

(слайд 1)

ИНСТАЛАЦИОННИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ФОРМИ

В настоящата тема се стремим да обхванем и класифицираме основните „художествени механизми“, които съвременните художници използват за претворяването на елементите на предметния свят в посредник на артистични идеи. Ще се спрем и на принципите за художествено овладяване на заобикалящото ни физическо пространство. Класификацията обхваща преди всичко концептуалните форми, извън параметрите на класическите образци на скулптурата, архитектурните ансамбли и декоративно-приложните изкуства, в чиито формални характеристики влиза тримерното пространство. Това са чисто материални посредници, базирани на съвременното промишлено производство или вещи и материали, взети наготово от света около нас. Нерядко тези посредници са обединявани под общите термини **инсталационни форми** и **инсталационно изкуство**.

(слайд 2) Основните термини, които ще употребим, за да означим въпросните форми са **художествен обект**, **инсталация** и **среда**.

Появата на инсталационните художествени форми е процес, чието начало можем да търсим във времето на Ранния европейски авангард от началото на XX век. Този период от развитието на изкуството дава изключително много нови открития, които променят представите за художествено произведение въобще. Достигането до инсталацията като изразно средство преминава през редица подготвителни етапи, свързани с освобождаване от традицията на кавалетното изкуство.

(слайд 3) Първоначалната крачка, към излизане от традиционната класическа форма на картината, дава течението кубизъм. Неговите основни представители Пабло Пикасо и Жорж Брак постигат това с откриването на **колажа**. Колажът е първият пробив на конвенцията за произведението на изкуството. За пръв път в картина се вграждат други, нееднородни елементи, като пясък, хартия, дърво, опаковки, изрезки от вестници и т.н. Случва се в периода на Синтетичния кубизъм в началото на второто десетилетие на XX век.

(слайд 4) Логичната крачка след колажа е достигането до **асамбляжа**. Тук вече говорим за излизане от плоскостта и навлизане в тримерното пространство. Самата форма представлява комбиниране на разнородни ежедневни предмети, обикновено все още фиксирани върху картинна плоскост. Терминът **асамбляж** е измислен от Жан Дюбюфе през 50-те години на XX век. Като изразна форма обаче, се ползва още от времето на кубизма и дадаизма. Добър пример са „Мерц“ творбите на Курт Швитерс.

(слайд 5) Руските конструктивисти също дават своя принос за освобождаването от класическата форма. Пространствените им експерименти в областта на архитектурата и скулптурата от първите десетилетия на XX век са базирани на търсене на математическа и конструктивна логика. Принципите на **художествените конструкции**, които те създават са в основата на ред инсталационни решения, чак до наши дни.

(слайд 6) Всъщност, с течението Дада, развило се между 1916 и 1922 г., идва крайният отказ от следването на европейската художествена традиция. Дадаистите радикално отричат традиционното кавалетно изкуство с довода, че то е плод на западното буржоазно мислене, довело до Първата световна война. Колажът и асамбляжът са сред предпочитаните от тях начини за изразяване.

Важна роля тук има опитът на Марсел Дюшан и неговите редимейд форми. Под **редимейд** (от англ. – ready-made – готово направено) се разбира използването индустриално създадени функционални предмети от ежедневието, които художниците директно експонират, променяйки контекста им. За първи път в историята на изкуството авторът изразява себе си чрез форма, която не е негово собствено творение и дори не е форма на изкуството. Сред първите подобни проявления са „Велосипедно колело“ (1913) и „Поставка за бутилки“ (1914). Единствената намеса, която авторът прави в последната работа е да ситуира предмета извън функционалната му среда и да постави надпис – заглавие, което препраща към друг контекст. Така Дюшан проблематизира самата граница на изкуството, като вниманието се измества от творението към идеята на автора.

(слайд 7) Десетилетия след редимейда на Дюшан в Париж се появява група художници, които доразвиват идеите му в няколко индивидуални посоки. Става въпрос за движение на Новите реалисти, зародило се в самото начало на 60-те. С творчеството на конкретни негови представители можем да свържем появата на **акумулацията**, **компресията** и **пакетажа**. Това са изразни форми които дават своята интерпретация в артистичното третиране на контекста на материалния свят. Изначално, новите реалисти проблематизират консумативното общество. Ето защо те директно се обръщат към продуктите му – масово разпространени индустриално създадени ежедневни предмети.

Акумулациите се свързват с творчеството на френския художник Арман. Представяват творби, изградени от множество събрани еднакви вещи от заобикалящата действителност. Могат да бъдат чайници, противогази, пишещи машини, четки, прибори за хранене и др. Арман ги подрежда максимално плътно в плексигласови кутии и ги излага пред публика.

(слайд 8) **Компресиите** представляват призматични структури от пресовани отпадъци – опаковки, части от автомобили и др. Авторът, който започва да ги използва е Сезар Балдасини. С помощта на хидравлична преса, той компресира различни отломки от съвременната цивилизация. Така създава прости обекти, в които все още могат да се различат части от първообразите на пресованите обекти.

(слайд 9) **Пакетажът** е форма измислена от Кристо, който по това време е близък до новите реалисти, но не е част от групата. Самата форма представлява преобразяване на ежедневни вещи чрез опаковането им. Така те се превръщат в обекти на изкуството, които предизвикват противоречиви усещания с присъствието си.

(слайд 10) През 60-те години художниците, свързани с течението минимализъм, също започват да използват продукти на индустриалното производство в творчеството си. В случая обаче става въпрос за, създадени специално за целта, **минималистични структури**, които се експонират като скулптурни обекти. Тези изпразнени от съдържание прости форми се оказват и в основата на някои инсталационни решения. Разглеждането им в този контекст излиза извън търсената от скулптурата цялостност и монументалност, а се свързва с взаимодействие и провокация спрямо експозиционната среда.

(слайд 11) Наред с третирането на промишлено създадени предмети, ред художници прибегват и до **природни обекти**, като камъни пясък или листа, които експонират като изкуство. Тук не става въпрос само за творбите на лендарта, по презумпция свързани с работата в природна среда. Говорим и за чисто галерийни произведения, ползващи природните материали. Често въпросните реализации са под формата на **strupвания** и **преподреджания**, които далеч не са рядкост в инсталационното изкуство.

(слайд 12) Разпространена практика на тази основа са **мултипликациите**. Те предполагат многократно повтаряне на еднакви елементи. Принципът на мултиплициране на обекти можем да открием, както в творбите на минималисти, като Карл Андре, така и при художници, свързани с лендарта, попарта и т.н.

(слайд 13) Мястото на обекта, производствен или природен, като носител на послание е изключително важно в процеса на освобождаване на изкуството от ограниченията на класическите модели. Не по-малко значим обаче е и фокуса върху овладяването на физическото пространство. За целта ще се върнем към развитието на асамблажа и превръщането му в художествена инсталация.

На самата граница между колажно-асамблажния принцип на изразяване и инсталационното изкуство са редица творби на Робърт Раушенбърг. Раушенбърг е американски художник, свързан с попарта. През втората половина на 50-те години той започва да създава произведения, които се оказват изключително важни за преминаването на границата към самостоятелната инсталационна форма. Представяват живописни картини с колажирани нееднородни елементи, от които в пространството излизат тримерни обекти, взети от ежедневието. Пример за подобна работа е „Монограм“ от 1959 г. Творбата включва препарирана ангорска коза, наполовина провряна през отвора на автомобилна гума. Козата е стъпила на колажирана картинна плоскост. Крачката от тези прединсталационни форми към инсталацията е много малка.

(слайд 14) Под **художествена инсталация** разбираме преобразуване на пространство чрез ситуиране на два или повече материални обекта с концептуална връзка помежду си. Пространството в тези случаи е самостоен елемент, а често и изходна точка за произведението. Това е ключова разлика, отделяща инсталациите от скулптурите и художествените обекти, които в общия случай съществуват самостоятелно, без значение къде са поставени. Всъщност за най-просто определение за инсталация можем да приемем ситуирането в дадена среда на смислово свързани предмети, които заедно насочват към конкретна художествена идея. Добър пример е работа „Пакетът“ на Йозеф Бойс. Представява паркиран стар ван, от багажникът на който излизат върволица шейни, подобно на кучешки впряг. Върху всяка от шейните има ролка филцов плат, електрическо фенерче и бучка животинска мас. Според автора, това са най-необходимите средства за непосредствено оцеляване.

(слайд 15) Пример за инсталация от по-ново време в „С главата напред“ (2006 г.) на китайския артист Цай Го-Цян. Творбата включва висяща във въздуха глутница препарирани вълци, целеустремено насочени към стъклен аквариум. Една част от вълците са представени точно в момента на сблъсък с аквариума, а друга вече са се сблъскали и са разпилени по пода на залата.

(слайд 16) Ключов акцент, на който е важно да наблегнем, когато търсим определение на термина инсталация е свързан именно със средата и нейното трансформиране. Тъй като вече говорим за пространство, тук е мо ментът формално да разграничим произведенията създадени на открито (в природна или градска среда) и такива в интериорни пространства, като изложбени зали, културни центрове, музеи и др. Във връзка с овладяването преди всичко на откритите зони възниква терминът **ситуационно изкуство** (site-specific art). Той обозначава изкуство, което търси и се възползва от спецификата и даденостите на конкретното място или среда.

(слайд 17) Всъщност идеята за поставяне на акцент върху **средата** е водеща в инсталационното изкуство. Редица художници възприемат самото пространство като материал.

Обратно на ситуационното изкуство, което изхожда от съществуващата обстановка, те по-скоро се насочват към създаване на обстановки.

Работата на Иля Кабаков „Човекът, който полетя в космоса от своя апартамент“ (1968 – 96 г.) напомня на филмов декор. Представлява отрупана с постери стая с пробит таван. По средата има подобно на катапулт приспособление, закачено за четирите ъгъла на стаята с ластици и пружини. Навсякъде са разпръснати отломки и мазилка. Цялата обстановка ни подтиква да изградим в съзнанието си история, ключът за която е самото заглавие. Тя се опитва да ни убеди, че някой е използвал приспособлението, за да се „изстреля“ през тавана, пробивайки дупка в него.

(*слайд 18*) Много от творбите на художничката Барбара Крюгер представляват помещения, изцяло покрити с увеличени черно-бели фотографски детайли и социално ангажирани текстове. Крюгер взема фотографиите от списания, плакати, вестници и реклами. Текстовете са в червен или бял цвят и обикновено имат декларативен характер. Образите и надписите покриват като стените, така и тавана и пода на помещенията.

(*слайд 19*) Яой Кусама е японска художничка, която създава покрити изцяло с цветни кръгове и среди. Понякога в тях ситуира и обеми със странни форми, като ги оцветява по същия начин като всичко останало.

Често използван термин, за означаване на художествената реорганизация на пространството е **инвайрънмент** (от англ. – *environment*). Буквално може да се преведе като заобикаляща среда или обстановка. Това са своеобразни мизансцени, които обгръщат зрителя, като го потапят в околната преднамерено създадена ситуация.

(*слайд 20*) Някои автори стигат и до по-далеч, като възприемат самото пространство, като ограничение. Те въстават срещу поставените от архитектурната среда рамки, които пречат на свободното артистично изразяване. Ето защо се насочват към идеята за деконструиране и трансформация на самата архитектура, като в интериора, така и по отношение на фасадата на сградата.

(*слайд 21*) С развитието си във времето инсталационното изкуство търпи много промени. Навлизането на новите медии и технологии дават и нови възможности. Художниците се възползват потенциала на видеообраза и звука. Търсят все по-широка сетивност, като въвличат тактилноста и обонянието. Залаягат и на интерактивността, като създават инсталации и среди, които реагират на поведението на зрителя.

Проектът „Време“ (2003 – 04) на Олафур Елиасон представлява светец полукръгъл диск, съставен от десетки малко лампички, които светят в жълто-оранжево. Дискът виси в турбинната зала на лондонската галерия „Тейт Модърн“. Чрез овлажнители, които изпускат смес от вода и захар, във въздуха се създава фина мъгла. На тавана е закрепено огромно огледало, което отразява зрителите като силуети сред отражението на светещия диск. Много от посетителите на галерията лягат на пода, за да се обхванат по-цялостно визията, напомняща на слънце сред мъглата.

(*слайд 22*) „Дъждовна стая“ е проект на британско-немската група „Рандъм Интернешънъл“. Представлява помещение с площ 150 м², в което перманентно от тавана се изливат 1000 литра вода в минута. Ситуацията напомня на тропически дъжд. Когато обаче зрител премине през помещението, той остава сух. Сензори улавят движението му и водата спира да тече в зоните, през които той преминава.