Национална художествена академия, София

Факултет „Изящен”

Катедра „Живопис”

Сайт-спесифик арт: мястото и неговото произведение

Дали да преместиш работа означава да я разрушиш?

АВТОРЕФЕРАТ

Докторант:

Правдолюб Иванов

Главен асистент в Катедра “Живопис”

Научен ръководител:

Проф. д. изк. Петер Цанев

София, 2015

Съдържание:

Увод

I. Исторически предпоставки за появата на сайт-спесифик арт

Скъсване с традициите на модернизма; Първи ленд арт и публични проекти; Връзки с минималистичната живопис; “Сайт” и “Нон-сайт”.

II. Паралели и разминавания в американските и европейските проявления на ленд арт

Живопис с багер срещу разходка в планината; Отвъд постулатите - “интровертните” проекти на Курт Швитерс и Грегор Шнайдер.

III. Развитие на художествената практика

Етапи на развитие: феноменологичен, социално-институционален, дискурсивен; Обществено изкуство в САЩ; Алтернативата; Инструментализация на изкуството; Кристо и Жан-Клод.

IV. Сайт-спесифик изкуство в Европа

Даниел Бюрен; Андрей Манастирски и “Колективни действия”.

V. Особености на българското изкуство от 80-те и 90-те

Първи примери за излизане извън галериите; Групата “Градът” и новото отношение към публичност и институции. Проекти и творби на български автори базирани на парадигмата на сайт-спесифик арт. Няколко проекта на автора, Правдолюб Иванов. Изводи.

Заключение

Увод

"Да преместиш работа означава да я разрушиш" - Ричард Сера[1]

Обект на това изследване е сайт-спесифик арт (site-specific art) или буквално преведено - изкуство правено за определено място. Логично, историческият диапазон на работата обхваща епохата на ленд арт и ранните години на концептуализма като начален тласък на сайт-спесифик и стига до многообразните разклонения на практиката през 70-те години до наши дни. В сферата на интерес на този текст попадат и различни концепции за *мястото* като основополагащ генератор на художествения процес, както и произведенията на отделни автори, чиито практики не се вписват в общото развитие на сайт-спесифик, но третират *мястото* като специално. В последните части от изследването става дума за българския контекст, в който се появяват художествени проекти, обособени спрямо пространството и творчеството на някои български художници, сред които е и авторът на дисертацията.

Както подсказва английското наименование на тази художествена практика сайт-спесифик - конкретно за мястото, става дума за създаване на художествена творба, която е тясно обвързана с мястото, като го превръща в съществена част от материалното реализиране на произведението, експонирането му и неговото възприемане. Специфичните особености на мястото могат да бъдат, както физическите параметри на пространството, които варират в най-широки граници: от открито пространство в природна среда, архитектура, публично пространство, така и контекстът на самото място, който може да касае историческите или политическите натрупвания/събития, а може да включва и самите институции на изкуството.

Терминът претърпява развитие и днес се използва в изключително широк смисъл, с който се назовават много различни и дори противоречащи си артистични практики. Водещи изследователи на сайт-спесифик изкуството дори настояват то да се

разглежда не като жанр, а по-скоро като парадигма, като стратегия, която има особеностите на авангардистка естетика и е намеса в процеси, формиращи социално, икономически и политически, публичното пространство. Някой от тях дори виждат заплаха от прекомерно присвояване и инструментализиране на понятието от редица културни институции, за да лансират събития и произведения, които притежават само формални белези на сайт-спесифик, но имат неангажиращ и безкритичен характер.

Смесването на различни стилове и художествени похвати прави сайт-спесифик произведенията нелесни за дефиниране, а оттам – и трудността при желанието да се очертаят ясните граници на тази художествена практика. Настоящият труд няма намерение да се пребори с тези трудности, а по-скоро да събере в обозрим формат някои от водещите анализи за сайт-спесифик, да отбележи основните проблеми, с които се занимава това изкуство, както и различните стратегии за неговото осъществяване.

Какво обаче кара художниците почти по едно и също време да излязат от белите кубове на галериите и да започнат да работят директно със средата/мястото, често натоварени със значения, а нерядко – с история и идеология, или пък обратното, в места, напълно безразлични към произведението? Еднакъв контекст ли имат две места с една и съща функция? Доколко желанието на обществените структури да използват популярността на сайт-спесифик изкуството и способността на този метод на творчество да контактува непосредствено със зрителите поставя капани през нивата на критичност, заложени в него? Изплъзва ли се практиката на сайт-спесифик арт от собствената си парадигма? Дали, все още, да преместиш работа означава да я разрушиш?

На тези и още въпроси ще се опита да отговори настоящият текст, като ще бъдат посочени и мненията на водещи теоретици в областта на визуалното изкуство.

I. Исторически предпоставки за появата на сайт-спесифик арт

Скъсване с традициите на Модернизма; Първи ленд-арт и публични проекти; Връзки с минималистичната живопис; "Сайт" и "Нон-сайт"

Идеята за специфичността на *мястото* като предопределяща контекстуалните връзки на художественото произведение със самото него и формалните му параметри се появаява през 60-те години на 20 век. Тогава именно се оформя една тенденция в съвременното изкуство, която произтича от традициите на ленд арт и концептуалното изкуство и се развива и трансформира до днес.

Разглеждана в по-широк културологичен план обаче, идеята за духа на мястото съществува още от Античността. Genius loci е дух-пазител на *мястото* от римските религиозни вярвания. По-късно различни места са били натоварвани с мемориална и сакрална символика по повод на историческо или религиозно събитие. Тези места са обвързани, разбира се, с колективната памет на обществото и със символика на неговите духовни и светски структури. В предмодерните времена, в периода на Класицизма и Абсолютизма, художественото произведение е мислено като част от едно цяло, заедно с архитектурата и интериорния дизайн. Мястото на изкуството е било строго регламентирано в цялостната организация на класическия интериор и е било в пълен унисон с всички декоративни и функционални негови части.

В късния 19 в. тази традиция изглежда започва да губи своята логика. Според Розалинд Краус, с прекрачването в Модернизма, художествената творба постепенно изгубва своята мемориална функция и тя вече е откъсната от *мястото.* Тя може да бъде преместена или мултиплицирана в различни културни реалности, без да е непременно свързана с тях. На по-късен етап, за художниците от 60-те и 70-те години, център на интерес отново е *мястото*. По същото време изкуството намира нови територии, далеч извън града, извън институциите, в откритите пространства - езера, плата и пустини, понякога в огромни мащаби. Не след дълго, тенденцията за овладяване на пространството се връща обратно в залите на

институции като музеи и галерии и все по-често се появяват проекти, които обследват обемните и формални параметри на изложбеното пространство. В следващия етап работата с мястото преминава в друга посока и се помества в по-скромни пространствени мащаби, извеждайки *мястото* като част от верига социални взаимоотношения. Връщайки се обратно в институцията, стратегията на твореца, работещ в посоката на сайт-спесифик арт, е да изважда наяве не-свободната позиция на изкуството и неговите институции и тоталната им обвързаност от обществено-политическия ред. В най-ангажиращите си форми сайт-спесифик се разпростира в работа с определени общности и групи. Изкуството се явява като лакмус, който показва скрити социални пластове, а самото то сякаш се отказва от своята материалност и автореферентна проблематика.

"Живопис с планини" [7]

Всички теоретици на съвременното изкуство посочват 60-те години на 20 век като времето, в което са регистрирани първите изяви на подобен род художествена практика. Става дума предимно за лендарт или енвайърмънт арт (изкуството в околна среда), както и тясната връзка на последните с минималистичното изкуство, особено що се касае за американските пионери на тези нови практики. Нещо повече, някои от тези художници задават и теоретичната основа на онова, което днес наричаме сайт-спесифик (Роберт Смитсън, Р. Сера). Пряката връзка между ленд арт и сайт-спесифик арт е естествена. И двете стратегии се характеризират с директна връзка между артефакта и средата/мястото, в която се реализират. Тази връзка между място (сайт) и сайт-спесифик произведението е основополагаща. Най-често тези проекти представляват интервенции, понякога в гигантски мащаби, а друг път в малки и дори незабележими на пръв поглед намеси в *мястото*. На това обвързване на локацията със същността на самото произведение настояват и самите автори.

Сравнението на ленд арт с "живопис с планини" може да изглежда пресилено, при това не е заради думата *планини*, защото някой от авторите на това изкуство, буквално преместват цели хълмове и прекрояват природни масиви, а заради думата *живопис*. Тя обаче лаконично, образно и в много голяма степен прецизно ни насочва към истинския произход и вдъхновител на това изкуство, а именно минимализма и в частност, минималистичната и супрематистка живопис. “Сайт” и “Нон сайт” на Роберт Смитсън (ил.1), кръговете на Майкъл Хейзър (ил 2.), правите линии на Ричард Лонг (ил. 3), кръстовете на Денис Опенхайм (ил. 4) са видимо продължение на естетиката на минималистите. Вероятно пленяващият чар на ленд арт произведенията се дължи именно на съчетаването на редуцирана до краен предел минималистка образност, реализирана в спиращи дъха мащаби, директно върху естествената хаотичност на природната среда.

Впечатляващите ленд арт проекти, реализирани през 60-те години, дават началото на тези процеси в съвременното изкуство, при които мястото става съществен, неотделим елемент от художествената творба и тласкат художественото произведение към все по-ангажирано позициониране спрямо други сфери на културата и социалния живот, като впоследствие сайт-спесифик изкуството приобщава в себе си множество похвати и техники, придобива многобройни форми и измерения, които го еманципират от минималистичните работи на ленд арт художниците, за да се превърне, по думите на Ерика Сюдърбърг в “един от най-изплъзващите се, но доминиращи форми, които наблюдаваме в наши дни на полето на визуалното” [8]

II. Паралели и разминавания в американските и европейските проявления на ленд арт

Живопис с багер срещу разходка в планината; Интровертните проекти на Курт Швитерс и Грегор Шнайдер.

Интересен е един анализ на приликите и различията между американските ленд-арт и енвайърмънт художници и тези от Великобритания. И при едните, и при другите, минималистичната форма, редукционистката естетика и ангажирането на природни терени в огромни мащаби е много сходно. Онова, което ги различава и би ни помогнало да ги разберем, е познанието за изходните позиции, мотивацията и в крайна сметка естетическата позиция на художниците от едната и от другата страна на Атлантическия океан. Американските художници, без това да е ограничаващо различията обобщение, са в много по-голяма степен минималисти в гигантски размери, за които конкретното място е гъливеровско платно за реализиране на идеята. Техните проекти се занимават с дефиниране на понятия като "тук" и "нетук"; "място" и "немясто" (Роберт Смитсън). Занимава ги концептуалната промяна в обекта при неговото преместване, както и това на мястото, “претърпяващо” преместването (Майкъл Хейзър). Те изследват отношенията между “преместване” и “връщане”, “отнемане” и “възстановяване” в мащаби, сравними с природно явление. Всички тези понятия и практики ще се окажат фундаментални за развитието на сайтспесифик изкуството и неговото разбиране. От своя страна, произведенията на британските ленд арт художници са резултат на целенасочени, усамотени или колективни пешеходни преходи, понякога на трудно достъпни места, колекциониране на природни феномени или следи и предмети намерени по време на тези преходи (Хамиш Фултън, Ричард Лонг). Много често намесата на тези автори в природна среда носи препратки към културни и исторически натрупвания. Британските художници изследват съвременното битие на връзката човек – природа със средствата на модернистка минималистична образност, вписана и зависима от един анонимен човешки контакт с природата. Тази концептуална основа може да бъде видяна като произтичаща от традицията на Европейския романтизъм.

За автори като Хамиш Фултън, например, преходът през определена територия създава емоционална връзка с мястото. За разлика от американските си колеги той не се намесва физически в природната среда, а създава галерийни, концептуални творби със средства на фотографията и текста, които представляват документ на прехода като емоционално и дори спиритуално изживяване.

Курт Швитерс, Грегор Шнайдер, Майк Нелсън

Встрани от общите тенденции и течения се нареждат няколко изолирани проекта, които имат специфично отношение към *мястото*. Проектът "Мерцбау" на Курт Швитерс (ил.5) е подчинен на цялостния творчески мироглед на автора, наречен от самия него – "мерц", който касае всеки аспект от живота му на художник. Мерц е също така и домът на художника, който той превръща в своеобразно кубистично произведение и лично пространство изцяло подчинено на фантазмени пространствени представи. "Мерцбау" е обект на разнообразни интерпретации, а значението му за визуалното изкуството отива далеч отвъд естетическата революция на формите. Стремеж към постоянно трансформиране на "Мерцбау" е описано от Жил Дельоз и Феликс Гатари[9] като "желаещата къща", къща - машина на Курт Швитерс, "която саботира сама себе си и се саморазрушава, където нейното създаване и начало на разрушение съвпадат". Именно тази съществена позиция на "Мерцбау" в контекста на визуалното изкуство и в частност на сайт-спесифик изкуството дава основание за свободни интерпретации и паралелното разглеждане на друг проект, също толкова странен и останал някак изолиран, но с голям отзвук в изкуството - проектът на Грегор Шнайдер – "Къщата у-р" (Haus u-r). 65 години делят двата проекта и разбира се, те са различни по своята форма и мотивираност.

Практиката на Грегор Шнайдер силно напомня импулса, който кара Курт Швитерс да премоделира постоянно неговия "Мерцбау". Той също работи в собственото си жилище и никога не намира работата му за завършена. Вътре в сградата Грегор Шнайдер умножава стаи или части от стаи и ги дублира вътре в самите тях. Той

използва същите материали, за да направи реплика на неща, които вече съществуват под един или повече слоеве. Репрезентацията се намира точно пред нещото, което репрезентира. Работата на Грегор Шнайдер е продуциране, което отрича самото себе си в смисъл, че не представлява нито трансформация, нито трансфигурация, тя е продукция без разпознаваем обект, праксис на непродуктивността. Работата на Грегор Шнайдер придобива голяма популярност, след като той премества огромна част от къщата в германския павилион на венецианското биенале през 2001 г., с което сериозно разклаща постулата на Ричард Сера.

Десет години след това гъливеровско преместване на къщата на Грегор Шнайдер, през 2011 г. за 54-ото Венецианско биенале британският павилион е преобразен до неузнаваемост от Майк Нелсън с неговия проект „Аз, Измамник" (I, Imposter) (ил. 7). Онова, което той прави в британския павилион, е всъщност да пресъздаде работата си реализирана за истанбулското биенале през 2003 г., заедно с архитектурата, видима от вътрешността на оригиналната сграда в Истанбул. Както пише Дан Камерън в есето към каталога на британския павилион, в инсталацията на Майк Нелсън човек изпитва чувството, че се е озовал не на място, че е чужд на ситуацията, на времето и на мястото, че в крайна сметка се намира на място, на което не принадлежи, а самото то е нереално. Майк Нелсън пренася биенале в биенале, двувековно исторически и културно обвързани територии в лоното на британския павилион.

III. Развитие на художествената практика

Етапи на развитие:

феноменологичен, социално-институционален, дискурсивен

В своето есе "Скулптура в разширено поле" (Sculpture in the Expanded Field) публикувано през 1979 г., Розалинд Краус прави анализ на процесите, през които преминава скулптурата на Модернизма и последвалите я промени. В него се

разглежда процесът на разколебаване на връзката, съществувала стотици години между произведение и място, връзка неиманентна за произведението, а по-скоро функционална, но неизбежна в продължение на векове. Последвалата промяна с появата на Модернизма е свобода, извоювана чрез разкъсването на тези връзки, както и причините за появата на едно ново обвързване между обекта на изкуство и мястото/локацията/контекста. Константин Бранкузи създава произведенията си неотменно с постамента, нещо повече, "Безкрайна колона" на същия автор сякаш се състои само от постаменти (ил. 9). В своя анализ Краус използва диаграмното представяне на посочените процеси чрез схема наречена "квадратът на Клайн". (ил. 10). Модернистката скулптура се затваря в своето идеалистично поле на функциониране и критичност само и единствено към собствения материал и форма. През 60-те години художниците насочват своето внимание именно в тези полета на "изключване", които модернистката скулптура загърбва. По този начин "затворените" полета се оказват нови територии за преобръщането на опозициите в позитивистки структури. Това отваряне е път към създаване на така наречената в споменатия анализ "комплексност" (complexity). В полето на опозицията *пейзаж – не-пейзаж* се появяват "маркираните места" (marked sites), по оста на напрежение и опозиция между *пейзаж* и *архитектура*, се появяват "сайт-конструкциите", а между архитектура и не-архитектура се отваря полето за така наречените "аксиоматични структури", термин, често използван за произведенията на Кристо и Жан-Клод, за които ще стане дума по-надолу. Тези съществени промени се случват общо взето в един период от време, в годините след 1968 г., с работите на Робърт Морис, Робърт Смитсън, Майкъл Хейзър, Ричард Сера, Валтер Де Мария, Робърт Ървин, Сол Люит, Брус Науман, които осъществяват тази структурна трансформация. От 70-те много други художници - Робърт Ървинг, Алис Айкок, Джон Мейсън, Мери Мис, Чарлз Саймъндс, започват да работят с нов набор от възможности. Практики като тези вече не са организирани около медиума, т.е. материалност или възприятието на материала, а като опозиция на културната

Съвременните творби, ориентирани към пространството, се намират в хотели, улици, публични институции, супермаркети, медии, интернет. Сайт-спесифик практиките са повлияни от различни други дисциплини (антропология, социология, литературна критика, естествена история, архитектура, урбанизъм, политическа теория, философия).

Джеймс Майер въвежда термина "функционално място"[13], което е процес, появяващ се между различни *места*, като картографира институционалните и дискурсивни връзки между тези *места* и субектите, които се придвижват между тях. Мястото е конструирано интертекстуално в по-голяма степен от пространствено, то е фрагментарен отрязък от събития и действия между различни пространства, това е номадски наратив, чийто път е артикулиран от преминаването на художника (както виртуалните пространства в Интернет). Работата в едно такова "функционално място" текстуализира пространството и отваря пространство на дискурса. Именно подобни *места* / *пространства*, съществуващи между контекстите, отместени от устойчивите физически и смислови конструкти на реалните места, са новите полета за търсене и действие на новите поколения сайт-спесифик автори. Намирането на припокриващи се контексти на местата, функционални междини, институционални пролуки, възможности за внасяне на "художествен бъг" в институционалните системи са катализаторите на артистичната активност на авторите, работещи в парадигмата на сайт-спесифик арт. Това изместване от физическите параметри и смисли на *мястото* е важна промяна, която касае обществената роля на изкуството и художника като агент на тази промяна.

В тази ситуация творецът вече не се занимава с физическите измерения на *мястото* и творбата, той вече координира, компрометира, прави изследване, организира или интервюира. Този нов феномен Бенджамин Бъкло нарича "управление на естетиката"[15]. Постепенно сайт-спесифик практики биват

погълнати от културните политики на институциите за изкуства и общините, точно както смяната на структурната организация на културната продукция в друга форма на арт стока (под формата на услуга) и авторитета на художника (като разказвач и протагонист).

Обществено изкуство в САЩ

В средата на 60-те до средата на 70-те общественото изкуство САЩ е доминирано от идеята за изкуство в публичното пространство - да се инсталират модернистични абстрактни скулптури, които са многократно увеличени копия от експонати в музеите на международно утвърдени творци като Хенри Мур, Исамо Ногучи и Александър Калдер. Модернистки по своя характер, те нямат отношение към конкретното обществено пространство, като изключим техния размер или мащаб и са инсталирани в паркове, университети и общински центрове, площади, улици, летища и т.н. Паралелно се правят усилия да се естетизира обществената среда в пространствата между сградите с инструментите на културната политика. Това превръща публичното изкуство в откровена декорация, чиято полезност и практична приложимост е основното му качество.

Алтернативата

Сайт-спесифик художниците от 70-те, през 80-те, като Лий Левин, Крищов Водичко, Груп Матириал, Гурила Гърлс и Денис Адамс наред с много други, са изследвали алтернативни артистични стратегии, за да усвояват съществуващи градски съоръжения като места за художествен намеса. Те са се насочили към различни билбордове, рекламни съоръжения, павилиони за вестници, като са нарушавали или насочвали в друга посока тяхната функция, без обаче да се радват на такава институционална подкрепа. Към работите на тези американски художници, можем да отнесем и ранните работи на французина Даниел Бюрен. Бюрен освен художник, част от група заедно с Торони, Мюсе и Парментие, се включва и като теоретик на тази нова посока в изкуството на публичното и

неговото концептуално осмисляне. Ричард Сера е също автор, който освен с произведения участва и с теоретични анализи на феномена на новопоявилото се изкуство на сайт-спесифик арт. Сера – американски художник от руски произход, става известен със скандала около неговата гигантска метална скулптура "Наклонена арка" и последвалия съдебен процес за премахването й. Случаят с инсталирането и премахването на "Наклонена арка" е считан за христоматиен в историята на сайт-спесифик практиките, тъй като изостря всички въпроси, които касаят изкуството в публична среда. Работата е инсталирана през 1981 г. и деинсталирана през 1989 г. след осем годишни дебати и съдебни процеси, дискутиращи сред огромен медиен интерес легалността на такова действие.

"Наклонена арка" на Р. Сера прави видими социалните разделения, фрагментация, която е обикновено изгладена и естетически опитомена в обичайните обществени пространства. Всеки, който преминавал невзрачното до този момент площадче "Континентъл Плаза", е бил принуден дори за миг да избере, от коя страна на "Наклонената арка" (ил. 15) да мине. Площадът, обграден от офис сгради в духа на функционализма и строгата модернистка архитектура, в един момент се оказва преграден от огромна метална дъга, леко наклонена, сякаш задържаща се само от собствената си тежест, за да не падне. Едно произведение, нескриващо "функцията си" на тревожещо препятствие. Сера заявява: "…Аз не се интересувам от изкуството като потвърждение или съучастничество." [20] Според Розалинд Дойче[21] премахването на "Наклонена арка" е дискредитиране на определен модел на обществено изкуство, на определен модел на сайт-специфичност, а според Миуон Куон това е модел без очевидни практически употреби, модел, който критично пита повече, отколкото да утвърждава фантазиите на общественото пространство като незавършена тоталност без конфликти и различия.

Почти веднага след премахването на "Наклонена арка", NEA (Националния фонд за изкуство в САЩ) решава за започне нова инициатива, която този път да бъде

ориентирана според “плана за въвеждане, подготовка и диалог с общността”. При тези обстоятелства е избран художникът Джон Ахърн. Той е познавал добре общността, която го заобикаля и често е портретувал жители на квартала. Той се заема с поръчката и създава буквално на улицата, множество директни отливки-релефи на жители от квартала, които по-късно оцветява и закача по фасадите на сградите в Бронкс (ил 16), място, по това време, а и все още, населявано от много малцинства, както и от много хора с криминални прояви. Именно изобразяването на последните предизвиква негодуванието сред останалите жители, които не желаят кварталът им да бъде асоцииран с портретуваните криминални елементи. След многобройни оплаквания от страна на жителите на квартала, фигурите им са премахнати. Това поставя под въпрос какво е общността и можем ли да смятаме хората, населяващи определен район, за общност? Какво реално свързва индивидите в общност?

Инструментализация на изкуството

Двата модела на сайт-спесифик изкуството, подривният модел на Ричард Сера, както и асимилативният метод на Джон Ахърн на практика се провалят, с което показват конфликтната природа на сайт-спесифик изкуството.

В последствие възникват други форми на сайт-спесифик и обществено изкуство, които се надяват да избегнат грешките на своите предшественици. Такава е в намеренията си програмата “Култура в действие” (ил. 17), започната и развивана в Чикаго, която тества нови територии за публично взаимодействие, ролята на художника като активна социална сила, образователни проекти, водени от художници за определено време, вместо обекти в изложбена ситуация. Сюзън Лейси[24] причислява тези форми на изява към различни авангардни групи като феминистки, етнически групи, марксисти, социални активисти, с общи интереси в лявата политика, социалния активизъм, колаборативните методи, стремящи се да предефинират публиката. В този случай, *мястото* (локацията) е заместена от

понятия като *публика*, конкретен *социален проблем* и най-често, *общност*. Художникът Кристофър Сперандио използва термина community-specific, за него терминът *място* отбелязва нещо неутрално и се отнася до *място*, което принадлежи на някой друг, например институция, докато *community* е нещо далеч по-специфично и определящо.[25] В същата посока Мери Джей Джейкъб използва термини като issue-specific (за специфичен проблем/казус) и audience-specific (за специфична публика).[26] Дан Камерън намира, че тези форми са израз на нарастващото разсейване на изкуството като културна категория и разслояване на езика на изкуството в полза на действия и намеси, случващи се директно в общността. [27] Хал Фостър критикува това явление, като счита все пак, че този вид артистични практики по-скоро колонизират въпросните общности и те реално нямат истинска съпричастност към случващото се арт събитие.[29]

Кристо и Жан-Клод

…Всички наши проекти са мислени за специално място. Те са дълбоко ангажирани с хората, които живеят на това място. [32]

Работата на Кристо и Жан-Клод трудно може да се причисли към общите тенденции на сайт-спесифик. Като цяло, техният метод запазва до голяма степен мащабите и размаха на ранните години на ленд арт изкуството. Начинът, по който се осъществяват техните проекти, е продължителен процес, който обаче до голяма степен се стреми да бъде независим от кулурните политики.

Всеизвестен факт е, че Кристо произхожда от България, където получава своето образование в Националната художествена акедаемия в София. В Академията той развива своите умения на изключителен рисувач, така важни за процеса на реализация на по-късните му проекти. През 1956 г. емигрира през Прага и Виена във Франция и пребивава известно време в Париж. Там се запознава със своя партньор в изкуството и в живота Жан-Клод. Кристо и Жан-Клод работят заедно от 1962 г., но обявяват проектите си с имената на двамата едва от 1994 г. През

годините художниците изработват свой собствен мениджмънт на проектите, който дори се изучава в различни университети, заради своята устойчивост и специфичност.

Опакованият Райхстаг, Берлин, Германия

Един от най-значимите, най-дълго проточил се, но и най-масово посетен проект на Кристо и Жан-Клод е опаковането на Райхстага. За сложността, преплитането на политически, художествени и социални елементи, сблъсъци и борби, съпътствали проекта, свидетелства и краткият цитат на интервю с Жан-Клод по повод проекта и в частност, уникалната ситуация за единственото произведение в историята, чието реализиране е внесено като официална точка за обсъждане в парламента на една държава.

Опаковането на Райхстага се случва през 1995 г. (18а и 18б) Събитието е масово, освен че бива посетено от пет милиона души, а благодарение на Интернет, то става достояние на 3 милиарда зрители по света, на място са поставени 1200 монитора, от които тече представяне на проекта. Кристо и Жан-Клод неуморно преследват тази идея, цели 24 години, замислена още през 1971 г., след като получават пощенска картичка от базирания в Берлин американски историк Майкъл Кълен с намек те да пакетират Райхстага. Проектът успява да се случи, едва когато Германия се обединява. За германците остава отворен въпросът, дали проектът показва монументално честване на национална държава в глобални размери или напротив, основава първия контра-паметник в чест на постнационалната германска идентичност. “Беше ли опакованият Райхстаг трансфигурация на патриотичен символ, изпълнен с патоса на национализма, както някои политици и културни критици предположиха, или може да се смята за символ на новата постнационална германска идентичност. “ –пита Беатрис Хансен[34].

В проект като Райхстага, освен пакетирането, неведнъж се явява идеята за забулването, в смисъла на християнската обредност или ритуализирането на разбулването като катарзисен момент за религиозното преживяване на общността. В този смисъл Б. Хансен съзира повече референции не към пакетирането, а към забулването по-близко до германския идеализъм и метафизичната естетика на

воала. Самото название на германския проект е **verhülter** (покриване), а не **verpackter** (опаковане) на Райхстага.

Кристо: "Традиционната скулптура създава нейно собствено пространство. Ние вземаме пространство, което не принадлежи на скулптурата и правим самото него скулптура" [36]

Няколко неща драматично отличават работата на Кристо и Жан-Клод от тази на техни колеги, което е залог за успех. Проектите им винаги имат временен характер и са финансирани от самите тях, важна предпоставка да стигат до реализация. Друг аспект от подхода на Жан-Клод и Кристо е времето, което те отделят, за да приближат своите проекти до публиката, не само сред властите, от които зависят разрешителните, но и сред обитателите на съответното място.
Очевидно е, че в обществена среда изкуството излиза от територията си и навлиза в много сфери на живота, като и на територията на политическото и на обществения консенсус.

Сайт-спесифик изкуство в Европа

Към момента липсва обстойно и детайлно изследване на сайт-спесифик практиките в Европа, подобно на това на Миуон Куон за Америка. Сайт-спесифик проекти са реализирани в Европа, но без те да са систематизирани и без да са част от тенденция. Творби като тези на Хамиш Фултън: "Рингдом Гомпа" 1978 г. и "Линия, направена от ходене" на Ричард Лонг са по-близки до хепънинг, отколкото конвенционалното схващане за статична творба. Следи, отпечатъци от стъпки, спонтанни действия, които в резултат променят временно обкръжаващата ги среда, са нещо като запис на артиста и неговото усещане за духа на мястото (genius loci). Хамиш Фултън например критикува Смитсън, Хейзър и Де Мария за това, че нямат отношение и респект към самия пейзаж.[37] За Фултън, доминиращото човешко присъствие в природата е почти богохулстване. Дори и да не споделят толкова радикални нагласи, други европейски художници също се намесват по-деликатно в

пейзажа. Вместо да го моделират и реконструират, те създават творби, които се вписват в естествената ситуация на природните дадености с идеята, че тяхното творение ще се саморазруши или изгние.

Уникален и сякаш встрани от тенденциите е проектът на шотландския художник и поет Ян Хамилтън Финли, който в продължение на 25 години, създава прочутата си творба, "Малката Спарта" (ил. 19), която е изражение на ленд арт като метафора но и доста по-сложна, като структура на изразните средства и посланията. Неокласическата градина на Финли е създадена с идеята да бъде в хармония с обкръжението, а инсталирането на определени обекти създава умишлени културни конотации. Традициите на Романтизма оказват ако не пряко влияние върху практиката на част от британските художници, то поне присъстват като мироглед, който се отразява с отношението към природата. И това е валидно с особена сила в работата на Финли.

В съвсем различен конткст Джузепе Пеноне прави няколко намеси в горска местност в околностите на Торино. Той отбелязва ръката си на ствола на дърво. Този прост жест е запечатан от фотография и съпътстван от текст, в който обяснява, че художникът ще маркира дървото всяка година до края на живота си, а маркерите ще се преместват с растежа на ствола.

Европейските ленд арт художници създават творбите си като израз на своите изживявания и чувство за мястото. Те са поначало по-скромни като мащаб и ефимерни като продължителност, както и по-хармонични с тяхното обкръжение. Извън размера те са и в по-голяма степен свързани с природата.

Даниел Бюрен

Изкуството на Даниел Бюрен в продължение на повече от 45 години обследва възможностите за намеса в архитектурните дадености на определено пространство и осветява институционалните механизми, според които то функционира. От 1967

г. насам той разполага неговите творби в съществуващи архитектурни елементи, а от осемдесетте насам творбите му имат характера на самостойни архитектурни елементи или конструкции. Бюрен използва термина “in situ” (на място), за да опише взаимовръзката между неговата творба и мястото, където тя е поставена.

Андрей Манастрирски и “Колективни действия”, Москва

Трудно е да се направи пълен регистър на всички практики, които се отнасят до сайт-спесифик във всички времена от 60-те насам, най-вече заради факта, че не всички подобни движения са били документирани и анализирани с вниманието, което е фокусирано върху американското и европейско изкуство. Въпреки масовото глобализиране на художествената сцена след 90-те години на миналия век, за дълги години познанието върху много етапи и локални истории на изкуството остават все още изключени от глобалния прочит на изкуството, преди всичко писан от перспективата на западната история на изкуството. Там именно отсъстват множество процеси, случили се извън големите световни мегаполиси. Тези практики останаха маргинализирани от доминиращия западноцентричен модел на център и периферия; периферия, чието развитие несправедливо се схваща като провинциално по отношение на водещите процеси на развитие в изкуството.

Далеч по-късно стават известни практики на източно-европейски художници, които се случават в коренно различен културен и политически контекст. Един от авторите, които теоретизират своята практика по отношение на мястото, е руският концептуалист Манастирски.

През 1977 г. Манастирски поставя един лозунг (21) на най-обикновено място в гората, който гласи: *“Не се оплаквам от нищо и тук всичко ми харесва, въпреки, че никога не съм бил тук преди и не знам нищо за това място.”* През 1978 г. той прави друг подобен слоган: *“Аз се чудя защо лъжа себе си, че нищо не зная за това място и никога не съм бил тук, всъщност тук е като навсякъде другаде, само чувството е по-силно и неразбирането е по-дълбоко.”*

Това, че мястото е категоризирано "като всяко друго място", всъщност парадоксално го прави различно от всички други места поради факта, че е обозначено. Вторият слоган дори придава някакъв метафизичен заряд на мястото, защото там "чувството е по-силно и неразбирането също". И двете акции създават многопластов, сложен и преплетен контекст от локус, художествена теза и политически референции. За Манастирски мястото е винаги "изчистено" от всякакви културни конотации. Това е причината той да реализира своите проекти далеч от града, в места лишени от човешко присъствие.

Манастирски е знаел за съществуването на американските концептуалисти и е считал неговите идеи за сходни на задокеанските му колеги. В СССР държавата обрича авангардите на ъндърграунд съществуване и напълно ги лишава от публичност, но за сметка на това ъндъргрунд сцената успява да съществува паралелно на официалния културен живот и да гради своята история. За разлика от съветската ситуация и други източно европейски страни в България нещата протичат по различен начин.

V. Българското изкуство като контекст за сайт-спесифик арт

Съществуват различни датировки относно началото на така наречените "нови форми" в българското съвременно изкуство. Те са описвани най-често като хепънинги или акции сред природата, често имат колективен характер на изява, които Диана Попова фиксира като типични за периода 1985-1988 г.[43] Според същата авторка, терминът "неконвенционални форми" навлиза в обръщение едва с изложбата "Земя и небе" от 1989 г., а Свилен Стефанов от своя страна поставя горната граница на термина "неконвенционални форми", като счита, че коректната му употреба може да се отнася за артистични форми на изява до 1991-1992 г. [44]

Още от средата на 80-те различни творчески групи или индивидуални творци създават структури или съоръжения от подръчни материали, много често природни останки, които наричат с различни митологични названия като змей, змия и т.н. Мария Василева смята, че предпоставки за появата на такъв тип дейност (на открито, сред природата, далеч от официалните художествени институции и структури) са симпозиумите по скулптура от дърво в района на Странджа – Сакар, провеждани от 1983 г., които са дали начален тласък за работа с дърво, използване на подръчни материали и опити за овладяване на дадено открито пространство.[45] За някой това са закъснели форми на авангад[46], а изкуствоведът Чавдар Попов отбелязва, че авангардите могат да съществуват в условията на либерално общество, докато в тоталитарно общество те са по-скоро дисидентско изкуство.

В този смисъл стратегическите и формалните сходства с американския ленд арт и тези най-ранни изяви на българската сцена имат доста различна мотивация. За българските художници вероятно е по-безопасно да дават воля на своите експерименти именно далеч от прекия поглед на официоза и за това именно художниците реализират първите си опити в открити пространства. Голяма част от артистичните активности по това време имат колективен характер. Художници се обединяват и организират в отделни групи с неформален характер, които лесно променят състава си или пък се разпадат във времето.

Вероятно единственият български автор, чието творчество може да се разглежда в най-близка връзка като производно на американския ленд арт, е Дан Тенев. От 80-те години той реализира проекти в природна среда, чиито мащаби са обозрими от голяма дистанция. Една от емблематичните за този автор работи се нарича “Числови редици”. В нея Дан Тенев възприема едно схващане за числата от древността, което смята числата за носители на опрелен еквивалент материя или структура. Изобразявайки числата директно върху земната повърхност, той

съотнася физическото и материалното конфигуриране на пространството с абстракцията на числата.

Група "Градът"

Още от 90-те години групата "Градът" реализира проекти в градска среда, които имат определено взаимоотношение със средата и по-конкретно - с нейния публичен характер. Акциите на групата "Градът" вече не са импулсивни артистични експерименти, далеч от видимостта, институциите и културния контекст на сцената на изкуството. Те са съвсем обмислени публични актове, търсещи контакт с публиката и целят да задействат определени реакции именно в контекста на процесите, случващи се в обществен план и в градска среда. Групата „Градът", създадена през 1986 г., обединява изкуствоведа Филип Зидаров и художниците Греди Асса, Божидар Бояджиев, Андрей Даниел, Вихрони Попнеделев и Недко Солаков. Групата съществува за кратко, в периода 1986-1991 г. През януари 1990 г., скоро след промените в България, групата реализира хепънинга "Хамелеонът" (ил. 24) по повод последния конгрес на Димитровския комунистически младежки съюз (ДКМС). Проектът привлича голям медиен и обществен интерес, тъй като засяга течащите по това време процеси на промяна на политическия и обществен строй, а акцията е израз на съвсем нова форма на изкуство, която буди любопитство и коментари. Времето и мястото на събитието са нарочно избрани. Парадоксалното в случая е, че акцията е финансирана именно от централния комитет на ДКМС, като израз на воля за промяна на организацията и отваряне към нови, млади творци и техните интереси към съвременни форми на изява. Всички тези особености доближават този проект до идеята за сайт-спесифик творба или по-прецизно, "евент-спесифик", въпреки че е замислен и реализиран по-скоро като хепънинг.

Недко Солаков

Един от първите концептуални проекти, които се появяват като рефлексия на мястото и ситуацията, е работата "Девет обекта" (ил. 25 и 25б) на Недко Солаков[48], реализирана през 1992 година, оказала голямо влияние върху автора на този труд, като студент по това време, а и като художник по-късно. В сградата на Националния исторически музей в София, Солаков помества предмети и малки обекти, някой направени от него. Намесите на Недко Солаков са пробив в статуквото на музея като институция с цялата нейна сериозност и тежест, като пазител на историческата достоверност, на фактите от фикцията. С привнесените от него предмети той колонизира територии от музея със собствен паралелен наратив, подобно на вирус, влязъл в тялото на институцията и предизвикващ множество смущения. В края на своя текст за проекта, в списание "Изкуство", критикът и куратор Яра Бубнова завършва с думите:"Днес" се намеси и се съпостави с "Вчера", давайки илюстрация за относителността на историята, за която "сега" задължително се превръща във "вече", времето постоянно се движи, а отношението към свидетелите му се променя."

Малко по-късно, д-р Галентин Гатев осъществява своята акция "В защита на твърдия материал", 1994 г. (ил. 26) в завода за металообработване и зъбопроизводство – "Ботевград АД" в Ботевград. За този проект художникът сключва официален договор с управата на завода за производство на метални части. В договора е упоменато, че за един ден ще се произвеждат същите машинни елементи, които заводът традиционно произвежда, но не от метал, а от дърво. И така по силата този договор в завода са произведени серия от елементи от дърво. Целият процес на производство е документиран, а резултатът е изложен във витрина както реалната индустриална продукция.

Друг от тези първи проекти, съществени за ситуацията тогава, а и по-късно, и който може да се разглежда като напълно сайт-спесифик произведение, е отново работа на Недко Солаков "Поглед на Запад" от 1989 г. Той разполага на покрива на ул. Шипка 6 един далекоглед, който е насочен и фиксиран към петолъчката на

партийния дом, все още намираща се тогава на върха на сградата. Жестът е пределно ясен и красноречив и в същото време, неочакван за зрителите, които не подозират към какво е насочен далекогледът. (ил. 27)

И така, като че ли през 90-те се появяват първите творби, които са съзнателно производни на контекста на конкретното място, неговата институционална специфичност и макар различни по характера си намеси, те имат сходна черта да бъдат подривни спрямо системата и нейната структура.

В недългата история на българското съвременно изкуство след 1990 г. сайт-спесифик проектите не са много. Един от художниците, които често работят с място и контекст, е авторът на тази дисертация, Правдолюб Иванов. Малка част от работите за конкретно пространство на автора са реализирани в България. Неговата практика като художник преминава през редица трансформации във времето. Тръгвайки от ателието по живопис на Проф. Андрей Даниел, авторът разширява своите интереси към текста, обекта и инсталацията. В много от своите проекти той работи върху създаването на неочаквани, често абсурдистки връзки между предметния свят и вербално-логическия, посредством визуалното възприятие. Един от първите му проекти, ориентиран към конкретно място и контекста му, е "Три квадратни метра почистени от Правдолюб Иванов на 16 и 17 май 1995 г.", както е пълното заглавие на работата назовавана за краткост "Три квадратни метра – почистени", реализиран в Център за съвременно изкуство "Баня старинна", Пловдив. Това е първата изложба изобщо, случила се в банята, позната в Пловдив още като "Чифте баня". До момента на иницииране на изложбата, сградата е била изоставена за период от петнайсет години, през което време е била опожарявана и незаконно обитавана от бездомни. Първата изложба в "Банята" се организира в ситуация на разруха и мръсотия и натрупала се в течение на годините безстопанственост. Това провокира автора да възстанови част от функционалния вид на банята и да създаде усещането за чистота в един ъгъл, заключен между стените във вътрешността на сградата (ил. 28).

Почистеното пространство е по един квадратен метър на всяка от двете ъглови стени и на пода. Почиствайки три допирателни стени по един метър, авторът създава оптически представата за куб. Изсветлената повърхност, контрастираща върху фона, е препратка и към супрематистката философия на Малевич с неговата композиция "Бял квадрат върху бял фон" от 1918 г. Авторът прилага този опит върху повърхността на стената, разслоявайки я формално на фигура и фон. Експонира се и формата, по-точно параметрите на един илюзорен куб, не само като универсална геометрична фигура, но и като ултимативен символ на минималисткото и абстрактно изкуство. Жестът на почистване е символична инверсия на това, което се е случвало – хората са ползвали банята за да се къпят, а през 1995 г., авторът отива, за да я очисти от натрупаната през годините мръсотия. Този проект е особен и като цяло нов за българския контекст. Общата художествена среда все още трудно приема творби излизащи от рамките на жанровото и видово разделение на изкуството и твърде скептична към новите изразни средства

В края на 90-те и началото на 2000 г. българските творци са чести гости на различни международни изложби, форуми и биеналета и част от тяхната продукция е не само материализирана в чужди страни, но също така е базирана на конкретен контекст на съответното място, където са гостували.

През 1996 година Лъчезар Бояджиев е поканен да направи проект сред природата в провинцията в Австрия край Гарс-ам-Камп на 80 км западно от Виена. Той обаче не се изкушава да постави скулптурен или друг някакъв артефакт, чужд на естествения пейзаж. Вместо това авторът взема от стопанството на домакините изоставените две двойки дървени столове от едно старо кино в района, поправя ги и ги почиства, след което ги монтира на един от високите ветровали между нивите – място с красива гледка към долина и градче в далечината. Работата е наречена "Gazebo" (ил. 29) т.е. белведер - място, от което се открива красива гледка или което е красиво за съзерцание само по себе си. Фактът, че столовете са от кино, "извиква в съзнанието ни метафората на кино екран и разкрива неестествения

характер на перцепцията, като по този начин превръща съзерцаването на пейзажа в една утопия, конструирана от културата".[49]

Като цяло, сайт-спесифик художниците са призвани да работят с контекст, който вече населява определена локация като исторически или социални натрупвания. Това, което често провокира художниците, е да интерпретират и осмислят тази история.

Няколко проекта на Правдолюб Иванов

През 2005 г. авторът на този труд е поканен да направи инсталация в публична среда в Люксембург. Проектът, който предлага, е резултат от две неща, които вижда и привличат вниманието му при първото му посещение на града. Едно от тях е стара документална снимка, изложена в една от витрините на мрежата от туристически информационни точки пръснати из града, които имат за цел да запознаят туристите с историята му. Стендът със снимката е поставен точно там, от където е заснет кадъра преди около 100 години и човек може да види как е изглеждало мястото в миналото. Фотографията е увековечила сградите, крепостната стена и реката. В реалния градски пейзаж всичко изглежда съвсем същото, каквото е било преди толкова много години, с тази разлика, че на снимката се виждат няколко жени как перат на брега на реката. Днес работата на перачките е изместена от индустриализацията и автоматичните перални, а мястото е освободено от присъствието на тази трудова дейност. От друга страна, любопитен факт, който авторът научава в музея на град Люксембург, е, че като многовековен и винаги богат град, Люксембург е разполагал с най-напредничавите за времето си фортификационни съоръжения, но въпреки това градът е бил завземан няколко пъти от чужди войски, без особено усилие от тяхна страна. Жителите на града приемат пораженията, без да воюват, за да спестят кървави сражения и жертви. Поради тази причина там липсват паметници на геройски загинали воини или военни събития, чак до края на Втората световна война. Затова военната тематика,

националната патетика и патриотичната памет не присъстват така настойчиво в пейзажа на града, както в други европейски градове. Това кара автора иронично да я замени изцяло с антропологичната и социална история на града, провокиран от видяното на черно-бялата снимка, а именно с паметник на труда на няколко перачки. За да напомни за социалната трансформация на пейзажа, авторът издига паметник на същото място, фиксирано от антикварната фотография. Проектът е наречен "Паметник на незнайната перачка" (ил. 30а и 30б) и представлява колона с височина 11 метра, направена от разноцветни пластмасови легени и кофи, такива, каквито присъстват в повечето съвременни домакинства. Проектът е осъществен като временна намеса в градското пространство и е демонтиран след края на изложбата.

Няколко години по-късно през 2011 г., авторът е поканен за изложбата "Толерабилис" в град Аугсбург, Германия[52]. Старият германски град Аугсбург пази в своята история и традиции, уважението към религиозната толерантност. През 16 век, в 1555 година е подписан така нареченият "Аугсбурския мир" (Pax Augustana), с който се слага край на кръвопролитията между католици и протестанти, а общността излиза да отпразнува този паметен ден. Българският куратор Илина Коралова и Тимо Кьостер организират изложбата в рамките на ежегодния "Аугсбургски мирен фестивал" (Augsburg High Piece Festival), празнуван повече от 450 години. По този повод те канят автора с молба да направи сайт-спесифик проект, който да се реализира в стара барокова сграда от началото на 17 век (Zeughaus), където се помещава изложбата. Особеното е, че сградата е архитектурен и исторически паметник и не е възможна никаква намеса върху стените или фасадата. Поради това се изграждат временни стени, а задачата за сайт-спесифик работа става доста трудна.

Авторът подхожда спрямо контекста на събитието, опитвайки се да очертае представите за религиозна и етническа толерантност и нейните реални измерения,

предизвикателства и проблеми. Той решава да свърже две отделни локации в проекта си: едната, бароковата сграда "Зюгхаус", където се помещава изложбата, а другата локация е домът на едно семейство в Аугсбург. Условието е семейството да изповядва религия, различна от християнството. Намирането на такова семейство не е сложна задача, тъй като 40% от жителите в града са от емигрантски произход. След дълго оглеждане на залата, авторът открива, че едно от малкото неща, които няма да разрушат целостта ѝ, са осветителните тела, спускащи се от тавана – огромни абажури от 30-те години. Идеята на автора е един от тези абажури да бъде разменен с полилея от дома на семейството, този от всекидневната им, *мястото*, където се събират всички. Турско семейство, трайно живеещо в Аугсбург, се съгласява на размяната. Така, техният домашен холен полилей е демонтиран и окачен в изложбената зала, а на негово място е монтирана една от лампите на галерията. Огромното осветително тяло от Тосканската зала обаче е дълго над 2 метра и поставено в стандартното жилище на семейството, стига почти до пода, създавайки видим дискомфорт (ил. 31а). От друга страна, малкият домашен полилей с дизайн и мащаб несъобразен с пространството, монтиран в интериора на залата, изглежда странно и нелепо, напълно в разрез с цялостното интериорно решение на бароковата сграда (ил. 31б). Естетическите и практични измерения на размяната причиняват дискомфорт и за двете страни, а темата за религиозната толерантност придобива своите видими диспропорции в реалното съжителство на различните етно и религиозни култури, които често споделят едно общественото пространство, заявяват присъствие или комуникират в него. Проектът измества центъра на толерантността именно в тази посока; към екзистенциалната възможност за религиозна толерантност, до колко сме способни да приемем чуждия в "нашето" пространство и доколко "чуждият" е капсулиран в своето, бранейки го от натиска на заобикалящата културна среда. Работата повдига въпрос доколко тези различни религиозни общности могат да влязат в реален контакт, извън официалния диалог, санкциониран от езика на политическата коректност и

публичното говорене. Чисто визуалният ефект от размяната е генерирането на визуален бъг "грешка", който препъва възприятието, разрушава неговата стабилност и логичност без предупреждение, че сме изправени пред кавичките на "изкуството". Проектът в Аугсбург е наречен "Светлина, повече светлина" (Licht, mehr licht) – прословутата фраза на Гьоте, произнесена миг преди смъртта му.

Авторът ще използва този подход на директна атака на възприятието с друг негов проект: "Половин" (Половин истина) (ил. 32а; 32б; 32в и 32г). Проектът е прост като стратегия и на практика представлява надпис "Половин истина", срязан хоризонтално наполовина. Едната половина от надписа се разполага на стените на дадена галерия, музей или друго изложбено пространство, а другата половина навън, в открито градско пространство, като винаги е и с друг материал и размер. Само случайност може да направи така, че наблюдателен зрител да види и *свърже* двете половини на надписа, но дори и в този случай, виждането става последователно, а не едновременно. На практика, надписът поставен в обществена среда, среща много неподготвена публика и губи контекста на изложбената ситуация, какъвто е и замисълът на автора. Надписът, открит случайно просто на земята или на стената в градска среда, има повече характера на подривна артистична акция, от една страна, заради нейната анонимност, от друга – заради посланието "половин истина". Поставен в близост до различни обществени сгради като съдебната палата в Пловдив или до сградата на Архивите в града, надписът отключва други смислови резерви, заключени в контекста на конкретната сграда, място и обществените нагласи спрямо него. От друга страна, надписът "Половин истина", поставен в галерия или музей, реферира към статута на произведението и отношенията му с институцията но и реалния свят.

Заключение

От началото на своята поява през 60-те години до днес терминът сайт-спесифик обозначава доста динамични процеси в съвременното изкуство. Понятието се

разтяга над толкова разнообразни артистични стратегии в течение на последните тридесет години, така че излиза далеч от пространствените параметри на художественото произведение. Ако за ранните проявления на сайт-спесифик физическото място е важнен и основополагащ концепт на произведението, това не е така в най-близките до нас съвременни разновидности за сайт-спесифик. Тази динамична ситуация разколебава твърдостта на максимата на Ричард Сера, че „да преместиш работа, значи да я разрушиш". Мисията на художествената творба вече е да излага на показ непрозрачни връзки и взаимоотношения на изкуството и обществото, неразглеждани досега в самата практика на изкуството. По този начин сайт-спесфик се измества от контекста на мястото към напълно абстрактна проблематика, касаеща средата, общността и различни социални феномени, далеч надхвърлящи територията на изкуството. Масовото разпространение и често безкритичната употреба на сайт-спесифик изкуство през 90-те години и след това кара някои критици да виждат заплаха от изхабяване на понятието и инструментализиране на този вид практика в услуга на културните политики, които в действителност продуцират събития и проекти, притежаващи само формални белези на сайт-спесифик и имат неангажиращ и обслужващ институциите характер.
Трудът на Миуон Куон, който се счита за едно от най-систематизираните изследвания на явлението, е фокусиран почти изцяло върху американските традиции на сайт-спесифик и до голяма степен върху проекти реализирани в Северна Америка. Изследването на европейските прояви на сайт-спесифик не са систематизирани в подобен теоретичен труд. Европейските практики, разбира се, са обект на интерес, но по-скоро в светлината на конкретна локална традиция, практиката на отделен автор или в контекста на някакъв исторически период.
Що се отнася до приносът на българските художници към сайт-спесифик, той се позиционира отново в проблематика, която е предизвестена от историческия момент. Става дума преди всичко за политическите събития, случили се след 1989 г. и за социалните и политически сътресения, които претърпява страната. След 90-

те като че ли тази проблематика отстъпва и в международните участия на българските художници, все повече се пресичат глобални и интернационални теми и проблеми. И така изнасянето навън на проблематика от родния български контекст бива постепенно изместена от проблематика, мотивирана от институцията или контекста на домакина.

Отговорът на повечето от въпросите, поставени в увода, е нелека задача, поради липсата в българската художествена историография на специализиран труд фокусиран върху сайт-спесифик изкуството. Настоящият текст цели да насочи вниманието и предизвика любопитството към тази художествена практика.

Макар и не съвсем изчерпателно, но обосновано необходимо е сравнението между сайт-спесифик изкуството практикувано в САЩ и това в Европа. Подобно сравнение не е правено в българското изкуствознание досега и вероятно този скромен опит би подтикнал професионалните художествени историографи към един изчерпателен труд на тази тема, който вероятно ще успее да впише и българските опити в сайт-спесифик изкуството в един по-цялостен и глобален контекст.

Темата за *изкуството за конкретно място* е огромна и със сигурност, извън тези страници са останали много художници и техните произведения, които биха могли да се включат, но целта тук бе опитът за анализ и синтез в обозрим формат на най-основните и характерни черти на художествената практика сайт-спесифик, толкова трудна за анализиране и побиране в теоритични рамки, но изключително вълнуваща, изненадваща и разширяваща границите на визуалното изкуство.

Бележки:

[1] Още през 1969г. в интервю Робърт Бари говори за своте инсталации от жици, направени ”да следват мястото, където са инсталирани. Те не могат да бъдат преместени без да бъдат разрушени.” Виж: Robert Barry in Arthur R. Rose (pseud.), : Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner” Arts Magazine (February 1969) :22
По – късно Ричард Сера заявява прочутата реплика в защита на своята инсталация “Наклонена арка” виж: Richard Serra, letter to Donald Thalacker dated January 1, 1985, as published in Clara Weyergraf – Serra and Marta Buskirk, eds., The destruction of titled arc: Documants (Cambridge: MIT Press, 1991), p. 38.
“ Както подчертах, “Наклонена Арка” беше замислена от самото начало като сайт-спесифик скулптура и не съм имал предвид да бъде приспособимо към мястото или преместено. Сайт-спесифик творбите се занимават с елементите на дадената среда. Мащабът, размерът и местоположението на сайт-спесифик творбите са определени от топографията на мястото, независимо дали то е градско (пространство) или пейзаж, или архитектурен комплекс. Творбите стават част от мястото и реструктурират едновременно концептуално и възприятийно организацията на мястото.”

[7] **“**ART of the 20th Century”, TASCHEN, TASCHEN America, 6671 Sunset Boulevard, Suite 158, USA-Los Angeles. CA 90028, Volume II, Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, p. 543

[8] Editor Suderburg, Erika. *Space, Site, Intervention*, Published by University of Minesota, 2000, ISBN 0-8166-3159-X, p. 20 (Introduction)

[9] Дельоз, Ж., Ф. Гатари, “Анти-Едип. Капитализъм и шизофрения”, Критика и хуманизъм. С. 2004

[10] Smithson, R. “Production for production’s sake”. In Conceptual art: a critical anthology, edited by Alexander Albero and Blacke Stimson. 284 – 285, Cambridge: The MIT Press, 1999.

[11] Виж. Kwon, M. (2002). One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, MIT Press, ISBN: 0-262-11265-5, Cambridge MA. Стр. 13

[12] Виж. Kwon, M. (2002). One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, MIT Press, ISBN: 0-262-11265-5, Cambridge MA. Стр. 24

[13] Meyer, M., “The Functional Site”, in Platzwechsel, exh. Cat. (Zurich: Kunsthalle Zurich 1995): 27

[15] Buchloh, B., Conceptual art 1962 -1969: From the Aesthetic of Administration to the critique of the Institutions. Стр. 514 - 537

[20] Serra, R. "Rigging", interview with Gerard Hovagymyan, in Richard Serra: Interviews, Etc. 1979-1980 (Yonkers, N.Y. Hudson River Museum, 1980), 128

[21] Deutsche, R. Evictions, *Eviction: Art and Spatial Politics.* Cambridge Mass., and London: MIT Press, 1996. Стр. 261

[24] Lacy, S., "Cultural Piligrimages and Metaphoric Journeys", in Lacy, ed., Mapping the Terrain, стр. 19

[25] Виж Kwon, M. (2002). One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, MIT Press, ISBN: 0-262-11265-5, Cambridge MA. Стр. 109

[26] Jacob, Mary Jane , "Urban Issues are Focus of New Public Art Program in Chicago", press release

[27] Cameron, D."Culture in Auction': Eliminate the Middleman," Flashart (November/Decmber 1993):62

[29] Foster, H. "The artistas Ethnographer" in Return to the Real: The Avant- Garde at the End of the century (Cambridge: MIT Press, 1996).

[32] Teshuva, Jacob-Baal., Christo & Jeanne – Claude (Cologne:Benedikt Taschen, 1995)

[34] Hanssen, B., Christo's Wrapped Reichstag: Globalized Art in a National Context.. Vol. 73, The Germanic Review, 09-22-1998, стр. 352.

[36] Baal-Teshuva, J., Christo & Jeanne – Claude (Cologne:Benedikt Taschen, 1995), стр.26

[37] Beardsley, J. Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape. 3d. ed. New York, London, Paris: Abbeville Press, 1998.

[43] Попова, Д. Новите форми на българското изкуствопрез 90-те, "Проблеми на Изкуството" 1/1998, с.15-20

[44] Стефанов, С. Авангард и норма. Агата, С., 2003, стр. 12.

[45] Василева, М. Началото на нашия авангард? – Сп. "Изкуство/Art in Bulgaria" 17, 1994, стр. 6-8

[46] Василева, М. Началото на нашия авангард? – Сп. "Изкуство/Art in Bulgaria" 17, 1994, стр. 6-8

[48] Бубнова, Яра. Художникът в музея. Сп. "Изкуство/Art in Bulgaria", 4/1993, стр. 17

[49] Installation Art in the New Millennium. Ed. Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, and Michael Petry. Thames & Hudson, London 2003, p. 86

[52] Boubnova, I. *Tolerabilis, catalogue,* Senser-Druck, Augsburg, Germany, 2012

Библиография:

Василева, М. Градът като антипод, в-к Култура, бр. 33, 21 август 1998 г.

Василева, М. Началото на нашия авангард?, "Изкуство/Art in Bulgaria" 17, 1994, стр. 6-8

Грозданов, Д. Един поглед назад, Изкуство/Art in Bulgaria" 17,1994

Грозданов, Д. Изборът на материалала е материализиране на избора, Сп. "Изкуство/Art in Bulgaria", 4/1993, стр. 21-23

Попов, Ч. Неконвенционални форми и авангард. Сп. "Изкуство" 17, 1994, стр. 29-32

Попова, Д. За забавлението, - "Изкуство/Art in Bulgaria" 17, 1994, стр.25

Попова, Д. Новите форми на българското изкуствопрез 90-те. Проблеми на Изкуството 1/1998, стр.15-20

Попов, Ч. "Неконвенционални форми и авангард", сп."Изкуство/Art in Bulgaria", бр.17/1994

N- форми. Реконструкции и интерпретации. Каталог, С., 1994

Стефанов, С. Авангард и норма. Агата, С., 2003

Попов, Ч. и Стефанов Свилен. (съставители) Между традициите и иновациите. Българското изкуство през 90-те години. Сборник статии. С. ЛИК, 2003

Alberro, A. & B., Stimson (eds.), 1999. *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MA: MIT Press.

Abrioux, Yves Abrioux. Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer, The MIT Press 1992

Buchloh, Benjamin, Conceptual art 1962 -1969: From Aesthetic of administration to critique of Institutions. In Conceptual art: a critical anthology, edited by Alexander Albero and Blacke Stimson. P. 514 – 537, Cambridge: The MIT Press, 1999.

Buchloh, Benjamin. The Museum and the Monument: Daniel Buren's Les Couleurs/Les Formes, Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955-1975, p.119

Bishop, C. Zones of Indistiguishability: The Collective actions group and participatory art, Empty Zones, Andrey Monastirski and Collective actions, p. 10 -18, London: Black Dog Publishing, 2011.

Bishop, C. Installation Art a Critical History. London: Tate, 2005.

Christov-Bakargiev, C. Arte Povera, Phaedon press limited, p. 146.

Chen B.Arch, Yi-Chia., The potential of site-specific art for interpreting a comemorative site. Using site-specific art as an alternative for interpreting port Hudson state historic park, Louisianna, p. 35-90. Chung-Hua University, 1998 August 2009.

Graw, I. "Field work", Flash art (November/December 1990): 137

Empty zones: Andrei Monastyrski and Collective Actions / edited by Boris Groys, p. 6-9, London: Black Dog Publishing, 2011, ISBN: 978 1 907317347

Hanssen, B., Christo's Wrapped Reichstag: Globalized Art in a National Context. Vol. 73, The Germanic Review, 09-22-1998, pp 351(1).

Kastner, J., W. Brian (1998) *Land and Environmental Art*, London: Phaidon Press

Krauss, R. "The originality of the avant-garde." In The originality of the Avant- Garde and other Modernist Myths, 151 -170, Cambridge: The MIT Press, 1985.

Kwon, M. (2002). One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, MIT Press, ISBN: 0-262-11265-5, Cambridge MA.

Loock, U. "The dead house ur", p.138 – 149, Parkett 63 -2002

Osborne, P. (ed.), 2002. *Conceptual Art: Themes and Movements*, London & New York: Phaidon Press.

Rorimer, A. "From Painting to architecture",p. 62-68, Parkett 66 – 2003

Rorimer, A. Chicago, June 1990
http://web.mit.edu/allanmc/www/asher1.pdf

Ruhrberg, K., M. Schneckenburger, F. Honnef. Art of the 20th Century. Taschen, 2000

Serra, R. Letter to Donald Thalacker dated January 1, 1985, as published in Clara Weyergraf-Serra and Martha Buskirk, eds., The Destruction of Tilted Arc: Documents (Cambridge: MIT Press, 1991), 38. Виж гл. 3 for за противоречието относно "Наклонена арка".

Smithson, R. "Production for production's sake". In Conceptual art: a critical anthology, edited by Alexander Albero and Blacke Stimson. 284 – 285, Cambridge: The MIT Press, 1999.

Suderburg, E. Space, Site, Intervention: Situating Installation Art, Univ. Of Minnesota Press, 2000.

"Defining Contemporary Art – 25 years in 200 pivotal artworks", texts by Daniel Birnbaum, Connie Butler, Suzanne Cotter, Bice Curiger, Okwui Enwezor, Massimiliano Gioni, Bob Nickas, Han Ulrich Obrist. Phaidon, London.

Visual Arts in the 20th Century, Edward Lucie Smith, Laurence King Publishers, London, 1996

Nelson, M. I, imposter: 54th International Art Exhibition - la Biennale di Venezia, 2011

Solakov, N. *All in Order with some exeptions.* Hatje Ganz, Germany,
ISBN 978-3-7757-3172-0

Moudov, I. *Trick or Treat*, Verlag derr Buchhandlung Walter Koenig, 2009
ISBN 978-3-86560-600-6

Ivanov, P. *Sous les Points*, le long de la riviere II. Imprimerie Victor Buch, Luxemburg, p 63, 2005. ISBN 2-919893-55-6

Boubnova, I. *Tolerabilis. Catalogue,* Senser-Druck, Augsburg, Germany, 2012

Kolecek, M., Z. Kolecova. *The Art of Urban Intervention*. Loeker Verlag, Graz, Austria, 2014, ISBN 978-385409-702-0

http://www.gregorschneider.de/

http://www.ddp-art-group.com/1-accueil/ecritique/white-cube.html