



*Светослава Георгиева*¹

КРИТИКА НА ОРИГИНАЛНОСТТА

Svetoslava Georgieva

CRITIQUE OF ORIGINALITY

Abstract: This article is an attempt to examine the criticism, theory of art and culture affecting the views and resulting polemical issues in contemporary art concerning originality, modernity, and novelty since the 1980s through the lens of theorists, critics, and artists.

Keywords: criticism; theory of art and culture; contemporary art; modernity.

Идеята за модерното и предполагаемата „модернизация на културата“² в контекста на постмодерната теория на изкуствата е сложна комбинация от исторически и художествено-исторически преразглеждания на множество теории, практики и критики на практиките, произлизащи от новопоявилите се през втората половина на ХХ век мултидисциплинарен подход в хуманитарните науки. Постмодернизмът като критика на мита за оригиналността, е онзи деликатен заместител на съществуващия до средата на 20-ти век фокус върху естетиката и разглеждането на произведенията на изкуството през призмата на нейните понятийни групи и категории. Разговорът за дадено произведение не е обикновено допълнение, предназначено да подпомогне неговото възприемане и оценка, а етап от производството на творбата, част от значението и стойността ѝ. Основната причина е, че новата „дефиниция“ на художника и на художествената работа ги доближава до тази на „интелектуалеца“ и ги прави по-зависими от мненията и нагласите във всички сфери на науката и културата което и довежда до контекстуализацията на съдържанието към творбите.

Оригиналността по дефиниция описва креативността и творческия процес, но поради естеството си на рамка за концептуализация на динамиката и на тези процеси, употребата на понятието е различно специфицирана в различните науки и приложения. Разбира се, в особена тясна връзка, тя винаги ще бъде с изкуството, но дефинирането и търпи и най-вероятно ще продължи да търпи промени, тъй като тя е свързана с определяне на субективни категории като новостта (иновацията), модерността, или с други думи касае апарата за оценка на художествено-естетични качества на творбата. От друга страна остава и свързаността и с понятието „автентичност на произведението“. Всичко това предполага и динамичност на понятието, „оригиналност“ в съвременното изкуство, тъй като възгледът е определящ за постоянните промени и в законите за авторско право, и за създаването на механизми и критерии за оценка и критика.

¹ svetliuki@gmail.com

² Фундаменталния принцип на теорията за модернизацията на културата на Р. Ингълхарт е, че икономическият прогрес генерира систематични промени в културата.

От античността до днес, философите и хуманитаристите се отнасят скептично към „новостта“ в социалните структури и порядки, религиите и изкуството, а в развитието на науката и технологиите, изобретенията и иновациите са принципно заложени в цялото им развитие. Пиер Бурдийо публикува през 1979-та година „Да бъдеш различен“, едно социално-антропологично изследване, което се възприема като засилване на пост-модернистката опозиция срещу различните видове формалистична естетика, основа на традиционните теории. Той разглежда „културното поле“ като изследва социалната основа на естетическия вкус, обсъжда функционирането на авангарда в областта на визуалните изкуства. Бурдийо заключава, че „изкуството и културното потребление изпълняват социална функция за легитимиране на социалните различия и налагане на легитимни категории за възприятие и оценка, в поле, което има „времево измерение“. Остаряването на автори, произведения, или школи, е вече нещо съвсем различно от механичното и естествено изплъзване в миналото. От едната страна са доминиращите фигури, които искат приемственост, идентичност, възпроизводство, а от друга новодошлите, които търсят прекъсване, разрыв, разлика, революция.“³ Той разглежда важността „да направиш име“ за артиста, школите и направленията в съвременното изкуство (поп арт, минимализъм, процес арт, мад арт, концептуално, нов реализъм, Fluxus, Арте повера, Оп арт и т.н.) като псевдо-концепции, практически инструменти за класифициране, които създават прилики и разлики чрез назоваването им като създадени в борбата за признание от самите художници или техните акредитирани критици, като функция на емблеми, които отличават галерии, групи и художници, и следователно продуктите, които правят или продават. Появата на „новост“, нова група, способна да твори „история“, предизвиква изместване на структурата на полето на настоящето. Да пуснеш нова система от вкусове на пазара и да ги наложиш като част от „общата култура“ означава да избуташ целия набор от вкусове в миналото. Въпросите, които поставя Бурдийо за модела в съвременното общество, в който благодарение на почти съвременното обединение на художественото поле и неговата история, всеки художествен акт, който прави история като въвежда нова позиция в полето и измества цялата поредица от предишни действия, са всъщност питане дали артистите и публиката, съблазнени от примамливия образ на постоянното „художествено откритие“, новост и оригиналност, не са били отклонени от изследването на важни въпроси за структурата на обществото. Оригиналноста и новостта са придобили еднозначност.

В „Оригиналноста на авангарда“, публикувана пред 1981-ва година, Розалинд Краус пише, че „единственото нещо, което остава доста постоянно в авангардисткия дискурс, е темата за оригиналноста“⁴. Тя се разглежда като нещо повече от отхвърляне на миналото, за нея авангардната оригиналност е замислена като буквално започване от нулата, раждане. Маринети, изхвърлен от автомобила си една вечер през 1909-та в канавката, „излиза сякаш от околплодна течност, за да се роди без предци – футурист.“ Тази притча за абсолютното самосъздаване, историята в основата на първия футуристичен манифест, функционира като модел за това, което се има предвид под оригиналност сред авангарда от началото на ХХ век. Сега, ако самото понятие за авангард може да се разглежда като функция на дискурса за оригиналност, действителната практика на авангардното изкуство има тенденция да разкрива, че „оригиналноста“ е работещо допускане, което само по себе си възниква от основата на множество повторения. Розалинд Краус дава пример с фигурата на решетката, която можем да видим в творбите на Малевич, Мондриан, Хеже, Пикасо, Швитере, Корнел, Райнхауд Джоунс, Андри Лецит, Хес и т.н. „Темата за оригиналноста от претенция на авангардния художник като негово право по рождение, е споделена дискурсивна практика на галерията, музея, историка, и обхваща понятията за автентичност, оригинал и произход“⁵, макар в самия манифест Маринети да обявява за „гробница“ галериите, музеите и академиите и „иска

³ Бурдийо, Пиер. Есета за изкуство и литература, Кембридж, Оксфорд и Лондон Полити Прес, 1993, с. 106–111.

⁴ Краус, Розалинд. Оригиналноста на авангарда и други митове на Модернизма, Кембридж, МА, Лондон, 1986, с. 151–70.

⁵ Краус, Розалинд. Оригиналноста на авангарда и други митове на Модернизма, Кембридж, МА, Лондон, 1986, с.151–70.

да събори музеи и библиотеки, да се бори с морала, с феминизма и всякакво опортюнистично и утилитарно малодушие“⁶.

През 80-те години на 20-ти век, в теорията се появяват множество анализи, свързани с разширяването на функцията на изкуството, на разположението му в пресечната точка на институциите и политикономиката, на репрезентациите на сексуална идентичност и социален живот. Хал Фостър публикува „Подривни знаци“ в „The Anti Aesthetic“ през 1983-та година, където разглежда автори като Шери Ливайн, Марта Рослер, Дара Бирнбаум, Барбара Крюгер, Луиз Лоулър, Алън Макколъм, Джени Холцер, Ксигитор Водичко, чиято работа е свързана с комбинирани артистични практики с културната индустрия, които сега определяме като интердисциплинарни, с различни форми на производство и излагане (бриколаж, колажи от фототекст, конструирани от снимки, видеозаписи, критични текстове, присвоени, аранжирани или заместващи произведения на изкуството). Обединяващото според Фостър е, че „всеки третира публичното пространство, социалното представяне или артистичния език като двете: мишена и оръжие“⁷. Той отчита как тази промяна в практиката води до промяна в позицията като артистът става повече „манипулатор на знаци, отколкото създател на предмети на изкуството, а зрителят – по-скоро активен четец на послания, отколкото „пасивен съзерцател на естетиката“ или „потребител на грандиозното“⁸. Това е една остра критика на известния американски критик от така нареченото „ново поколение американска критика“, зародило се в началото на Модернизма, на промяната в нагласите и разбирането за изкуство и оригиналност и по-специално навлизането на консуматорската поп-култура, медиините образи и рекламния дизайн в музеите и галерийни пространства.

В „Алегоричният импулс: към теория на постмодернизма“ от 1980-та година, Крийг Оуенс отбелязва, че „модернистичната критична теория изключва алегорията като начин на художествено означаване.“⁹ Той определя двата най-основни импулса в съвременното изкуство като убеждението за отдалечеността на миналото и желанието да го изкупи за настоящето. Той говори за алегоричните образи като присвоени образи: „алегористът не ги измисля, той ги конфискува“, като същевременно претендира за културно значимото, представя се за негов интерпретатор и в неговите ръце образът става нещо различно, добавя се друго значение към изображението. Оуенс прави и връзката между алегорията и съвременното изкуство в произведенията на Трой Браунтуч, Шери Ливайн, Робърт Лонто и други артисти, които генерират образи чрез възпроизвеждането на други образи. Той разглежда ефимерната природа на всички явления в изкуството, прогресивното дистанциране от историята, от произхода, „думите като чисто визуални феномени, а визуалните изображения като скрипт за дешифриране“¹⁰.

Питър Халий още през 1983-та година публикува статията „Природа и култура“ в Arts Magazine¹¹, където поставя редица тревожни въпроси, провокирани от типичната за периода структуралистка художествена практика, отнасящи се до света на симулакрума¹², до комуникацията на артиста с постиндустриален свят, характеризиращ се със знаци, които по-скоро симулират, отколкото представят. Халий казва, че се е появила нова практика, която отхвърля феноменологията на правене на изкуство като претенциозно, която заменя култа на оригиналността с безброй вариации на темата за повторението и изпитва очарование от социологическата и политическа реалност, с което и обяснява влиянието на структуралистките и постструктуралистки текстове, написани от десет до двадесет години по-рано върху артисти и теоретици на изкуството, възвестявайки внезапната победа на „културата над природата“¹³.

⁶ **Маринети, Филипо Томазо.** Манифест на футуризма, 1909.

⁷ **Фостър, Хал.** Записи: Изкуство, спектакъл, културни политики, Сиатъл, 1985, с. 99–100.

⁸ **Фостър, Хал.** Записи: Изкуство, спектакъл, културни политики, Сиатъл, 1985, с. 99–100.

⁹ **Оуенс, Крийг.** Изкуството след модернизма, Ню Йорк и Бостън, 1984, с. 203–35.

¹⁰ **Оуенс, Крийг.** Изкуството след модернизма, Ню Йорк и Бостън, 1984, с. 203–35.

¹¹ **Халий, Питър.** „Природа и култура“ в Arts Magazine, Ню Йорк, септември 1983.

¹² Симулакрум – репрезентацията (изобразяването) на друга репрезентация, например статуя или картина. През късния XIX-вторична асоциация на нейното значение с нископоставеност и непълноценост: тоест става дума за изображение без същността или качествата на оригинала.

¹³ **Халий, Питър.** „Природа и култура“ в Arts Magazine, Ню Йорк, септември 1983.

Въпросите за оригиналността винаги са вълнували повече артистите и техните изявления остават като силен емоционален отклик на съответния времеви промеждутък, в който са направени. Едно такова изявление остава в историята и то е това на Шери Ливайн през 1982-ра година. Тя казва: „Светът е пълен до задушаване. Човек е поставил своя знак на всеки камък. Всяка дума, всеки образ са взети под наем и ипотекирани. Ние знаем, че картината е цяло пространство, в което се смесват и сблъскват различни изображения, нито едно от тях оригинално...“¹⁴. Изявлението ѝ завършва с вариация на често цитираното заключение „...Раждането на зрителя трябва да е на цената на художника.“¹⁵

Шери Ливайн като артист е изключително интересна, защото тя поставя под въпрос доста радикално концепцията за произход на изображението, а с нея и идеята за оригиналност. Тя използва емблематични творби от модернизма, фотографии, скулптури, които фотографира повторно в галерии и музеи, в нарушение и на авторски права, присвоява изображения от канонични художници мъже, повдигайки въпроси за плагиатството и авторските права.

Барбара Крюгер публикува есето „Снимане“ преди 1982-ра като сравнява апроприацията с пародията, силата, предоставена на „оригинала“ помага на включената в „копието“ имплицитна критика и това служи за допълнително издигане на копието.¹⁶

От 80-те години на ХХ век насам тези елементи на артистична практика са все по-често видими и се увеличават и полемиката по отношение на теми, свързани с апроприацията и други подобни практики. В наши дни имената на артисти като Ричърд Принс, Джеф Куунс, Барбара Крюгер, Тиери Гета, Надя Плезнер ще останат и като юридически прецеденти в множество дела за авторски права.

Според Валтер Бенямин, които разглежда формите на мултиплициране на художествени обекти и други подобни практики в дигиталната ера, изказва мнението, че въпросът за автентичността губи смисъл и това променя идеята за изкуство изобщо. При намаляване на общественото значение на едно изкуство следва и изчезване на „критичното и удоволствено поведение на публиката“¹⁷.

В исторически аспект, съвременния възглед за „оригиналността“, „новостта“, „модерността“, започва да се оформя след Втората световна война, в който светът се разделя на два лагера геополитически, идеологически и икономически. Тези фактори, разбира се, повлияват върху общата концепция за тези понятия и по какъв начин се разглеждат. Докато Западната култура залага на постмодерния бунт, отричане на всичко старо, превръщането на „иновацията“ в основен критерий, то Източният блок отдава огромно значение на връзката с миналото във визуалните изкуства, на продължителността и последователността, „новостта“ трудно намира своя път и често бива отричана и гонена. Емблематичното „Писмо до канадски куратор“, написано от Чарлз Харисън и адресирано до Доно-Ан Бирни Данцкер, куратор на изложбата „Модернизъм: Теория на Културата“, включваща поредицата картини „Ленин/Полок“ в Художествената галерия във Ванкувър пред 1982-ра година, в което той говори за „истеричните“ дискурси на изкуството и „монтажи на дискурси“. Цитирам: „...да се даде възможност за ясно разграничаване на симптомите на Упадъка и разрухата от критичната дейност по отношение на упадъка и разрухата. Всички сме преследвани от упадъка. Това е културният материал, с който трябва да работим.“¹⁸

Оригиналността сама по себе си като субективно понятие със сигурност има локални особености, дължащи се на различната визуална култура, художествени традиции и школи, което и в общ културен аспект я приближава повече до размитото понятие „модерност“. Постмодерното мислене на съвременния артист, че вече всичко е направено и можем само да заемаме или интер-

¹⁴ **Ливайн, Шери.** Изявление по повод изложбата Маниеризъм: Теория на културата, Стайл магазин, Ванкувър, Март, 1982.

¹⁵ Барт, Ролан. „Смъртта на автора“.

¹⁶ **Крюгер, Барбара.** Скрин, том 23, н. 2, Лондон, юли-август 1982.

¹⁷ **Бенямин, Валтер.** Бенямин, 2000, с. 150.

¹⁸ **Харисън, Чарлз.** „Писмо до канадски куратор“, Изкуство-език, vol. 5, no. 1, Бенбъри, октомври 1982, с. 32–5.

претираме и това може би води повече до имитативни практики и резултати. Тези проблеми се отнасят не само до визуалните изкуства, а и до всички останали, затова и се въвеждат нови думи и понятия, които да дефинират по-точно новопоявилите се явления. Пример за това е терминът „интертекстуалност“, въведен в края на 60-те години на миналия век от философа Юлия Кръстева, което описва феномена на непрекъснат обмен и изграждане на връзка между текстове, влиянието между тях и както казва проф. Греъм Алън, за разграничаване между „произведения които са изрично интертекстуални – като имитации, продии, цитати, монтаж и плагиатства, и онези творби, на преден план“¹⁹.

ЛИТЕРАТУРА/ REFERENCES

- Ингълхарт, Р.** „Културна еволюция, Мотивациите на хората се променят и реструктурират света“, с. 62–93 [Inglehart, R. Cultural Evolution: People’s Motivations are Changing, and Reshaping the World, pp. 62–93]
- Бурдийо, Пиер.** „Полето на културата“, Есета за изкуство и литература, Кембридж, Оксфорд и Лондон Поли Прес, 1993, с. 106–111 [Bourdieu, Pierre. The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature, Cambridge, Oxford and London: Polity press, 1993, pp. 106–111]
- Краус, Розалинд.** Оригиналността на авангарда и други митове на Модернизма, Кембридж, МА, Лондон, 1986, с. 151–70 [Krauss, Rosalind. The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths, Cambridge, MA, and London, 1986, pp. 151–70]
- Фостър, Хал.** „Поддривни знаци“. Записи: Изкуство, спектакъл, културни политики, Сиатъл, 1985, с. 99–100 [Foster, Hal. ‘Subversive signs’. Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle, 1985, pp. 99–100]
- Оуенс, Крийг.** Изкуството след модернизма, Ню Йорк и Бостън, 1984, с. 203–35 [Owens, Craig. Art after Modernism, New York and Boston, 1984, pp. 203–35]
- Халий, Питър.** „Събрани есета 1981–87“, Цюрих, 1988, с. 63–73 [Halley, Peter. Collected Essays 1981–87, Zurich, 1988, pp. 63–73]
- Ливайн, Шери.** Изявление. Стайл магазин, Ванкувър, Март, 1982, с. 48, използвано за каталога на изложба Маниеризъм: Теория на културата, Художествена галерия Ванкувър, март-април 1982 [Levine, Sherrie. Statement. Magazine Style, Vancouver, March 1982, p. 48, which formed the catalogue of the exhibition „Mannerism: A Theory of Culture, Vancouver Art Gallery, March-April 1982]
- Крюгер, Барбара.** „Да снимаш“ Скрин, том 23, н. 2. Лондон, юли-август 1982 [Kruger, Barbara. „Taking“, „Pictures“. Screen, vol. 23, n. 2. London, July-August 1982, p. 90]
- Бенямин, Валтер.** Бенямин, 2000, с. 150 [Benjamin, Walter. Benjamin, 2000, s. 150]
- Харисън Чарлз.** „Писмо до канадски куратор“, Изкуство-език, vol. 5, no. 1, Бенбъри, октомври 1982, с. 32–5 [Harrisonq, Charles. „Correspondence“ in Style, Vancouver, March 1982, pp. 11–12, reprinted as „Letter to a Canadian Curator“ in Art-Language, vol.5, no.1, Banbury, October 1982, pp. 32–5]
- Нордкаст, Ричард.** Интертекстуалността [Nordkast, Richard. Intertekstualnostta] <https://bg.eferrit.com>
- Кръстева, Юлия.** Интервю с Катрин Франклин, Фла; арт, н. 126, февруари-март 1986, с. 44–7 [Kristeva, Julia. Interview with Catherine Francblin, Flash Art, no. 126, February-March 1986, pp. 44–7]

¹⁹ Нордкаст, Ричард. Интертекстуалността, <https://bg.eferrit.com>