

АСПЕКТИ НА ТРАНСФОРМАЦИЯТА НА МЯСТОТО НА СТЕНОПИСТА ВЪВ ВРЕМЕТО НА ДИГИТАЛНИТЕ МЕДИИ

Николай Шушулов

Проблемът за мястото на стенописта в дигиталната епоха е един от топосите на трансформация на тази художествена медия в контекста на цялостните промени в парадигмата на изкуството, започнали през модернизма, продължили в постмодерната епоха и радикализирани във времето на дигиталните медии. В тази връзка съвременните теоретични изследвания често интерпретират проблема за трансформацията на мястото на художественото произведение в светлината на два аспекта. Първият аспект визира развитието на технологиите, постъпателно интегрирани в процеса на художествената продукция през модерността, които след появата на фотографията и киното фундаментално променят функцията на изкуството през целия ХХ век. Тази тенденция се радикализира във времето на дигиталните медии, когато процесите на пролиферация на художествени форми и хибридиране между стари и нови художествени медии предизвикват разколебаване на онтологичните категории на художествената медия и мястото на репрезентация на изкуството. Вторият аспект визира промяната на мястото на художествената творба в контекста на социокултурните трансформации, настъпили в парадигмата на възприемането на художествената творба в дигиталното време.

Влияние на технологиите върху трансформацията на мястото на стенописта

Според известната теза на Бенямин техническите средства за възпроизводимост на образи имат „абсолютна“ роля за нарастване на *изложителната стойност* на художествената творба, която по този начин „се превръща в творение със съвсем нови функции“¹. Технологиите отнемат монопола на миметична репрезентация от живописца, измествайки фокуса при възприемането на изкуството от топоса на оригинала и на практика въвличат изкуството в нови социални функции и места на възприемане. Осъзнавайки промяната на социалната функция на изкуството през модернизма, Бенямин предвижда, че „на мястото на основаването му върху ритуала

идва основаването му върху политиката“². Известно е, че тази промяна в парадигмата на изкуството е причината за революцията на авангардите през целия XX век. Неоавангардните движения от 1960-те и 1970-те години с техните практики отвъд границите на институциите на изкуството красноречиво доказват това посредством трансформиране на възприемането на художествената творба в сцена и спектакъл на нейното деконструиране. Това се потвърждава от изявите на ситуационизма, Флуксус, концептуалното изкуство, минимализма и ленд арта като фундаментално важни за „институционалната критика, която извежда процесите на продукция и възприемане на изкуството извън формата на белия куб“³. При инкорпорирането на електронните медии в изкуството мястото на художествената творба се трансформира в медийна сцена отвъд границите на материалността и тялото. Дигиталните технологии като средства за комуникация и производство на художествена продукция допълнително ускоряват процесите на демократизация на изкуството в невиджани досега мащаби, заличавайки границите между естетическия и социалния опит, между света на глобалното и локално-индивидуалното. След възхода на интернет и постъпателното му превръщане в конвергентна среда за комуникация и универсална машина за производство на образи художествената продукция постепенно добива очертанията на присъщата на тази среда хибридность и флуидност. В условията на дигиталната среда се наблюдава невиджана по своите мащаби конвергенция и хибридизация между стари и нови медии. Подобни процеси на практика анулират границите между отделните художествени форми, индексирайки несъстоятелността на традиционните правила за форма, композиция и структура на художествената творба. В условията на такава нехомогенна и флуидна среда „изображението постоянно се премества от едни медии на други и от един затворен контекст в друг“ (Борис Гройс, 2012: 44).

Ако приемем, че стенописта също се влияе от описаните по-горе трансформации на мястото на художествената творба, протичащи вследствие на технологичните и социалните промени в културното развитие през XX век, то това влияние става видимо след времето на неоавангардите в западната култура, но осезаемо се откроява в условията на дигиталната епоха. В тази връзка можем да подчертаем, че при стенописта се наблюдава паралелен процес на миграция на тази художествена форма от

архитектурата към едно специфично, контекстуално място в публичното пространство и в този смисъл тя по-скоро може да се локализира в дискурса на сайт-спесифик-арт. Дори би могло да се твърди, че стенописта напуска модернизмската парадигма на синтез с архитектурата и инкорпорира разнородните си съвременни проявления в широкия дискурс на сайт-спесифик-арт, превръщайки се в част от този дискурс и приемайки неговата динамика и характеристики.

Аспекти на мястото на стенописта през модернизма

Стенописта през различните периоди на модерността традиционно е интерпретирана като неотделима от архитектурата и конституираща онтологичната си връзка с нея посредством едно „синтезиране“ между тези две форми, дефинирано с разнообразна терминология. Според тази терминология, определяна от различните социокултурни модели през времето на модернизма, връзката на стенописта с архитектурата приема различни термини като синтез, симбиоза и други подобни. Моделите на социокултурно възприемане зависят и се променят от цялостната промяна на парадигмата в изкуството през модерната и постмодерната епоха, определяща миграцията на мястото на художествената творба. Така визията през модернизма за репрезентиращите функции на изкуството в градското пространство е чрез осъществяване на един *синтез* с архитектурата, основаващ се съответно на категорията на едно *универсално пространство*, имащо непроменливи пространствено-времеви и социокултурни параметри. В тази логика стенописта през модернизма приема различни функции според различните модернистки визии и идеологии. Историческите проекции на идеята за синтез на изкуствата и архитектурата отвеждат към зората на модернизма⁴, ранните авангарди и движението Баухаус. Тази идея се поражда от популярния през този период *мит за изгубената катедрала*⁵, символизиращ синтеза на всички изкуства (идеята за тотална художествена творба – *Gesamtkunstwerk*), трансформирал се впоследствие във визията за „катедралата на бъдещето“ на движението Баухаус. Според Ханс Белтинг визията за *катедралата на бъдещето*, символ на синтеза на архитектура и изкуства, е една от утопичните идеи, залегнали в основаването на Баухаус, която превръща архитектурата с нейната функция и социално значение във важна част от

реформата на утилитарното пространство, възприемано като комплексна пространствена алтернатива на традиционното за буржоазния XIX век създаване на индивидуални художествени творби⁶. В този смисъл Белтинг подчертава парадокса на тази идея, която отменя съществуващия дотогава антагонизъм между естетика (т.е. изкуство) и масовия продукт (т.е. дизайн) чрез визията за новата архитектура като място за тяхното утопично единство. Но тъй като архитектурата според Белтинг е била винаги техническо и рационално понятие, йерархизиращо в порядъка на изкуствата, съответно е предложена магическата категория на формата и формообразуването – *Gestaltung* (като синоним на синтеза), който „дава на общественото и частното пространство онова единство, при което трябва да се гарантира ауратизираното понятие за стил: стил като утилитарна форма“⁷. За да избегнат разделянето на културата на висока и ниска, „художниците мечтаят за големия синтез“⁸. От друга страна, идеите за синтез и тотален стил на движението Баухаус намират вдъхновение и в научните открития на гешалт-психологията, която постулира способността на човешкото съзнание да генерира единни форми на базата на контекстно визуално идентифициране на цялостни обекти вместо на групи от несвързани елементи. В резултат в идеята за синтеза се откроява един от парадоксите на модерното изкуство, който накратко може да се дефинира като противопоставянето между две тенденции: от една страна, утопичната визия за единение на архитектурата и всички изкуства посредством магическата формула на *синтеза*, от друга страна, утопичната визия за сливане на естетика/изкуство и масов продукт/дизайн чрез магическата формула на формата (*Gestaltung*) и идеята за *абсолютния стил*. Втората тенденция надделява във визията на Баухаус, налагайки абсолютния стил и конституиране на пуризма и абстракцията. При първата тенденция се наблюдава едно трансформиране на утопичната визия на синтеза за идеологическите функции на тоталитарното изкуство. В този смисъл идеята за синтеза намира своето най-пълно приложение при тоталитарните идеологии, при които архитектурата и изкуствата според Чавдар Попов „по самата си специфика са ориентирани към вечното“ и изразяват в най-голяма степен „универсалистки и атемпорални константи“⁹. Категорията на колективния зрител е социалната компонента на идеята за синтеза, която през модернизма добива също толкова абстрактни очертания, колкото и самата

категория за пространството, служещо за реализирането на архитектурно-художествения синтез. Анри Льофевр също изтъква историческата заслуга на Баухаус за осъзнаването на пространството като „глобален концепт“. Според Льофевр протагонистите на Баухаус осъзнават невъзможността нещата да бъдат създавани в пространството независимо едно от друго, без да се има предвид техните взаимовръзки и отношението им към цялото. Тази невъзможност според него прекратява практиката на презентация на форми, функции и структури в изолация и открива възможността за „овладяване на глобално пространство чрез употреба на форми, функции и структури, обединени според универсален концепт“¹⁰. Концепцията на синтеза поначало е интерпретирана в зависимост от социокултурните модели през различните периоди на модернизма според разбирането за едно универсално и непроменливо (вечно, лишено от времеви параметри) по своята същност пространство, като трансформирането и разширяването на тази концепция става неизбежно с паралелното трансформиране на тези социокултурни модели. Постепенното разколебаване на идеята за синтеза през втората половина на XX век е резултат от редица социокултурни промени в полето на западната култура. През времето на постмодернизма и появата на редица нови художествени практики в полето на публичното изкуство (което не подминава стенописта) подходът към това изкуство е вече чрез разширяване границите на идеята за синтез с архитектурата и неговото преформулиране и изоставяне чрез нов тип търсене на форми, имащи вече контекстен, темпорален и специфичен за идентичността на конкретното място характер. В този смисъл интерпретацията на съвременните форми на стенописта посредством базиран на синтез с архитектурата онтологичен модел без наложителното му разширяване, осъвременяване и трансформиране се оказва проблемна.

Тенденции при трансформацията на мястото на стенописта във времето на дигиталните медии

В западната култура след появата на неоавангардите и техните практики отвъд границите на институциите на изкуството и пазара, модернистското абстрактно и „чисто“ пространство бива изместено от визията за обичайното и конкретно

пространство на всекидневния живот. Така пространството, интегриращо художествената творба, вече не се разбира като универсално и абстрактно, а като реално място, възприемано тук и сега не от абстрактна колективна публика, а от конкретно тяло на конкретен зрител – участник в сцената на възприемане на такава художествена творба. Тази визия постепенно налага термина *изкуство в публичното пространство*, който заменя термина *изкуство в архитектурата* в западната култура, а категорията на публичното изкуство постепенно мигрира от архитектурата в констелацията на едно комплексно социокултурно поле на това публично пространство. Следвайки логиката на подобна миграция, през постмодернизма различните художествени практики в публичното пространство в западната култура (като стенописта не прави изключение от тази тенденция) вече са разполагани в една по-широка формална, дискурсивна и институционална рамка. Ако направим паралел между стенописта като част от модернистката парадигма и визията на неоавангардните художници, дефиниращи новите функция и място на творбата през призмата на една локационна идентичност, различието ясно би се очертавало например в идеите на Даниел Бюрен от това време, който прокламира, че всяка творба, презентирана в рамката на конвенциите, независимо дали е създадена за музей, или за конкретно, маркиращо нейните параметри пространство, ако не изследва тази *рамка на конвенции*, то „тя изпада в илюзията на самодостатъчност или идеализъм“ (Buren, 1973).

Проследявайки развитието на художествената продукция в публичното пространство и архитектурата още от 1960-те години в Западна Европа, Мартин Зайдел цитира части от нормативни документи, институционално дефиниращи параметрите на реализацията на такива произведения, като заявява, че „старото нормативно условие произведението да е здраво и дълготрайно свързано с архитектурата вече не съществува“¹¹. Съвременната художествена практика не се вмести във вербалното ограничение *изкуство в архитектурата*, а самият термин „изкуство в архитектурата“ като исторически образоцентрично и жанровообвързващо натоварен днес е неточен. В този смисъл Зайдел разглежда развитието на основните форми на изкуство в публичното пространство в съвременната култура, разделяйки ги на няколко типа формални художествени практики: *автономни*; *симбиозни*; *функционално*

ориентирани; интервенционни/фестивални; основаващи се на образа/бренда. В интерпретациите на подобни изследвания на съвременното изкуство в публичното пространство най-общо могат да се структурират два домейна в полето на проблематиката: институционалния (симбиозни, функционално ориентирани форми, ако използваме терминологията на Зайдел) и домейна, който е отвъд институциите, т.е. основаващ се на политиката, ако вземем термина на Бенямин (включващ интервенционни форми). Тези два домейна според автори като Зайдел конституират дискурса на изкуството в публичното пространство, поставяйки го в полето на една комплексна диалектика. Подобна диалектика има своята логика предвид противопоставянето на институционално етаблираното (и не рядко инструментализирано) публично изкуство на практиките на интервенционни форми, каквито са стрийтартът и графитите например. Нещата в този модел допълнително се усложняват от приобщаването на галерията и музея към институционалния домейн на публичното изкуство. Институцията на галерията и музея, които в съвременната глобалната икономика рефлексивно се опитват да обхванат цялостното поле на изкуството, парадоксално комодифицират и форми в полето на публичното изкуство, функциониращи отвъд институциите, каквито са повечето стрийтарт практики например. Тази тенденция е ясно разпознаваема в стратегиите на различни музеи и галерии след 2005 г. В интерпретацията си на сайт-спесифик-арт и локационната идентичност Миун Куон разглежда в подобна логика изкуството в публичното пространство като диалектично съжителство на две области: интеграция срещу интервенция, но разграничава три парадигми в трансформацията на неговото поле от края на 1960-те до края на 1990-те години в Съединените щати¹² (този модел до голяма степен е валиден и за Западна Европа). Според Куон парадигмата *изкуство на публични места* е типично модернистка, интерпретираща мястото като физическа архитектурна цялост и сепарираща изкуството от архитектурата (която е синоним на място) в две автономни практики чрез насърчаването на комплементарен визуален контраст, дефиниращ формалните връзки между двете¹³. Тази парадигма в полето на стенописта би могла да се илюстрира с редица примери при модела на интеграция с архитектурата (включващ концепцията за синтез, симбиоза и т.н.). Тя е последвана от парадигмата на

изкуството като публично пространство, настъпваща след 1970-те години, и появата на художествени практики, чиито водещ мотив е идеята за хуманизиращата роля на изкуството като антидот на монотонната модернистка архитектура и урбанистичен дизайн. При тази парадигма започва изоставяне на модела на импозантни, стилово разпознаваеми художествени творби, синтезно/симбиозно ситуирани на публични места и „функциониращи като екстензия на музея, рекламиращи по-скоро своите автори, отколкото предлагащи жестове в посока на публичен ангажимент“¹⁴. Куон изтъква, че вследствие на тази промяна се възприемат принципите на сайт-спесифик-изкуството, като едно от ключовите решения на *проблема за връзката на публичното изкуство с публичната среда* и *проблема за неговата неефективност*. Така се стига до едно по-контекстно осъзнато публично изкуство, като художниците започват да експериментират и с нови контекстни стратегии, възприети от визиите на минималистичното изкуство, концептуалното изкуство, лендарта и различни интервенционни практики. В полето на стенописта от този период примерите са многобройни в западната култура. В тази връзка е важно да се отбележи влиянието на неоавангардни художници като Даниел Бюрен и Сол Люит. От друга страна, през този период се наблюдава все по-осъзнато интегриране на различни нови медии (като текст и видео-прожекции) в практиките на новопоявяващите се интервенционни жестове в публичното изкуство, свидетелстващи за една медийна хибридизация. Подобен тип интервенции са пътуващите прожекции по фасади на Кжищоф Водичко; ранни творби на стрийтарта, като на Ричарт Хамбълтън; текстовите интервенции на Джон Фекнер в Ню Йорк; но и сайт-спесифик-интервенциите на Жорж Рус, които трансформират медията на стенописта в номадска, интервенционна и хибридна сайт-спесифик-форма. И накрая третата парадигма на изкуството в публичното пространство според Куон от началото на 1990-те години е на *изкуството в публичен интерес*, или нов жанр публично изкуство, чийто модел е конституиран от временни, ориентирани към публичното пространство програми, фокусирани по-скоро върху социални проблеми и интеракция, отколкото в дългосрочно интегриране с контекстуалната среда. Тук биха могли да се приведат като пример редица съвременни художествени практики, обхващащи спектъра от институционално продуцирани до алтернативни и изследващи

„рамката на конвенциите“ според термина на Бюрен. Визирайки европейския художествен контекст след средата на 1990-те години, можем да споменем редица съвременни художествени практики в полето на стенописта и от двата домейна – интервенционния и интеграционния, интерпретирани като част от дискурса на сайт-спесифик-изкуството. Такива са интервенционните практики на Блу, Клуб 7, График сърджери, Тило Фрьобел, Маркус Дорнингер, Сонайс Дивелъпмент, Джудит Елмигер сред много други, но и съвременни практики на изкуство в публичното пространство като на Тобиас Ребергер, Томас Руф, Олафур Елиасон, Пае Уайт, Франц Акерман и други. По-задълбоченото изследване на отделни процеси и тенденции в тази констелация на изкуството в публичното пространство би могло да даде една по-точна представа за промените, имащи все по-неясни очертания поради тенденциите на мащабна пролиферация, хибридизация и комодификация в изкуството в дигиталната епоха. В този смисъл разполагането на съвременните форми на стенописта в дискурса на сайт-спесифик-арт (който в постмедийната ситуация на дигиталната епоха дефинитивно се превръща в синоним на изкуство в публичното пространство) измества парадигмата на архитектурната интеграция към флуидния модел на една интермедийна и пространствена неконсистентност, явление, което, от една страна, е типично за сайт-спесифик-арта, но, от друга, е характерно за дигиталната среда по принцип. Дефинирането на подобна тенденция би направило възможни нови интерпретации на разнородните художествени практики в полето на стенописта в дигиталната епоха.

Заключение

От направеното изследване в заключение можем да приемем, че цялостният дискурс на полето на стенописта (доколкото такава формулировка е възможна) претърпява комплексна трансформация под влияние на сайт-спесифик-арт-практиките още от времето на тяхната поява досега, което на практика разширява и диверсифицира полето на стенописта, предизвиквайки миграция на нейното място от модела на архитектурна интеграция към различни номадски, интервенционни или темпорални модели във времето на дигиталните медии.

Литературни източници

¹Бенямин, Валтер. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. - В: Художествена мисъл и културно самосъзнание. София, 1989, с. 348.

² Пак там, с. 346.

³ Терзиев, Красимир. Ре-композиция. Автор, медия и произведение. София, 2012, с. 84.

⁴ Попов, Чавдар. Тоталитарното изкуство. Идеология, организация, практика. София, 2004, с. 222.

⁵ Belting, Hans. Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst. Muenchen: Beck, 1998, S. 279.

⁶Belting, Hans. Das unsichtbare Meisterwerk..., op.cit. S. 376, 381.

⁷ Ibidem, S. 378.

⁸ Ibidem, S. 380.

⁹ Попов, Чавдар. Тоталитарното изкуство... Цит. съч., с. 222.

¹⁰ Lefebvre, Henri. The Production of Space. (Edition Anthrope 1974) Oxford, UK , Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1991, p. 124 – 125.

¹¹ Seidel, Martin. Kunst am Bau – Klotz am Bein? Perspektiven einer unterschaezten Gattung. – В: Kunstforum International, Bd. 214, S. 35.

¹² Kwon, Miwon. One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002, p. 60.

¹³ Ibidem, p. 63.

¹⁴ Ibidem, p. 65.