

**Илко Николчев**

## **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ ЗРИТЕЛ И ОБЕКТ ПРИ МИНИМАЛИЗМА**

**Ilko Nikolchev**

### **INTERACTION BETWEEN THE VIEWER AND OBJECT OF MINIMALISM**

**Abstract:** With the emergence of abstract art, the process of communication between the work and the viewer changes. The artists take advantage of other means of expression to influence the viewer's mind. They are of a new nature; they are the carriers of new visual and social messages. The minimalists strive to break down the traditional notions of art and to eliminate the differences between painting and sculpture by focusing on creating three-dimensional objects. The meaning of the object is not essential, but the essence is the interaction of the viewer with the object. There is a new emphasis on the physical space in which the works are located. This is the reason to investigate these processes. The text analyzes the main features of minimalism, distinguishing them from the previous trends in visual arts. The theoretical and practical contributions of some of the founding authors of this movement, such as Frank Stella, Robert Morris, Donald Judd, Dan Flavin, Richard Serra and their signature works characterized by the viewer's inclusion in the space of the site. Researchers of minimalism, highlighting the research problem, subject of the article, are quoted.

**Keywords:** *minimalism, interaction, viewer, space, object, three dimensions.*

*„Това, което виждаш, е това, което виждаш.“  
(Франк Стела)*

С появата на абстрактното изкуство се променя и процесът на общуване между творбата и зрителя. Отхвърлянето на природонаподобителните мотиви и човешкото тяло е причина художниците да се възползват от други изразни средства, с които да въздействат върху съзнанието на зрителя. Те са от ново естество, стават носители на нови визуални и социални послания. Чрез използването на сглобяеми промишлени материали и прости, често повтарящи се геометрични форми, те създават произведения, които изправят наблюдаващия пред една нова реалност. Зрителите са повлияни от качества като тегло, размери, гравитация и дори светлината като материално присъствие. Те често контактуват с произведения на изкуството, които поставят физически и визуални въпроси.

Минималистите се стремят да разрушат традиционните понятия за изкуство и да премахнат различията между живопис и скулптура, като се насочват към създаването на триизмерни обекти. Поставянето на тези произведения на пода в галериите, а не върху пиедесталите, допълнително подчертава тяхната разлика от конвенционалните произведения на изкуството. За разлика от предишното поколение художници, целта на минималистите е да премахнат признаците на авторство от своето творчество. Фокусът върху повърхността и отсъствието на художника означават, че същността на обекта не е приоритет, а целта е взаимодействието на зрителя с обекта. Вниманието се пренасочва от

самата творба към преживяването, усещането на гледащия, и връзката му с предмета на изкуството споделящ неговото пространство.

Минимализмът се появява в западното изкуство след Втората световна война. Движението достига своя най-ярък израз чрез американските художници от средата на 60-те и началото на 70-те години на миналия век. Той възниква като продължение на модернизма и често се възприема като преход към практиките на постминимализма и движения като лендарт, концептуализъм, „site-specific art” и други. *„Минимализмът се явява като реакция срещу субективността, характерна за абстрактния експресионизъм, доминиращ в Ню Йорк през 40-те и 50-те години“* (Battcock G. 1995: 172). Неговата основна идея се представя чрез изказа: „Less is more” (*По-малкото е повече*), станала популярна чрез архитекта Мис ван дер Роe.

Много голяма заслуга за появата на минимализма имат американските художници, като Джаксън Поллок, Ад Рейнхард, Барнет Нюман и Марк Ротко. Въпреки че са автори на нещо ново, те са повлияни от европейското изкуство и култура чрез геометричните абстракции на художниците, свързани със „Баухаус“, движението „Де Стийл“, произведенията на Казимир Малевич, Пит Мондриан, Ив Клайн, *„руското конструктивистко движение и румънския скулптур Константин Бранкузи“* (Marzona, 2004: 12). По подобен начин и художници като Джаспър Джоунс и Робърт Раушенбърг са силно повлияни от идеите на френския художник и теоретик на изкуството Марсел Дюшам. Създавайки своите картини, принадлежащи стилово на абстрактния експресионизъм, те се насочват към нов начин на мислене отношение на изобразителното изкуство. Отсъствието на конкретност в композицията и подчертаният интерес към материалността на изобразителните средства, насочват възприятието към чисто осезателни усещания. Картината се превръща в обект, който споделя пространството на зрителя. От 60-те години на миналия век много от тези художници изоставят изображението в полза на предмети, които не могат да бъдат определени като живопис или скулптура в класическия смисъл на тези понятия.

Възможностите за рисуване се разширяват с появата на картините на **Франк Стела** (р. 1936). Те определено са повлияни от европейското изкуство, но се отличават от европейските им първообрази по това, че авторът се стреми към релефност. Обособява се друга, нова тенденция – от стената към пространството. Това е различен акцент върху реалното, физическо пространство, в което се намират произведенията. Той променя традиционните представи за платно и рамка, като експериментира с различни по форма и големина формати. Неговите работи често са обусловени от физическите характеристики на материала и пространството. Четири от ранните картини на Стела, така наречените „черни картини“ (Приложение. Ил. 1), са включени в изложбата „16 американци“, проведена през 1959 г. в Музея за модерно изкуство в Ню Йорк. Те представляват серия от силно въздействащи, огромни платна на ивици, опънати на дебело дърво, което ги изтласква „агресивно“ от стената. Широчината на ивиците в тези картини често се определя от размерите на дървената рамка, която служи за основа на платното. Това е показател, че решенията на Стела относно визията за повърхността на картината невинаги са субективни, а са продиктувани от физическите характеристики на рамката. Създадени в съответствие с предварително определена, ограничителна система, наложена от художника, черните картини оказват силно влияние на минималистичното изкуство през 60-те години, като насочват вниманието към взаимодействието между творбата и зрителя.

*„Очевидната простота на Черните картини, безличната обработка на платното и използването на повтарящи се геометрични форми ги определят като причина за появата на минимализма, като същевременно преследват чистото взаимодействие на зрителя с предмета на изкуството“* (The art story, 2018).

В каталога на изложбата Карл Андре<sup>1</sup> отбелязва: *„Изкуството изключва ненужните.“*... *„На Франк Стела се е наложило да рисува ивици“*. Тези редуцирани творби са в ярък контраст с изпълнените с енергия, силно субективни и емоционално заредени картини на експресионистите. Това е нов начин на изразяване в сравнение с предишното поколение художници.

През 1966 г., **Робърт Морис** (р. 1931), художник и теоретик на минимализма, написва есе в три части със заглавие „Бележки по скулптура 1–3“, публикувано в три издания на *Артфорум*. В тези есета той се опитва да определи концептуалните параметри на движението както за себе си, така и за

<sup>1</sup> **Карл Андре** (р. 1935) е американски художник, представител на минимализма.

работата на своите съвременници. В тях се обръща особено внимание на идеята за „части, свързани заедно по такъв начин, че да създават максимална устойчивост за възприемане на разделението“. В изложбата „Произведения от шперплат“, проведена през декември 1964 г. в „Зелената галерия“, (Ил. 2), той представя прости геометрични структури. При тези седем на брой скулптури, се наблюдава пряка връзка на произведенията с архитектурните дадености на изложбеното пространство.

*„Всички обекти са поставени така, че зрителят може свободно да се движи около тях. Те са много привлекателни благодарение на простите форми и еднакия сив цвят, в който са оцветени. Разположението на обектите и липсата на вътрешни връзки помежду им всъщност подчертават тяхното взаимоотношение със зрителя и изложбеното пространство. Това е нещо ново в контекста на минимализма по това време – очевидно той има интерес както към визуалните аспекти на творбите си, така и към връзката им със заобикалящата ги среда и въздействието им върху зрителя. Неговата отправна точка е „перспективата на човешкото тяло“, или с други думи, за Морис въздействието е принципно свързано с тялото на зрителя и не се ограничава до зрението, което обяснява и относително големите размери на творбите му“* (Marzona. 2004: 23).

Една от най-известните намеси в интериорно пространство от миналия век е тази в галерия „Тейт“, реализирана през 1971 г. от **Робърт Морис**. Зрителите на „*Bodyspacemotionthings*“ (ил. 3) стават част от скулптурната интервенция на художника. Изложбата увеличава извънредно посещенията в музея, но тя бива внезапно затворена четири дни след откриването ѝ. Причината – персоналът на галерията не успява да се справи с „неискрените“ прояви на емоционално освобождаване. Управителят на „Тейт“, Кати Ноубъл, казва: „Очевидно, при откриването хората станаха свръхвъзбудени. Те направиха една стъпка твърде далеч“. Репортерът на „Гуардиън“ Майкъл Комптън отбелязва: „Някои от 1500-те посетители се опияниха от възможностите, като обикаляха, скачайки и крещейки. Те се разхождаха върху гигантските триони и разхлабиха дъските и на други експонати, като ги потъпкаха ... Това беше просто случай на изключително възторжено и енергично участие“. Робърт Морис казва, че: „Това е възможност хората да се включат в работата, да осъзнаят собственото си тяло, гравитацията, усилието, умората, телата си при различни условия“ (The Guardian, 2009). На 22 май 2009 г. интерактивната инсталация на Робърт Морис от 1971 г. е пресъздадена в „Tate Modern“ с по-здрави /съвременни/ материали.

През 60-те и 70-те години изкуството, което изисква участието на зрителя, е новост и рядко събитие в свят, където тържественото гледане на произведение на изкуството като предмет е обичайно.

Художественият критик Майкъл Фрид<sup>2</sup> в своята статия „Изкуството и обекта“ (публикувана в **Артфорум** през юни 1967 г.) заявява, че: „Минималното произведение на изкуството, особено минималната скулптура, се основава на ангажираност с физическата природа на зрителя“. Той твърди, че работите на Робърт Морис са „превърнали акта на гледане във вид спектакъл, в който се разкриват изкуството на наблюдението, на действието и участието на зрителя в произведението“ (Fried, 1967: 3).

Мимималистичните автори често демонстрират друго, различно отношение към възможностите на изкуството, противопоставяйки се на възприемането му като средство за изразяване на емоционалния и интелектуалния живот на художника. Те насочват вниманието си към материалността, физическото пространство и връзката на произведението с зрителя. Художниците се стремят да премахнат посредническата роля на автора и оставят произведението само да контактува с наблюдаващия го. Минималистичното изкуство често се определя от включването на зрителя в работата. Както пише Майкъл Фрид: „опитът на литералистичното [минимално] изкуство е обект в ситуация – тази, която по дефиниция включва и зрителя“ (Fried, 1967: 3).

Есето на **Доналд Джъд** (1928–1994) „Специфични обекти“ (публикувано в „Годишник на изкуствата“ 8, 1965) е теория за формирането на минималистичната естетика и идеология. В текста се говори за нов вид изкуство, разграничаващо се от традиционните форми на живопис и скулптура, като се фокусира върху изследването на „реалното пространство“ и триизмерността, използвайки

<sup>2</sup> Майкъл Мартин Фрид (роден 1939 г. в Ню Йорк) е модернист, художествен критик и историк на изкуството, който се противопоставя на минимализма.

готови материали и ритмично повтарящи се унифицирани форми. В това есе Джъд разкрива нови възможности за американското изкуство, като се противопоставя на наследените класически художествени практики. Джъд описва работата си като „простия израз на сложна мисъл“. Изследванията му за обема, пространството, интервала и цвета имат силно влияние върху модерната скулптура по това време. Джъд обърща специално внимание на подбора на материали, използвайки индустриални, като плексиглас, метал и шперплат.

*„Връзката между обект, зрител и околна среда е важна част от неговата практическа работа. Окачва предмети на равни интервали от пода до тавана, композира издатини от стената, кутии, които са поставени директно върху пода. Подрежда ги в числови последователности и прогресии. Чрез своите инсталации Джъд показва, че самото пространство е също толкова важно, колкото и индустриалните материали, от които са изградени неговите предмети“* (Ochmanek, 2017 (Приложение. Ил. 4)

Работите на Джъд са радикални за времето си. Чрез тях той се противопоставя на класическите идеали за представителна скулптура. Той създава инсталации с големи размери, които правят самите пространства част от произведението. Възприемането на неговото изкуство създава усещане за вътрешно, физическо преживяване. Той вярва, че изкуството трябва да бъде недвусмислено и просто да съществува. Неговите произведения следват собствена логика и правила, като въздействат силно и категорично.

**Дан Флавин** (1933–1996) е популярен със своите скулптурни инсталации от луминесцентно осветление. „Диагоналът от 25 май 1963 г.“, или „Диагоналът на личния екстаз“ (Приложение. Ил. 5), посветена на Константин Бранкузи, е първата зряла работа на художника, в която той използва флуоресцентна светлина като средство за създаване на произведение. „Диагоналът“ на Флавин е заимстван от художествената философия на Василий Кандински, който го използва в своите работи като похват за динамично присъствие. „Диагоналът“ е важна ранна тема на художника, реализирана в съответствие с прости математически конфигурации. Флавин прави редица диагонални „предложения“ в различни цветове, променяйки техните ъгли. Той изпълнява първия в златна светлина, като впоследствие прави диагонали и в други цветове. „Диагоналът на личния екстаз“ може да бъде счетен за концептуално най-чистата работа на автора.

Използвайки стандартни луминесцентни лампи и окабеляване, Дан Флавин запълва огромни помещения с енергията на своите произведения. Готовите индустриални материали позволяват на твореца да се съсредоточи върху самата светлина и начина, по който тя преобразува изложбеното пространство. През следващите години той продължава да използва структури от този тип, за да организира пространствата на галериите чрез светлините и цветовете на произведенията си. Флуоресцентните тръби понякога препречват входа на залите, които осветяват, като по този начин взаимодействат със движението на зрителя.

С развитието на неговото творчество *„работите му все повече започват да се определят от мястото в което се излагат, и все повече придобиват характер на инсталации“* (Marzona, 2004: 16). Той започва да отхвърля студийната продукция в полза на специфични за обекта „ситуации“, или „предложения“, както художникът предпочита да класифицира работите си. Специфичните за обекта светлинни инсталации на Флавин в интериорна среда се характеризират с ялната прогресия в мащаб. Художникът смята, че изложбите в галериите трябва да бъдат съобразени с архитектурните особености на пространството. Инсталациите на Дан Флавин въздействат не само върху архитектурата, но и превръщат зрителя в участник в творбата. Работата се превръща в „ситуация“, място за преживявания, свързано с движението на зрителя.

*„Използването на различни цветове в отделни, свързани помежду си салони поражда спонтанни визуални контрасти и оптическо смесване на образите. Позволява на зрителите да възприемат това, което току-що са зърнали от съвършено различна, гранична гледна точка – метафорично, но и буквално – в съвсем нова светлина. Инсталациите на Дан Флавин въздействат не само върху архитектурата, но и превръщат зрителя в участник в творбата. Зрителят вече няма усещането, че стои срещу даден обект, а по-скоро, че той самият представлява облян от светлината компонент на ситуация, която може да се възприеме само визуално. Същественото в този*

*модел на възприятие е не толкова участието на зрителя, колкото осъзнаването, че това, което е видимо, по принцип се вижда не извън, а в творбата“* (Marzona, 2004: 16).

Повечето от творбите на Флавин са без заглавия и обикновено са последвани от посвещения за приятели, художници и други. Една от най-популярните от тях е „Паметник на В. Татлин“, в памет на руския конструктивист Владимир Татлин (ил. 6).

Начинът, по който неговите проекти се различават от класическите категории в изкуството, се определя най-точно от самия художник: *„Чувствам се отчужден от проблемите на живописиста и скулптурата, но няма и нужда да бъда привлечен отново към тях. Осъзнах, че не е необходимо старата ортодоксалност да бъде заместена по какъвто и да било начин“* (Marzona, 2004: 16).

**Ричард Сера** е един от най-изявените американски художници и скулптори след периода на абстрактния експресионизъм. Започвайки в края на 60-те години на XX век до настоящия момент, работата му играе важна роля в усъвършенстването на традицията на съвременната абстрактна скулптура и минимализма. Произведенията му намират своята реализация както в интериорни, така и в екстериорни пространства. Постепенно неговите скулптури нарастват по размер и обхват в пространствата, които заемат. Те са едновременно картина, скулптура, архитектура и доказателство за възможностите на съвременната индустрия. В неговите произведения пространството става неразделна част от работата му. Ако в ранните си години той се интересува от процеса на създаване на произведение чрез експериментиране с индустриални материали, то по-късно интересите му се насочват към мястото, където се инсталират. Паралелно с това той също поставя въпроса: как тази промяна засяга зрителя и неговия свят? Приемайки съвременното наследство, Сера предполага, че самото човешко тяло вече няма място в живописиста и скулптурата. Той изследва как една творба може да се интегрира към определена обстановка. Сера създава пространства и среди, в които зрителят може да изпита усещания за тежест, гравитация и гъвкавост. Вместо да подтиква просто към наблюдение, Сера ви кара постоянно да обмисляте връзката си с произведението, което е продукт не само на художника, но и на инженери, строителни работници, куратори и участието на зрителите. Неговите скулптури не могат да се възприемат само визуално, а трябва да се преживеят и физически, като зрителят създава смисъла на работите чрез движението си, разхождайки се през тях. По този начин целта на Сера е да създаде активен зрител, чието възприятие се променя в зависимост от позицията и посоката на ходене. Сера не се стреми да направи скулптури, които да приличат на обекти, а такива, при които хората да видят и да преживеят пространството по различен начин. *„Въпросът е как работата променя даденото място“*, казва той, *„а не личността на автора“*.

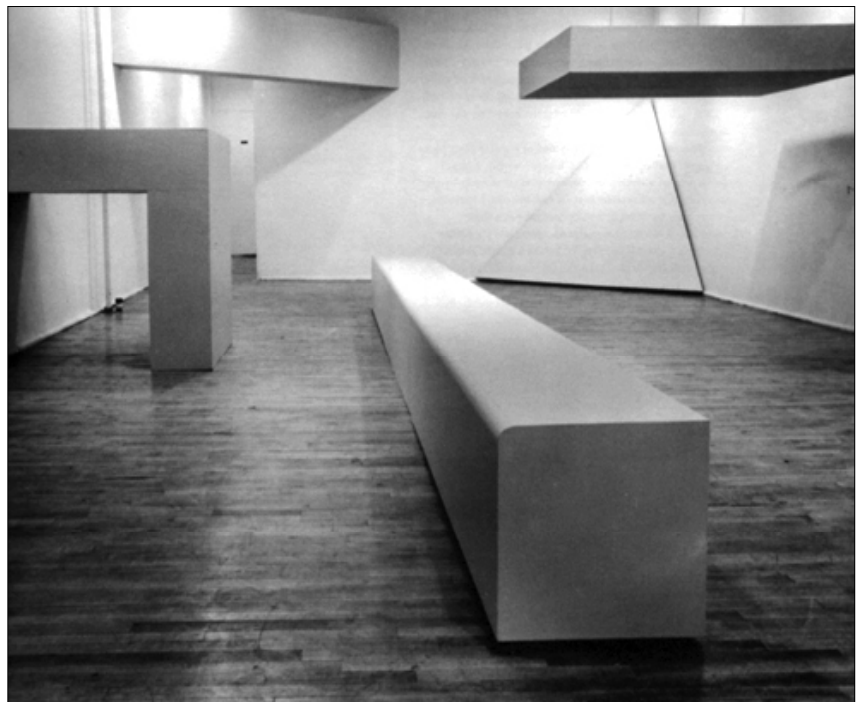
През 1981 г. Сера инсталира дъга от ръждясала стомана с размери 3,6 на 36 метра на площад „Федерал Плаца“ в Манхатън, Ню Йорк. Това е най-скандалната работа в кариерата му и дава повод за един от най-важните дебати за публична скулптура в историята на изкуството през XX век. Чрез прорязването на пространството на площада наполовина, „Наклонената дъга“ (ил. 7) служи като пречка за всеки, който иска да го прекоси по права линия. Това е била и целта на Сера. *„Стъпка по стъпка, възприемането не само на скулптурата, но и на цялата обстановка се променя“*, твърди той. Впоследствие работещите в сградите наоколо се оплакват, че стоманената стена пречи на преминаването през площада. След няколко години на обществени дебати се гласува, че работата трябва да бъде преместена, но Сера твърди, че скулптурата е специфична за пространството и не може да бъде поставена никъде другаде. Той много често цитира изявление за естеството на специфичното за средата изкуство, като казва: *„Да премахнете работата, това означава да я унищожите“* (Serra, 1991: 38). В крайна сметка „Наклонената дъга“ беше нарязана на парчета и изпратена за скрап.

Като движение минимализмът често е критикуван от модернистичните критици и историци, които смятат, че минималното изкуство представлява неразбиране на съвременната диалектика на изкуството, но това определено е нов различен прочит на живописиста и скулптурата, оказал силно влияние на следващите поколения художници. Произведенията на минималистичните художници са реакция на определена среда, физическа и социална, и на определен контекст. Използването на различни материали, показва желанието да се променят традиционните средства за правене на изкуство. Основните признаци, разграничаващи ги от традиционните представи за скулптура и живопис, са задължителното съотнасяне към дадената среда и най-важното, възможността за приобщаване на зрителя, правейки го участник в произведението.

## БИБЛИОГРАФИЯ

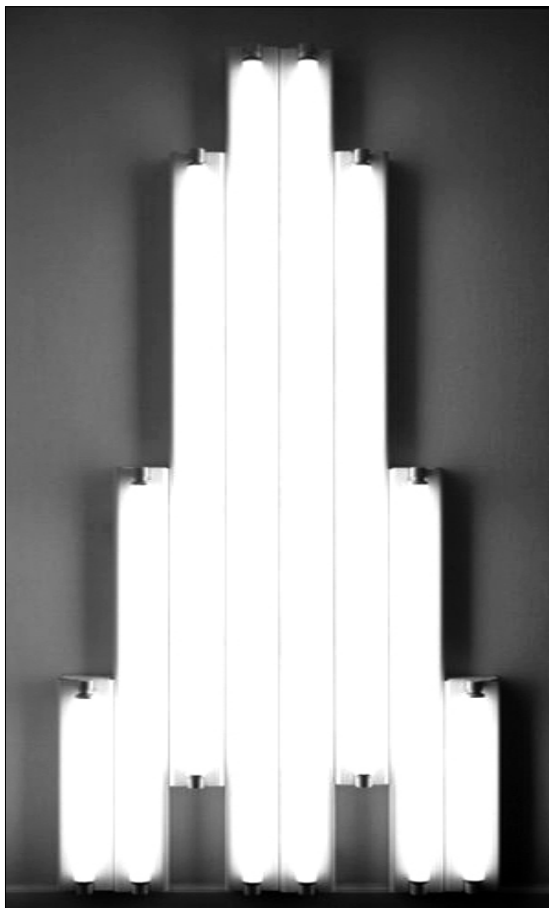
1. **Battcock, Gregory.** Minimal Art: a critical anthology. University of California Press, 1995, p. 172.
2. **Fried, Michael.** "Art and Objecthood" Artforum, 1967, June, p. 3.
3. <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/apr/06/tate-robert-morris-bodyspacemotionthings>, 10.10.2018.
4. **Marzona, Daniel.** Minimal art, Tashen, 2004, p. 16, 23.
5. **Ochmanek, Annie.** Curatorial Assistant, Department of Painting and Sculpture, 2017, MoMA) Взето от: MoMA, 2018, <https://www.moma.org/artists/2948>, 08.09.2018.
6. **The art story,** 2018. <https://www.theartstory.org/artist-stella-frank.htm>. 08.09.2018.
7. **Serra, R.** letter to Donald Thalacker dated January 1, 1985, as published in Clara Weyergraf – Serra and Marta Buskirk, eds., The destruction of titled arc: Documents (Cambridge: MIT Press, 1991), p. 38.

(ил. 2) Робърт Морис  
„Проблемът с ума / тялото“  
Изложба в Зелената галерия,  
Ню Йорк, декември 1964 до  
януари 1965 г.



(ил. 3) Робърт Морис,  
Bodyspacemotionthings 1971 г.  
Фотография: „Тейт“





(ил. 6) Дан Флавин, „Паметник на В. Татлин“, 1966 г.



(ил. 7) Ричард Сера, „Наклонена дъга“ 1981 до 1989 г. стомана, 3.6 на 36 м. Федерален площад в Манхатън, Ню Йорк