

Младен Младенов

ИНТЕРМЕДИЯ – (НЕ САМО) ВИЗУАЛНОТО В ХИПЕРТЕКСТА НА СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО

Mladen Mladenov

INTERMEDIA – (NOT ONLY) THE VISUAL IN THE HYPERTEXT OF CONTEMPORARY ART

Abstract: The article presents some historical and theoretical aspects defining intermedia as an aesthetic, cultural and social phenomenon. Its appearance in the 1950s and 1960s was triggered by the changed attitude towards art in the conditions of growing technology in society and the blurring of boundaries between different arts. The concept of intermedia is created by a group of artists who unite under the common name Fluxus, meaning „flow of life“. Group Manifesto – Dick Higgins, composer, poet, publisher - formulates intermedia as a merger into a „flow“ of different ways of artistic expression and means of communication. The most important distinctive features of intermedia – accessibility, non-commerciality, freedom, social engagement, compliance of modern lifestyle and the new media in it are traced. It explains the role of this aesthetic practice as an instrument in creating the hypertext of contemporary art.

Keywords: *Intermedia, Visual Text, Hypertext of Contemporary Art, Conceptual Art, Aesthetic Experiment.*

Ние трябва да намерим начини да казваме, каквото трябва да се каже, в светлината на нашите нови средства за комуникация. За това ние се нуждаем от нови трибуни, организации, критерии, източници на информация (Дик Хигинс)¹.

Половин век по-късно след изричането им думите на **Хигинс** – британски композитор, поет, издател и един от манифесторите на творческата група за експериментално изкуство **Fluxus**² – звучат със същата актуалност, защото внушават убеждението, че във всеки един момент отправянето на каквито и да са публични послания трябва да отговаря на непрекъснатата променящата се среда, в която протича общуването (социално, културно, естетическо).

По същото време големият философ на ХХ век, авторът на „Битие и време“ – **Мартин Хайдегер**, изказва предусещането си, че кибернетиката като определяща и направляваща останалите основна наука „образува езика за обмяна на новини“, а „Изкуствата стават управлявано-управляващи

¹ **Higgins, D.** Statement on Intermedia. NY, 1966. – Published in: Wolf Vostell (ed.): Dé-coll/age (décollage) * 6, Typos Verlag, Frankfurt – Something Else Press, New York, July 1967.

² **Флюксус** (от лат. „потокът на живота“) е международно арт-движение през 50–60-те години на ХХ век, чиято цел е сливането в един „поток“ на различни начини на художествено изразяване и средства за комуникация, определян като „интермедия“.

инструменти за информация⁴³ – т.е. те все повече ще се влияят от социалните процеси, но и все повече ще влияят върху тях с реализацията на идеите си. Днес, в „епохата на достъпа“⁴⁴ информационният обмен се движи все по-бързо и с все по-нарастващи обеми, а границите между реалното и виртуалното (кибернетичното–Интернет) се замъгляват. В тази неопределена среда управлявано-управляващите функции на изкуствата като „изкуствени“ езици за обмяна на новини се проявяват както чрез смесването, съизразяването (интермедирането) между самите тях и все по-често с помощта на други изкуствени (технически/програмни) езици, така и с останалите „естествени“ начини за изразяване (на природата, на бита, на неформалното човешко общуване). Случва се една нова Вавилонска кула, чрез която човечеството търси своя всеразбираем език в „света без граници“.

Именно възможността за подобна „между-медийност“, развиваща самостоятелността на различните преносители на посланията в изкуствата – жанрове, материали, техники, изразни средства, както и сливането им с медии, които преди това не са били възприемани като художествени, **Дик Хигинс** назовава с понятието **интермедия**. Този процес се определя като „разширяване на съзнанието“, свобода отвъд предразсъдъците (стандартите, очакванията) на творчеството.

Това е моделът, с който Хигинс визуализира философията на пресечните множества, които може да формира интермедията в областите на човешката творческа дейност независимо от средствата и продуктите на създаване. Защото всяко „правене“ е целенасочено от *сериозността* на идеите и очакваните ползи от него, но съдържа в себе си и *играта*, забавлението, въодушевяването от самото правене, творене. Социалността на концепцията за интермедия е хиперболизирана от неограничения брой комуникативни сфери/участници в комуникацията и в същото време резултатът от „ливането“ на различностите винаги е непредвидим и (естетически) уникален.

Терминът **интермедия** се появява от свързването на основната коренова дума „медия“, която в латински е множественото число на „среда, средно“ (medium – media), и предлога „интер“ – пряка заемка също от латински (inter), означаващ „между“. Историческите употреби разширяват първоначалното значение на **медия** – „нещо, което е (по) средата“ (както *медианата* разделя триъгълника на две или „сряда“-та, която разполовява семдмицата) – с използвания и днес смисъл на „среда, определено пространство и съдържащото се в него“ (околна среда, семейна среда), както и „посредник“, преносител (свръзка) на информация между различни участници в комуникацията (сватовниците са посредници за свързването на два рода чрез сватба; телефонът, телевизията, компютърът, Интернет са съвременните медиатори на все по-разширяващото се общуване както персонално, така и на все по-големи групи от хора). Следователно в значението си на посредник медията е и „средство“, инструмент на комуникацията.

Изящните изкуства добавят към все по-нарастващия брой значения на медията своите употреби на понятието – медия е течността (средата), в която се смесват цветовете, материалът или техниката (средствата) на художника (масло, акварел – „the medium of watercolor“). Свързването на основната дума с предлога „между“ (**inter**) създава нов номинативен хоризонт – „интермедия“, в който се вижда пресичането, взаимно- и единоедействието на различни информационни „посредници“ (словосъздаването е подобно на „междутекстовост/интертекстуалност“, назоваващ смислоизграждането на текстове чрез други текстове).

Първите опити да се използва понятието „интермедия“ са направени през 1812 г. от английският поет, критик и философ представител на Романтизма **Самюел Колридж**, който го използва в един от коментарите си върху Едмънд Спенсър. Именно него Хигинс посочва за предвестник на интермедирането. Според **Кен Фридман** обаче, най-младият член на Fluxus в момента на създаването му: „Хигинс е прекалено скромен. Колридж използва термина *intermedium* само веднъж (и то в единствено число) [...] в смисъл на средно (междинно) изкуство. Докато чрез *intermedia* Хигинс създава

⁴ **Рифкин, Дж.** Епохата на достъпа. Атика, 2001.

³ **Хайдегер, М.** Същности. С.: Гал-Ико, 1993, с. 199 – оригиналната студия „Zur Sache des Denkens“ („Предметът/делото на мисленето“) излиза през 1969 г. в Тюбинген.

тенденция, предизвикваща поредица от художествени форми за сближаване на изкуствата⁵. В изказването си Фридман разграничава „интермедийно“ от „интермедия“ – прилагателното се „прилага“ към творчески действия (за които има много исторически примери), смесващи/сливащи две и повече изразни средства/техники; докато съществителното дава име на новия начин на съществуване на изкуството в епохата на технологичното общество, което е и общество на медиите.

През 1967 г. **Дик Хигинс** се фокусира върху проблемите и възможностите на новите музикални форми и експериментите с ритъм и звук, като предлага включването в един общ творчески процес на различни видове изкуства за постигане на по-въздействащ творчески модел, в който не е водещо визуалното начало, а действието. Именно този процес се определя като „разширяване на съзнанието“ и творческа свобода. В същата година **Джин Йунгблуд** – репортер и филмов критик, описва и формулира понятието **интермедия** в поредица статии, публикувани в американския периодичен печат⁶. Работейки в областта на алтернативното кино, той е първият, който разглежда видеото като форма на изкуство. В неговата най-известна книга „Отворено кино“⁷, публикувана през 1970 година, има отделна глава, посветена на това експериментално изкуство. Той счита, че интермедията дава възможности за „отваряне“ на киното към нови форми, включващи технологии (визуалните, специалните ефекти и компютърните изкуства), видеоарт, мултимедийна среда и холография.

През 1979 година **холандският галерист и художествен критик Хари Рухи** представя Fluxus като „най-радикалното и експериментално движение в изкуството на шейсетте години“⁸. Диапазонът на вписващите се в него участници потвърждава това определение: художници, композитори, дизайнери и архитекти, както и икономисти, математици, балетисти, готвачи, и дори един кандидат-богослов, представляващи народите на три континента – Северна Америка, Европа и Азия. Наричани в началото „неодадаизъм“, арт събитията им притежават много от дадаистичния nihilism – несъобразяване с установеността на естетическите форми, неочевидност на посланията, пренебрегване на логиката в творческия процес, влечение към абсурдното, провокативността... Тези събития обаче се случват в още по-необичайни среди и по необичаен начин: шумова музика, бетонна поезия, лендарт (land art) – моментното или „изчезващото“ изкуство сред природата, видеоарт, експерименти в дизайна, литературата, философията...

Отличителни качества на много от артистите на Fluxus са липсата на комерсиалност и заявената чувствителност към антиизкуството. Особено въздействие върху естетическото мислене на групата има американският композитор, писател, артист **Джон Кейдж**⁹ (1912–1992) с идеята си творецът да се „пуска“ в своето произведение, без да има ясна концепция за неговия край, както и че създаването на една творба е пряко взаимодействие между артиста и публиката. Върху художниците от Fluxus се усеща влиянието на дадаиста и сюрреалиста **Марсел Дюшан**¹⁰ (1887–1963), създал термина *ready made*, с който назовава как обикновени промишлени обекти, подбрани и модифицирани от художника – чрез препозициониране, присъединяване, вграждане, подписване – се превръщат в изкуство.

Кръстникът на групата, **Джордж Мачюнас** (1931–1978), в своя Манифест¹¹ казва, че *Fluxus* е „смес от водевил, лъжи, детски игри и Дюшан“ и го нарича „движение“. Краткият му текст е разделен в две колони, като в първата се изброяват качества на „елитарното“ изкуство, а в другата – на изкуствата на Fluxus. Художникът, който обслужва паразитиращия елит, трябва непрекъснато да демонстрира своята изключителност, надеждност, театралност, за да бъде комерсиален – да може да

⁵ **Ken Friedman's** contribution to “FLUXLIST and SILENCE Celebrate Dick Higgins”. – <http://www.fluxus.org/higgins/ken.htm>

⁶ **Youngblood, G.** *Intermedia*. // Los Angeles Free Press, 1967.

⁷ **Youngblood, G.** *Expanded Cinema*. NY, 1970.

⁸ **Ruhé, H.** *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the Sixties*. Monograph. Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació, 1979.

⁹ **Cage, J.** *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press Paperback (first edition 1961), 1973.

¹⁰ **Duchamp:** A Biography, by Tomkins, 1996.

¹¹ **Maciunas, G.** “Manifesto on Art / Fluxus Art Amusement” 1965 – http://www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Maciunas_Manifesto%20on%20Art.pdf

бъде оценяван скъпо като стока. Обратно – основният слоган на „флукус“ изкуствата е ЗАБАВЛЕНИЕ. Способният художник е с непрофесионален статус, той трябва да докаже своята всеобхватност, самодостатъчност и да убеди публиката, че **„всичко може да бъде изкуство и всеки може да го създава“**. То не е стока и няма институционално значение. Неговата стойност е забавлението, целта му е да достигне до всички и в крайна сметка да бъде създадено от всички. Простотата и естественоста са най-завладяващите му същности.

В българската специализирана литература през 2004 г. понятието „интермедия“ се използва за първи път от **Петер Цанев**, художник, изкуствовед и преподавател в НХА, който представя в пространството за култура и дебат „Червената къща“ в София своите виждания по отношение на границите на интермедията в световното и в българското изкуство. По време на дебата се поставят въпросите: какво представляват съвременните форми на „репрезентиране“ на живопис без живопис в полето, заемано от живописиста? какво се завръща от живописиста на сцената на постживописното? Съвременната концептуална живопис: отричане или утвърждаване на автономната визуалност? Постживописното: хипертекст или интермедия?

По-късно отговорите на тези проблеми се проясняват в статията на Цанев **„Постживописното: хипертекст, хиперфетиш или интермедия“**¹². В нея той коментира концептирането на интермедията от Хигинс като „достъп до работи, които иначе изглеждат непроницаеми, т.е. творби, предизвикващи своя собствена медия и позволяващи въпроси относно това „какво знаем за междинността, в която подобни творби се намират“¹³. Разглеждайки тенденциите в световното и българското изкуство Цанев изказва критичното мнение, че „отсъствието на интерес с експериментиране на концептуалната живопис, т.е. с философския дискурс на хипертекста, както и с потенциала на постживописното като интермедия, засега лишават българското изкуство от изобретяване на оригинални методи, които да придадат автентични значения на това, което се случва на границата на реалното и въображаемото в контекста на съвременното изкуство в началото на XXI век“¹⁴. И дава личен пример, започвайки сам да експериментира с интермедията в творчеството си¹⁵.

Умножаването на информационните „посредници“ през последните десетилетия увеличава възможностите за употребяването им и ситуацияите, в които се използват. Създават се различни конфигурации на действието им – *мултимедия*, *mixed media*. Въпреки привидната близост в значенията на тези понятия с интермедия трябва да се уточни, че те назовават различни медийни отношения, действия и въздействия. **„Докато интермедия се отнася към пълното сливане на отделни медии, мултимедиите са хетерогенни феномени, които не продължават в посока на създаване на постоянна връзка между съставлящите ги елементи“**¹⁶. Следователно за интермедия може да се говори само в случаите, когато медийното единение, съизразяване, има очевиден концептуален характер.

Подобно на пространствената (нелинейна) мрежовидна структура на **хипертекста**¹⁷ (съдържанието в Интернет) и съвкупността на художествените текстове от всякакъв порядък вече съществува извън йерархията на класическите определения за тях. Затова пък са много по-активни, свободни и многопосочни **„връзките“**, отвеждащи от едно към друго произведение, естетическо направление, жанр и вид изкуство. За по-успешното търсене и използване на определени текстове в хипертекста операционната среда/медия предлага различни **„инструменти“ (tools)**. Те са „улеснителни“ за потребителите, но и за самите автори на текстовете (словесни, визуални, звукови), които създават по-преки пътища до своята аудитория. В този смисъл интермедията като микромодел на общото – начина

¹² Цанев, П. Постживописното: хипертекст, хиперфетиш или интермедия.

¹³ Пак там, с. 33.

¹⁴ Пак там, с. 37.

¹⁵ <http://peter-tzanev.com/>

¹⁶ Тиеле, Й. Пътят и значението на интермедията. – http://urbanshortcut.eu/thewayof_publication.html

¹⁷ Стайков, Г. От текст към хипертекст. – <http://www.litclub.bg/library/kritika/gstaykov/hypertext.html>: „хипертекст на виртуалността“, който трябва да се разбира като „съвкупност от текстове, свързани по електронен начин в един отворен текстов масив“.

на съществуване на съвременното изкуство – също работи като **инструмент** за ориентиране, разбиране на „непрекъснатата промяна”, чрез която се случват художествените явления.

Нещо повече – на представената диаграма се виждат принципите на функциониране на интермедията и става ясно сливането на различните изкуства и медии – графика, слово, математизиране на изображението, танц, театър и т.н. От тази гледна точка може да се направи аналогия с идеите на Дерида за „вписаността”¹⁸ на литературата в хипертекста. Интермедията, така погледнато, не представлява сама по себе си „хипертекст на съвременното изкуство”, но се вписва в него като инструмент за неговото създаване. Целта е чрез интермедията естетическият хипертекст да стане по-ясен, разбираем и определим.

Като инструмент за създаване на хипертекста интермедията представлява „визуален текст”, който осъществява връзката между експериментите и отделните концепции. Става дума за творческите принципи, които трябва да обединяват отделните медии или техните интерпретации, подчинени на една обща идея. Примерно, включването на различни видове изкуства (изобразителни изкуства, музика, кино, театър, архитектура и т.н.), технологични и емпирични изследвания от различни области на науката, но вече превърнати в творчески експеримент. Хипертекстът може да бъде използван при реализирането на експериментални кураторски проекти и да послужи за изследването на някои нови концептуални проблеми на изкуството.

Характерът на явлението „интермедия“ не може да получи никакви еднозначни и ясни дефиниции. Както казва Хигинс за хепънинга (а то е валидно и за интермедията), **„концепцията му може да бъде разбрана по-добре от това, което той не е, отколкото от това, което е”**. Затова проявлението на медийните сливания в различните проекти на авторите, изкушени от тази естетическа практика, са размножените и всеки път различни нейни определения.

Общото между произведенията на **лендартата, ефимерното изкуство, видеоарта** и другите подвидове на естетическия експериментализъм е **протичането/изтичането им във времето и пространството**. В този смисъл те напълно отговарят на flux- значенията – животът им е временен и въпреки мащабността на изпълнението им те са некомерсиални, публично достъпни за широката публика, която има възможността да ги види. Тяхното „оставане“ се случва в двуизмерността на фотографското архивиране и в най-добрия случай – във видеоматериали. Това обаче са други изкуства, които са само преносители на оригинала. Докато класическите художествени творби създават илюзията за устойчивост, надвременност, живот след автора, то интермедийните са неустойчиви, мимолетни, не могат да бъдат притежавани и се разпадат, условно казано, пред погледа на публиката. Защото зрители, посетили подобен обект в различни векове отрязъци (например през отделните сезони), ще видят и съвсем различни „произведения“, които са в процес на „изчезване“. Но точно в тази преходност, смесваща природното и човешкото, естетическото и изкуств(ен)ото, интермедията изразява философията на съществуването.

През 2014 г. проф. Свилен Стефанов в анонса си към юбилейната изложба на Галерия XXL потвърждава неотменната през годините съпротивителност на членовете ѝ, която вече се отнася и до станалата задължителност на неоконцептуализма: „авторите от XXL отново отхвърлят нормата, опирайки се на живописата и погребвайки жалките остатъци от концептуализма и неговите локални деривати. Тяхното обръщане към изобразителността и материалността е преднамерена позиция, която търси изход в ситуация на фактическа смърт на социалната функция на съвременното изкуство”¹⁹.

¹⁸ **Derrida, J.** This Strange Institution Called Literature. An Interview with Jaques Derrida. // J. Derrida. Acts of Literature. Edited by D. Attridge. New York and London: Routledge Chapman and Hall, 1992.

¹⁹ <http://www.diaskop-comics.com/article.aspx?id=727>

Своята теза проф. Стефанов илюстрира и с композицията „*Романтици погребват концептуалисти*“ (125 x 125 см, м.б., платно).

Година по-късно проф. Петер Цанев пък представя проекта си „*Преустановяване на обекта*“ и в интервю по повод откриването на експозицията отбелязва „завръщането на обекта в изкуството“ като контрапункт на доминацията на концептуализма (чието проявление е интермедията), изказвайки/показвайки предчувствията си за идващото, след като „инсталацията изпълни мисията си“: „Според мен, в момента сме във фаза, в която синтезът между тези две тенденции не е толкова в трансгресията на обекта в инсталация или обратно – събирането на инсталацията в някаква конструирана реалност, а е в нови модели на съзнание, които предстои художниците да открият през следващото десетилетие.“²⁰.

Постулирането по такъв начин на „смъртта на концептуализма“ от проф. Стефанов, както и твърденията на Петер Цанев за изпълнената мисията си „инсталация“ и „новите модели на съзнание“, чието формиране предстои, на пръв поглед диагностицират интермедията като минало, приключил етап в историята на изкуството. Всъщност това са сигнали, оповестяващи за циклирането на концептуализма в самоцелност, отклоняването му от същността на „протичането“ (flux), на „непрекъснатата промяна“ и свободността на артиста от институциите и комерсиалността. Защото интермедията не е мода, която създава доминиращи/подчиняващи останалите естетически практики нагласи. Тя е един от инструментите на хипертекстовата толерантност, допускаща съществуването на медии от различен порядък и техните всевъзможни пресечни множества (както показва графиката на Хигинс). И макар да изглежда парадоксално, свръхтехнологизацията не убива духовността и свободата на креативността (освен в битовизацията на приложенията ѝ), а по закона за уравнивяването на силите провокира нейни по-висши проявления. И едно от тях ще продължава да бъде интермедията.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Рифкин, Дж. Епохата на достъпа. С.: Атика, 2001. [Rifkin, Dzh. Epohata na dostapa. S.: Atika, 2001=]
- Стайков, Г. От текст към хипертекст. [Staykov, G. Ot tekst kam hipertekst.] – <http://www.litclub.bg/library/kritika/gstaykov/hypertext.html>
- Тиеле, Й. Пътят и значението на интермедията. [Tiele, Y. Patyat i znachenieto na intermediyata.]// http://urbanshortcut.eu/thewayof_publication.html
- Цанев, П. Постживописното: хипертекст, хиперфетиш или интермедия. [Tsanev, P. Postzhivopisnoto: hipertekst, hiperfetish ili intermediya.]
- Хайдегер, М. Същности. Гал-Ико, 1993, с. 199 – оригиналната му студия „Zur Sache des Denkens“ („Предметът/делото на мисленето“) излиза 1969 г. в Тюбинген. [Haydeger, M. Sashtnosti. S.: Gal-Iko, 1993, s. 199 – originalnata mu studia „Zur Sache des Denkens“ („Predmetat/deloto na misleneto“) izliza 1969 g. v Tyubingen.]
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press Paperback (first edition 1961), 1973
- Derrida, J. *This Strange Institution Called Literature. An Interview with Jaques Derrida*. // J. Derrida, *Acts of Literature*. Edited by D. Attridge. New York and London: Routledge Chapman and Hall, 1992.
- Duchamp: A Biography, by Tomkins, 1996
- Higgins, Dick. Statement on Intermedia. NY, 1966. Published in: Wolf Vostell (ed.): *Dé-coll/age (décollage) * 6*, Typos Verlag, Frankfurt – Something Else Press, New York, July 1967.

²⁰ „Преустановяване на обекта“. София, 2015. –http://kultura.bg/web/в-търсене-на-внимателния-зрител*

Ken Friedman's contribution to „FLUXLIST and SILENCE Celebrate Dick Higgins“. – <http://www.fluxus.org/higgins/ken.htm>

Maciunas, George. „Manifesto on Art/Fluxus Art Amusement“ 1965. – http://www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Maciunas_Manifesto%20on%20Art.pdf

Ruhé, Harry. *FLUXUS, the most radical and experimental art movement of the Sixties*. Monograph. Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació, 1979.

Youngblood, Gene. *Intermedia*. // Los Angeles Free Press, 1967.

Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. NY, 1970.