепънинга. Характерен признак на по-голяма част от авангардните художници е жаждата им за оригиналност, неповторимост, новост. За никой не е изненада и появата на текст вътре в живописното платно (както беше при футуризма). Платното придобива характер на плакат, а нахвърлянето на платното на отделни елементи, запълнени с повтарящ се един и същ мотив или обща тема (присъщи за попартата), вече за никой не е изненада. С помощта на

фотоснимки, илюстрирани материали, плат, тел и др., налепени върху платно, картината се превръща в колаж. Първоначално колажът се въвежда заради пластичните възможности на материала, а впоследствие се смята като осъзнат бунт срещу традиционната картина. Навлиза употребата на нови материали, като алуминиевото фолио или цветни плоскости, върху които днес представителите на опарта проецират своите творчески идеи. Не трябва да пропускаме и навлизането на нови художествени техники и средства, като например облепване на модела с напоен в гипс тензух и неговото обвиване около тялото, характерно за структурния асамбляж. Промени се и ролята на творческия замисъл, цел и идея. За тяхната реализация днес се използват техники като гратажа, фротажа и деколажа (стъргане, драскане, търкане, отливане), които получават широко разпространение в модерното изкуство.

В. Ангелов (1973), определя две различни позиции в авангарда през втората половина на XX век:

Първата позиция се разгръща чрез интегриране в околната материална среда (урбанистична, архитектурна – интериор и екстериор, ландшафтна) на обекти с образи, символна или декоративна функция. Те са носители на нова сетивност, въвеждат модерни форми, притежават нов тип визуално, емоционално и семантично-символно въздействие. Те не нарушават естетиката на пространствената среда, но я обогатяват чрез нови пластични акценти в съответствие със завоеванията на модерното изкуство и творчески опит. Той разграничава две големи групи такива обекти, утвърждаващи нова култура на формата в материално-пространственото обкръжение на хората: 1) произведения, представени чрез творби-образи, творби-символи или творби-декорация и 2) произведения с архитектурни или „архитектонизирана” структура, които нямат самостоятелна ценност и смисъл извън синтеза им с архитектурата или ландшафта (Кристо Явашев). При някои авангардни направления чрез този творчески акт се постигат модерните търсения в изкуството.

Втората позиция на Angelov, че авангардът е защитен чрез неконвенционално творчество с онази негова част, при която наблюдаваме стремеж към тотален антитрадиционализъм, включително и отказ от естетическо начало. Асамбляжи,

инсталации, ready-mades, environments, пърформанс, хепънинг, деколажи, акумулации, компресии са предпочетените форми за неконвенционално творчество. То трудно се вписва в различните „изми“, предпочетена е изложбената зала и по-рядко – градската или паркова среда (Angelov, 1973).

Създаването на нов различен предметен свят, или материално-пространствени структури е най-отличителният белег за огромна част от авангардните „изми“. За авангардиста на ХХІ век правенето на нови предмети и материални структури не е занаят, а висш тип творчество. В промяната, понякога провокираща или шокираща, друг път – интересна и впечатляваща, е заложен естетически момент: практика, така често използвана в модерното изкуство. Ако вземем предвид „светлинните кули“ на Никола Шьофер, те не променят традиционната урбанистична среда, а въвличат в нея ефектни пластични, кинетични и светлинни компоненти, разгърнати върху опита на опарта и кинетикарта. Те не носят в себе си семантична натовареност, но манифестират модерна визуалност и чувствителност.

Ценителите на класическите форми на изкуството са на съвсем противоположен полюс за същността на изкуството като духовно явление. Те смятат, че съвременното изкуство се е превърнало в шоу атракция (забавление, купон, несериозност, игра и т.н.) или псевдокултура на ХХ век. Въпреки това творчеството, обозначено с етикета АНТИ, е успяло да привлече свои ценители и последователи и да се наложи в съвремието. Антиизкуството не може да се възприема като изкуство в традиционния смисъл. След като философията и творбите на някои автори се отъждествяват с деестетизиране - показване на палец; присъствие на автора в изложбената зала, без наличието на изложена творба; включване на предмети от бита като произведения на изкуството, които нямат нищо общо с класическите средства за изобразяване и др. Промяната на естетическите критерии, подражанието и имитацията в част от произведенията на модерното изкуство, еklektиката, кичът, липсата на естетически познания и ценностите на личността водят до появата на масовата култура - една нова тенденция в културата на ХХ век.

Каквито и да са противоречията, днес има място за съвместно съществуване и на двете форми в изкуството – класическа и авангардна. И двете се радват на определен

интерес, последователи и поддръжници. Но изискванията към съвременния творец са трудно преодолими: никога да не се повтаря, защото оригиналността е основен белег за креативност, новаторство, творчество; Художникът трябва да бъде винаги непредвидим, експериментиращ, радикален, откривател, нестандартен, завоюващ нови сюжети, образи, теми, мотиви, форми, структури, изразни средства. Валентин Ангелов (2005) смята, че изкуството престава да бъде обществено явление и става „документ“ за себеизказ. То придобива статут, който по нищо не го различава от рисунките на психично болните, чиято същина се свежда също до себеизявата.

За модерната визуалност на съвременното изкуство е характерно мултиплицирането. „Яков Агам и Даниел Споери са тези, които организираха първата изложба на мултиплицирано изкуство през 1957 г., но идеята е експлоатирана най-вече от кинетичните художници, а именно когато в 1965 г. галерията Дениз Рене развива своя издателски отдел“ (Miye, 1993, p. 34). Днес се експонират изложби и се организират базари на такива произведения. Това допринася за популяризиране на авторите и произведенията им, но истинските ценители на изкуството са силно привързани към високата естетическа стойност на оригинала и неговата уникалност. Мултиплицирането на образа, неговите вариации чрез повторение са специфични подходи за творчеството на Анди Уорхол. Той прави две прочути портретни серии – на най-известните, но и на напълно непознати личности. Но най-силен за попарта си остава култът към предметите (взети наготово или пресъздадени с фотографски подробности). През 1964 г. се появява още един „арт“ – оптикъл арт, или съкратено опарт, продължение на кинетичното изкуство. Творбите на опарта са подчертано визуално активни или техните линии и петна са в непрекъсната пулсация. Те създават илюзия за движение или използват стария метод на визуалната измама „тромап л'ой“ (Dimitrov, 2001, p. 67–70). По своята същност опарт (optical art – оптическо изкуство) е визуално изкуство, при което най-важният принцип е взаимодействието между плоскостта на картината и оптичната илюзия. Опарт изкуството има отношение към оптиката: към физическите и психологическите процеси на зрението. Остава впечатление за триизмерност, постигната чрез майсторството на големите художници и уменията им да създават илюзорна представа както практически, така и

идейно. Оптическото действие на формите и цветовете и взаимодействието им в платното е предпоставка за получаването на неочаквани блясъци, трептения и много други ефекти. Тези ефекти, постигнати чрез това явление на съвременното изкуство, ни оставят без дъх – сякаш не човешка ръка е рисувала върху платната. Характерното при опарта е, че то е най-често строго непредметно. Немският художник Йозеф Алберт (Josef Albert) е типичен представител на опарта. В картините си „Графична тектоника”, „365 хората ден 7” разкрива множество комбинации на взаимоотношения на багрите, използвайки прости геометрични фигури. Холандецът Мориц Корнелис Ешер (Maurits Cornelis Escher) използва метод на математическо анализиране („Покрития на равнината”, „Безгранично пространство”, „Огледални изображения”, „Невъзможни сгради” и др.). Ричард Анушкевич (Richard Anuszkiewicz) е един от важните движещи фигури на опарта. Творбите му са фокусирани основно върху правоъгълните форми: „Храм на сияйното жълто”, „Четвъртият от трите”, „Оранжево върху зелено” и др. Американският художник Николас Крушеник (Nicholas Krushenick) свързва опарта с някои форми на сецесиона („Панго – Панго”, „Отворен цип” и др.). Бриджит Райли (Bridget Louise Riley) – („Ослепителен поток 3”, „Разговор”, „Низходящо” и др.), Франк Стела (Frank Stella), Ал Хелд (Al Held), Жулио Ле Парк (Julio Le Parc), японецът Куми Сугай (Kumi Sugai), младите италианци, родени в края на 30-те години и обединени в групата „Њ” – Коста, Алберто Биаси (Alberto Biasi), Манфредо Масирони (Manfredo Massironi), Киджио (Kidjo) и др. Относно съвършенството в начина на изобразяване бихме сравнили опарта с Ренесанса, макар да са различни по епоха и визуално въздействие. Според Антъни Мейсън тези творби имали общо с попартта със своето механично съвършенство в стремежа към максимално объркване на окото (Meysan, 2007, p. 121).

След кинетизма и опарта разцъфтява попартът (от англ. popular art – съкращение на „популярно изкуство”). Това е течение, зародило се като реакция на абстрактното изкуство през 1956 г. в Англия и в САЩ, в което се използват образи от комерсиалната и масовата култура (комикси, рекламни снимки, плакати и опаковки). За идеолог се определя Лорънс Алоуей (Lorans Alouey). Американският попарт се появява няколко години по-късно в Германия, където е известен под името гешалтформи, а в Италия –

като нефигуративизъм. В Терминологичен речник по хуманитарните науки под определението попарт е записано: „Направление в изобразителното изкуство, възникнало в средата на XX век, което се стреми да представи спецификата на съвременната урбанистична цивилизация, използвайки в композицията на творбата образи от масовата култура (рекламни снимки, опаковки, плакати, комикси) и предмети от всекидневния живот, като изразява едновременно и ирония, и възхвала към градската култура” (Ророва; Роров, 2007, р. 309).

Според А. Мейсън (2007), предвестник на американския попарт е английският художник Ричард Хамилтън. През 1956 г. той създал вероятно първата попарт картина – забавен колаж от масови стоки, озаглавен „Какво прави съвременните домове толкова различни, толкова интересни?”. Когато Хамилтън – художник и теоретик – казал, че иска да твори изкуство, което е „популярно, мимолетно, заменимо, нискобюджетно, масово произвеждано, младо, остроумно, секси, ефектно, бляскаво и печелившо”, той обобщил целите на попарта. Създава и дефиниция, която гласи следното: „Попартът е: популярен (предвиден за масово възприемане); преходен (разпространява се за кратко време); подлежащ на изтъркване (лесен за забравяне); евтин; произвеждан масово; младежки (обичан от младежта); шеговит; сексуален; опиращ се на различни хватки” (Meysan, 2007, р. 120). Според нас, Робърт Рушенбърг (Robart Rushenbarg) и Джаспър Джоунс (Dzhaspar Dzhours) първи преодоляват абстрактния експресионизъм и завладял съзнанието и пазара на американците. Затова тези двама художници се смятат за създатели и най-известни представители на попарта, но наченките на популярното изкуство са в Англия. Там дълги години работи един от големите германски дадаисти Курт Швитерс (Kurt Shvitters), който може би пръв осъзнава, че в баналните неща се крие значителен символичен потенциал. Художниците интерпретират колажи, асамблажи, фотомонтажи, детайли от комикси, опаковки на продукти, киното, звезди от популярната сцена и др. Обръщат внимание на някои формални аспекти, като пространството, плоскостта, форма и цвят, изчистени от всичко ненужно.

Концептуалното изкуство се заражда през 60-те години на XX век, но за разлика от попарта, свежда до минимум материализма, предметния свят на съвремието. То е

наричано още „невидимото изкуство”. При него имаме отказ от продукта, а в центъра е „голата идея”. Произведението съществува не толкова реално, колкото в главата на своя създател или възприемател. Съдържанието става важно за художествената творбата и често пъти то е изразено единство чрез езика, т.е. в текстове или бележки. „Така получената платформа представлява превес на идеята над осъществяването и гарантира много варианти и възможности“ (Dimitrov, 2001, p. 93). Най-често като форми на изява в това изкуство са хепънинги, акции, пърформанси, чийто краен резултат е видеозаписът на протеклото във времето събитие. Понякога в действието се включва и зрителят. Друг път концептуалистите използват най-новите възможности на техниката, като камера, апарат; изграждат се инсталации и асамблажи. Творбите се създават със случайни или премислени натрупвания от предмети. Обикновено това събитие отминава и се забравя бързо, за да се появят нови идеи и хрумвания. Като концептуалист Джоузеф Кошут (Dzhouzef Koshut) пропагандира разрушаване на „физическата обвивка” на обектите, защото силата на изкуството е в идеята, а не в материала.

На пръв поглед концептуалартът се занимава с проблеми свързани с търсене на адекватен израз на нищото, пустотата, чистата идея, нематериалността; и също така използва вече известните посредници – предмети, действия на живо, дискусии и писани текстове, медии и средства за комуникация. Dvoryanov твърди, че „трябва най-после да се сложи край на този дълъг период на работа над формата и това може да стори само концептуалната революция, защото „материалното е несигурно и нетрайно, а идеите са вечни”. По-нататък в разсъжденията си авторът заявява: „според концептуалистите човешкото око като огледало на света приключва своята кариера, настъпва началото на нова епоха, в която ще трябва да се разчита най-вече на съзнанието, за да могат да се възприемат метаморфозите, които се извършват в свръхбързо променящия се свят. Точно затова концептуалното изкуство трябва да бъде винаги в крак с времето и да използва съвременните технологии” (Dvoryanov, 2003, p. 80–92). От този момент нататък девизът на концептуалистите е всичко е изкуство! Възниква въпросът: „Ако това е така, то тогава какъв е критерият, според който ще се определят качествата на творбите?”. Отговорът, формулиран като постулат от Марсел Дюшан (Marcel Duchamp, 2003), гласи, че

истинската творба се осъществява навсякъде в мисловното пространство между автор и зрител. Те трябва да станат съавтори на обща мисловна конструкция, която се състои от две взаимнодопълващи се части (Dvoryanov, 2003, p. 59). Като обобщение бихме могли да кажем, че концептуалното изкуство ще го срещнем представено чрез реди-мейд, инсталации, фотографии, хепънинги, различни текстове, видеофилми, диаграми и т.н. То се рои и от него се извежда т.нар. ландарт – теренното изкуство, и сродният инвайърмънт – художествени действия в околната среда. Тези действия се вливат в хепънинг, в различни акции и пърформанси.

Земното изкуство (Environment Art/Land Art) изгражда пространствени композиции, широко разпространени през 60-те и 70-те години на XX век в Европа и САЩ, предназначени за определено място, често с временен характер. Използват се идеи от сюрреализма, ирония от попарта и концептуален контекст. Зрителят може да влезе в творбата. Лендарт свързваме с околност, организиране на пейзажа, по-близо до околната среда, негалерийно изкуство, ландшафтно изкуство, при което творците променят пейзажа, понякога в доста големи мащаби. Лендартът е насочен против урбанизацията и унищожаването на природата. Художниците използват изцяло естествени материали, процеси и строителна техника. Творбите обикновено са нетрайни, лесно се разрушават и съответно не могат да се колекционират. Запазват се и съществуват благодарение на фотографията и видеофилми, описващи процеса на създаване на произведението. Американецът Робърт Смитсън (Robert Smithson) е един от пионерите на ландарта. През 1970 г. той създал своя „Спираловиден вълнолом“ на Голямото солено езеро в Юта като използвал 65550 тона скали и пръст. Други представители са Христо Явашев - Кристо и Жан Клод с „Опакованият Райхстаг“ (1995), „Завеса в долината“ (1972), „Чадърите“ (1991) и мн. др; Нанси Холт (Nancy Holt) - създава колосални творби с послание за връзката между човека и космоса и т.н.

Стремежът на земното изкуство е „зрителят да бъде възвърнат към състояния и усещания през и отвъд рационалните нагласи, към непосредна свързаност с околната и собствената човешка природа“ (Angelov, 1997, p. 66). Затова някои от проектите са осъществени в уединени, далечни от населените места пространства, а други - в

типичната градска част или учреждение, с цел промяна на утилитарното, културното предназначение. Връзката на земното изкуство с инсталациите се свежда до момента, в който художник, създаващ пространствено произведение – изгражда художествена инсталация. Сгради, мостове, острови, каньони, заливи, паркове и др. природни места – това е акт, чрез който се преодолява пространството (архитектурно или ландшафтно) при подчертано иновативно естетическо интерпретиране. Чрез този акт познатото, обичайното, баналното се превръща в необичайно, ново, дори празнично въздействащо. Сетивният ефект – сребристият найлон (при Райхстага), лекото му потрепване от полъха на вятъра, надиплянето на спускащите се найлонови платна – това са ефекти в съответствие с изповядваната от Кристо авангардистка естетика. Опаковането не разрушава архитектурния обект, а само го „прикрива”; той е нещо като друг „тоалет” (Angelov, 2005, p. 224–225).

Инсталацията е триизмерна творба, която интегрира естетически изложбеното пространство и се създава за определено, място и време. Материалите и техниките за изпълнение са в широки граници от нетрайни и временни до синтез с кино-, видео-, и диапроекции, звук, светлина, фотография, компютър, живопис, асамблажи, предмети от бита, промишлени и индустриални детайли в галерийната среда или общественото пространство. Някои инсталации заемат огромна площ, други са миниатюри. Художниците на инсталации не използват живи модели. Те си служат с готови или подготвени предмети, понякога разпръснати произволно, понякога следвайки строго определен ред. Съчетаването на урбанистиката с архитектурата и природната среда, изисква от авторите сериозни технологически познания и умения. Затова за разлика от акциите творбите инсталации често имат траен характер. Американецът Джеф Кунс (Jeff Koons) създава огромната творба „Кутре”, поставена пред музея „Гугенхайм” в Билбао, Испания, покрита със 70 000 цъфтящи растения. Възходът на Кунс започва с няколко изложби през 80-те години в Ню Йорк. В една от тях, озаглавена „Новото”, той излага 32 прахосмукачки в лъскави стъклени витрини, които представя като „дишащи машини”. Чрез тях той представя необузданата консумация на американците. През 1988 г. Кунс излага творба на Майкъл Джексън с домашния му любимец – шимпанзето Бобълс. Тази

гротеска идва като утеха и призив за приемане на различните. Заради лъскавите творби Куунс е обявен за „цар на кича“, но това не му пречи да бъде един от най-скъпоплатените живи художници в света.

Ако инсталацията обогатява изложбеното пространство, то неконвенционалното изкуство (Unconventional Art) разрушава естетическата специфика на изкуството, прелива в масова култура, преобразена като шоу, забава, развлечение или пък представлява игра на пъзел с предварително подбрани елементи. Неконвенционалната творба подлежи на демонтиране след седмица-две и от нея остава само фотодокумент. Реализира се като изкуство в същинския смисъл на думата, чрез въвеждане на нови материали, нови образни структури (“String art” – образи от конци и пирони, сламки, въжета, копчета). Използва нови изразни средства, нови комуникативни форми и начин на естетическо въздействие върху публиката и днес се радва на изключителен интерес. Използват се и неестетическите материали (отпадъци, плесени, развалени храни, битови вещи и др.). Неконвенционалното творчество разкрива по най-откровен, предизвикателен начин, обратна, настъпваща в художествената култура, като ни въвежда в нова реалност, най-често поне по замисъл. Неконвенционализмът е отговор на тенденции, изложени в модерната, респективно постмодерната култура. Това явление има своя история в културата на Западна и Централна Европа, САЩ, Япония и др.

Йозеф Бойс (Joseph Beuys) поставя различни предмети: кофи, метли, кутии с бои, лопати, тесли, клещи, мистрии, кирки и всевъзможни други строителни инструменти в остъклени сандъци-витрини в Новия музей на изкуството в Бон. Те са обявени за музейни ценности-експонати, а на витрината на магазините са артикули за продажба. Съществува една група творби на неконвенционалното изкуство, на пръв поглед с много сродна характеристика, но с различно въздействие върху зрителя. Отнася се до асамблажи (инсталации), съставени от различни предмети от бита, но така подредени, че да внушат някакви емоции или мисъл. Например творбата на Правдолуб Иванов „Arts ex nation” (Пловдив, 1997 г.), една черга с традиционни орнаменти и шарки е застлана върху 200 саксии с кактуси, чийто бодли пронизват тъканта. Асоциативният заряд на творбата е разбираем в условията на социалнополитическите и икономическите реалности на

прехода на 90-те години у нас, както и с оглед етническите напрежения в ромското малцинство.

Реди-мейд (ready-made) е творческа форма, въведена от Марсел Дюшан, при която предмети от бита биват откъснати от нашето ежедневие и поставени в музея. Той показва на изложба един писоар и една поставка за бутилки, нарича ги „реди-мейд“ и ги обявява за произведение на изкуството. В музейната експозиция тези предмети пробуждат у зрителя така търсената от Дюшан психологическа предпоставка за шокиращо въздействие. Днес е често срещано явление при представителите на попарта и новия реализъм и част от неконвенционализма. Съвременният авангард показва особен афинитет към ready-made. В. Ангелов обрисова неговата природа по следния начин: „Преди всичко ready-made означава ликвидиране на творбата като резултат от творческата дейност на художника, опредметил в нея свои психически състояния, мисли, идеи, истини за света. Тук не се касае за създаване на нов предмет (творба) със своя собствена реалност, защото се използват налични предмети. Променя се само тяхното местонахождение. Ако в изложбената експозиция зрителят бива привлечен от ready-made поради неговото необичайно местонахождение, в извънмузейна обстановка той ще го възприеме като обикновен утилитарен предмет подобно на всеки друг – без учудване и изненада“ (Angelov, 1973, p. 19). Чрез поставянето на предмета на показ в друг контекст, на определеното му място, освободен от утилитарност и от какъвто и да е друг смисъл, предметът изпълнява ролята на посредник в концептуалния акт между зрителя и автора. Представители на това направление са Тим и Сю (Tim Nobel & Sue Webster), които използват за фон силуетни сенки, пред които поставят натрупаните предмети; Вик Мюниц (Vik Muniz) монтира човешки изображения в наслагваните отпадъци, които се възприемат като фон; Сара Джейн (Sarah-Jane Van Der Westhuizen) изгражда пластики чрез наслагване на различни предмети от бита (компютри, телевизори, телефони, клавиатури и др.).

Асамбляжа (Assemblage) се появява като логичен завършек на ready-made. Към него прибъгват творци от различни направления. За някои той е основна форма на творческа изява („новите реалисти“). Съществуват два вида асамбляжи: асамбляжи без

участието на живописни или пластични средства при оформянето на цялостната творба; асамблажи с участието на такива средства (скулптурен асамбляж, живописен асамбляж). При втория вид внушението, че става въпрос за художествена творба, е налице. Според Ангелов, е художествена форма (техника) на натрупване на различни предмети в едно цяло (Angelov, 1973, р. 21–24). В асамбляжа се използват триизмерни материали („намерен предмет“) за създаване на произведение на изкуството. Този метод произлиза от колажа и е широко популярен в края на 50-те години на XX век (Lusi-Smit, 1996, р. 18).

Изкуство, чиито произведения включват елементи от механично или случайно движение, или се създава илюзията за движение чрез използването на оптически похвати е известно като кинетично изкуство (Kinetic Art). Един от представителите на това движение е Александър Калдър (Alexander Calder) и неговите мобили от 30-те години на XX век, които обаче стават особено популярен през 50-те години на XX век. Най-често се работи с нетрадиционни художествени средства и материали, като огледала, метални пластини, огън, пушек, дим, пирони, гума и др. Понякога мобилите издават звук, шум, блясък, трептят и се движат. Типичен пример за такива решения са забележителните фонтани на Пол Бюри (Pol Bury) – комбинацията от блестящи метални цилиндри и кълбовидни форми, от които изтича вода. Особено впечатляващи са и неговите движещи се от вятъра абстрактни геометрични фигури и напластяванията, образуващи причудливи фантастични фигури.

Според И. Попов, творците на кинетичното изкуство „възприемат идеи от дада, монохромната абстракция, опарт, арт енформел, кинетизма, съвременните технически постижения. Тяхна задача е да предават светлината, нематериалността и движението – към „дематериализирана живопис“ – от живопис върху плоскост към светлината, техниката, движението“ (Поров, 2011, р. 154). Понякога към кинетичните творби се отнасят не само уникални произведения с траен характер, а и акции, в които авторството трудно се определя, тъй като се работи в група (хепънингите, видеоинсталациите и др.).

Заклучение

Днес броят на галериите, музеите и центровете по света, разпространяващи модерно изкуство е голям. В постмодерната културна ситуация изкуството не се

възприема като картина в конкретна рамка, а по-скоро като „съвместен спектакъл“, предполагащ равноправно участие на автора, на посредника и на публиката в писането на сценария и в режисирането на постановката. Може би тъкмо поради тази причина дадена социокултурна общност все по-малко произвежда собствена култура и изкуство и все повече развива добри техники и трикове за репродуциране на чужди такива.

Присъствието на ready-made в музеите е показател и за друго явление – естетизиране на неестетичното, което е дълбоко залегнал процес в творчеството и съвременната ни култура. И както Велев казва с нарастването на образованата публика в общността се губи търпението за задължителна културна подготовка и възниква желанието за възприемането на културата и изкуството като развлечение, което трябва да сюрпризира, вместо да възпитава, и което да въвлече зрителя в художествено представление, без необходимостта за разбиране. Всичко това ни показва неизчерпаемите възможности на човешкото въображение, асоциативността и подсъзнателната действителност.

От гледна точка на съвременното обучение на студентите в художествените специалности в Югозападен университет „Неофит Рилски“ е включен цикъл от теоретични и практически дисциплини, опиращи се на интерпретации и влияния на стилово-пластични образи и форми от направленията в модерното изкуство (Hristova, 2021). Изследват се особеностите на „творческата интерпретация“ в методически модел на обучение, който следва примера на съвременните художници, чрез експериментиране над различни живописни решения и създаване на варианти, понякога еволюиращи в собствен стил (Zaharieva, 2018). Изпълнението на творческите стилизации развива креативността и образното мислене, затвърждава познанията им за изкуството на XX век, за принципите на съвременното стилообразуване и композиция, за техниките и изразните средства в живописа, модната илюстрация и др.

Ето защо обучението спомага за съдържателното осмисляне на изкуството, което се предполага, че стимулира свобода и индивидуален подход. Проблемите могат да бъдат решени поливариантно и същевременно всяко решение да притежава художествени достойнства. Тези умения ще са от полза в бъдещата им практика, като творци.

Използвана литература

- Avramov, D. (2009). *Estetika na modernoto izkustvo* [*Aesthetics of modern art*]. Kibea.
- Angelov, V. (1973). *Avangardното izkustvo na Zapad dnes* [*Avantgarde art in the West today*]. Nauka i izkustvo.
- Angelov, V. (2005). *Izkustvo & estetika. Krizata v estetikata i predizvikatelstvoto na avangardното izkustvo* [*Art & Aesthetics. The crisis in aesthetics and the challenge of avantgarde art*]. AGATO.
- Velev, E. (2010). *Postmoderna informatsionna sreda i savremenno izkustvo* [*Postmodern information environment and contemporary art*]. Za bukвите – O pismenah.
- Dvoryanov, O. (2003). *Kontseptualnata tendentsia v savremennoto izkustvo* [*The conceptual trend in contemporary art*]. Veda Slovena.
- Dimitrov, D. G. (2001). *Izkustvoto na XX vek – sadbata na avangarda* [*The art of the 20th century - the fate of the avantgarde*]. Prosveta.
- Hristova, T. (2021). *Tvorcheski podhodi za prenos na idei ot izobrazitelното izkustvo v modata*. UI “Neofit Rilski”.
- Lusi-Smit, E. (1996). *Ilyustrovan rechnik na terminite na izkustvoto* [*Illustrated Dictionary of Art Terms*]. Petar Beron.
- Meysan, A. (2007). *Istoria na svetovното izkustvo ot praistoriyata do XXI vek* [*History of world art from prehistory to the 21st century*]. Pan.
- Miye, K. (1993) *Savremennoto izkustvo vav FRANTSIA* [*Contemporary art in FRANCE*]. UI „Sv. Kliment Ohridski”.
- Popov, I. G. (2011). 409 savremenni hudozhnitsi, bienaleta, kolektsioneri, muzei, napravlenia [*409 contemporary artists, biennials, collectors, museums, trends*]. ATERA Dizayn.
- Popova, M., & B. Popov (2007). *Terminologichen rechnik po humanitarni nauki* [*Terminological dictionary of humanities*]. Nauka i izkustvo.
- Shapiro, M. (1993). *Hudozhnik, obshtestvo, stil* [*Artist, society, style*]. Balgarski hudozhnik.
- Zaharieva, D. (2018). *Tvorcheskiyat protses v stilizatsiyata kato faktor za razvitie na kreativnostta pri studenti ot hudozhestvenite spetsialnosti v universiteta* [*Razvitie kreativnosti lichnosti v sovremennom mulytikulyturnom prostranstve*] (pp. 276-282). Eletskiy gosudarstvennyy universitet I.A. Bunina.