

---

## ЗА КРАСОТАТА И ИЗКУСТВОТО

---

**ИВАН СТЕФАНОВ\***

### ИЗКУСТВОТО КАТО ПРЕХОДНО ЯВЛЕНИЕ

**Abstract:** The article analyzes how and why an increasing number of works of art created today are meant to exist only for a short period of time. They have an aura of their own, a huge artistic energy and at some point they turn into socio-cultural or public events. Thus, this short-lived art achieves an undeniable aesthetic manifestation in the course of its predestined destruction. For this transient art, its early death signifies its eventual liberation from the dictatorship of the old and powerful tradition.

**Keywords:** Kant; Benjamin; Spengler; Mukarovsky; Christo; transient art; “eternal values”; aura; socio-cultural event; tradition.

*Когато ти кажат – погледни дъгата, не можеш  
да кажеш – ще я видя утре. Човек изпитва  
нежност и внимание към нещата, които  
не са трайни – като детството или живота.*

Жан-Клод

Поставим ли въпроса за преходността на изкуството, веднага си спомняме широко известната стара римска мъдрост, според която *животът е кратък, ала изкуството е вечно*. Векове наред художествените произведения са замислени като трайни, като вечни неща и възможностите за това най-напред са търсени не някъде другаде, а в самите средства за предметяване на художествените образи. Скулптурата, най-развитото изкуство в древна Гърция, е намирало своя път към вечността в специфичните качества на най-качествения мрамор, използван като основно изразно средство. Великият художник Леонардо да Винчи сравнява живописата и музиката и заключава, че първата превъзхожда музиката с факта, че тя не загива след своето създаване, което сполетява всяко музикално произведение след неговото изпълнение; той смята, че с откриването и употребата на лака, живописата е станала вечно изкуство. Според Леонардо музиката, щом се появи, веднага изчезва във времето и с това отстъпва решително предтрайно фиксираните образи на живописата.

Към това веднага ще добавя, че и днес редица по-малко трайни във времето творби на театъра и музиката постоянно търсят начини, за да оставят следи чрез многобройни фотографски или дигитални записи или други технически възможности за копиране във фотографията, киното, телевизията, видеото. Днес музикално произведение, щом бъде признато за хит, не из-

---

\* Проф. дфн в СУ „Св. Климент Охридски“. Email: stefanovivan@abv.bg

чезва веднага, а в условията на развити масови комуникации непрекъснато и дълго време се репродуцира. Изобщо изкуствата по различни начини и с различни средства постоянно фетишизират надеждата да победят времето, да избягат колкото се може по далече от смъртта, неизбежно сполетяваща обикновените житейски неща. В тази връзка Т. Адорно в своята „Естетическа теория“ пише: „Художествените произведения са замислени като трайни; в своето понятие трайността е родствена на обективизацията. Чрез трайността изкуството повдига възражение срещу смъртта; краткостта на произведенията е алегория на една лишена от привидност вечност“ (Адорно 2002: 51).

Стремежът към трайност на художествените произведения е лесно забележим дори и в наши дни, когато високата продуктивност на културната индустрия пороци ситуацията на изобилие от изкуство, настанила се удобно и широко в свободното време. В борбата с времето, в помощ на изкуствата, продължават много активно да се извяват редица институции като музеите, галериите, библиотеките, филмотеките, фондациите. И наистина, без услугите на тези и други институции ние няма как да изпитаме очарованието на старите, често случайно запазени ръкописи или фрески, да усетим очарованието от красотата на редица произведения от далечното минало или на вечните мелодии, да разберем смисъла, вложен в праисторическата обредна керамика или в изображенията, защитени от бързата преходност като обикновени драсканици по стените на някои пещери.

Същевременно трябва да се отбележи и обстоятелството, че замислянето и тълкуването на художествените произведения, като трайни във времето артефакти, има и своите трудно променливи лични, субективни мотиви и проекции. Всички автори, включително и днешните, почти без изключение смятат, че ако постигнат успех в своето творчество и създадат забележителни творби, те ще оставят трайни следи и след своята кончина. Натали Хайних, известно име във френската социология на изкуството, в своята статия „Може ли да говорим за артистична кариера?“ отбелязва, че постигането на художествен успех и откриването на собствен естетически път е висша форма на реализация и в нашата епоха. Според нея художникът, който става автор, в своята времева и пространствена крайност е като всяко друго човешко същество; но от друга страна, той много силно, неистово желае „да се въплъти в даден предмет, чийто престиж се измерва със способността му да устоява на разрушенията на времето“ (Хайних 2001: 105). Поводът, следователно, за всяка творческа инициатива е най-дълбоко заложен и в личното, строго интимното, но същевременно въображаемо и първоначално съвсем убедително, а по същество и илюзорно съображение, че художествените произведения и искат, и могат, а и действително успяват да живеят и след края на своите вдъхновени, но иначе смъртни създатели.

Както виждаме, налице са обективни (предметни) средства, които пораждат, стимулират и защитават идеята за непреходността на художествените творби; от друга страна, съществуват социокултурни институции, кои-

то чрез съхраняването, копирането, експонирането и пропагандирането искат да консервират за вечни времена безкрайно множество художествени артефакти като изключителни и независими от капризите на историята шедеври; и най-после – в самия творчески процес присъстват неунищожими лични, субективни мотиви за своеобразно „Христово“ възкръсване на всеки отделен човек на изкуството като самостоятелна и независима от времето монада.

### **Към пълен темпорален обрат**

В последно време обаче сме непосредствени свидетели на точно противоположни опити и стремежи. Все повече нарастват тези драстични авторски намерения и действия, насочени към нарочно ограничаване присъствието на дадени художествени произведения в един точен и краен отрязък от време; става дума за напълно съзнателни, напълно тенденциозни опити да се прекъсне не имагинерното, а фактическото (предметното, вещното) присъствие на художествената творба във всекидневието. Съвременната скулптура работи не само с мрамор и бронз, но и с лед през зимата и с пясък на морския бряг през лятото. Или иначе казано – появяват се и нарастват художествените произведения, които не искат да произведат трайни и вечни влияния, а се стремят към откъслечни във времето ефекти. Тези произведения днес се обобщават чрез новото понятие **„временно изкуство“**. Андреас Юргенсен дава следното определение на новото понятие: „Временното изкуство определя един характерен за втората половина на нашия век жанр в изкуството. Различава се от традиционното по това, че творбите в този жанр съществуват само за определен период от време. Докато творбите на конвенционалното изкуство могат да се видят в музеи, галерии и частни жилища и в крайна сметка са създадени „за вечността“, произведенията на временното изкуство се намират само на отдалечени места, и то за определен срок от време. С изтичането на срока изчезва и произведението; това, което остава, са документи, описания, следи, нарочно оставени руини и спомени. **Художниците създават изкуство, без да оставят след себе си произведения**“ (подч. м. – И. С.) (Юргенсен 1994: 14).

Очевидно в наши дни художественият процес открито и настоятелно търси убежище и в прекъснатостта, а не само в определената, понякога с векове, темпоралност на класическите художествени творби. Може да се каже, че **проблематичността на творбата не е повече заплашителна опасност за творчеството, а нарочно желана и съзнателно предизвикана художествена съдба**. Така става явно нещо ново, което Т. Адорно великолепно обобщава в едно изречение: „Изкуството е привидност на онова, до което не достига смъртта“ (Адорно 2002: 51). Не знам дали точно това е предчувствал Шилер, когато е предричал: „Красивото също трябва да умре!“, но ето че от 60-те години на XX век сме свидетели на целенасоченото създаване на произведения с преходно значение. Те искат да изпълнят своята задача **в прекъснатостта, а не в продължителността на времето; интересува ги разрывът, включването в убягващото, а не в продължител-**

**ното и по-трайно историческо битие, след което желаят да се съхранят като спомен, като памет, като събитие, като исторически факт, като фрагмент.**

Всъщност дошло е време да си дадем ясна сметка, че не от вчера художественият процес започва и продължава активно да разгражда традиционните естетически категории и понятия. Френският професор Жак Ленард неслучайно отбелязва, че, от своя страна, сега даже историята на изкуството не може да избегне привличането, което упражнява върху нея ефимерното измерение на изкуството. Той пише: „Излизането от употреба на стилове и практики, което според традиционните основи на дисциплината би трябвало да накара специалиста да изостави тези преходни феномени в ръцете на случайността, всъщност се превърна в основна форма на новата темпоралност на изкуството. Да я пренебрегнем само заради нейния преходен характер би означавало всъщност да загубим контакт с един от основните параметри на модерността: **turn over**. Нетрайността на ред съвременни продукции се превърна в самодостатъчен феномен, неотделима част от същността на самото изкуство“ (Ленард 2001: 209).

Но всъщност ако признаем и приемем реалността на временното изкуство, изведнъж се изправяме пред два съществени въпроса – какво представляват и как съществуват „вечните“ произведения и в какво съотношение се намират те с преходните художествени явления?

#### **Има ли „вечни“ художествени произведения?**

Отговорът на този въпрос означава да се каже дали има случаи, при които **художественото значение** на дадена творба изобщо си остава винаги едно и също, тъй като е абсолютно независимо от промените във времето и мястото на нейното съществуване.

Въпросът за трайната и непроменлива значимост на всяко произведение изисква и непроменливо съотношение между артефакта на изкуството и неговата вътрешна естетическа ценност. В действителност естетическата ценност има първостепенно значение и може да доминира над всичко и безусловно само в художественото произведение, а във всички други случаи извън изкуството тя има вторично присъствие. Но и там, където тази доминация на ценностното значение е налице, тя не се оказва постоянна, непроменлива величина. Разбира се, трябва да се признае, че **има художествени творби, които за продължителен период от време задържат трайно своето присъствие в социокултурната среда и тъкмо те претендират да са „вечните“ художествени ценности**. Става дума примерно за произведенията на Омир, Шекспир, Леонардо, Бетовен, Толстой и пр. Но, както посочва Ян Мукаржовски, би било голяма грешка и недоразумение да приемем, че в тези случаи става дума за **действителна неизменяемост**. Понятието **художествена ценност** (или художествена трайност), според цитирания автор в горните случаи има различни значения, доколкото отделната творба може да бъде възприемана различно: като „жива“, „актуална“ „историческа“, „представителна“, „образователна“, „елитарна“, „популярна“ и т.н. „Във

всички тези нюанси, изреждайки ги последователно или пък осъществявайки няколко от тях едновременно, произведението на изкуството може да продължава да се нарежда сред „вечните“ ценности и това постоянство ще бъде не статично състояние, а – също както при творбите, променящи мястото си в йерархията – процес“ (Мукаржовски 1993: 77). В този смисъл цитираният автор е абсолютно прав, когато пише, че художествената творба „изобщо не е постоянна величина: при всяко преместване във времето, пространството или социалната среда се мени и художествената традиция, през чиято призма се възприема творбата, а под влияние на тези премествания се мени и естетическият обект, който в съзнанието на членовете на дадения колектив съответства на създадения от твореца материален артефакт. Дори в случаите, когато дадено произведение се оценява еднакво положително в две отдалечени една от друга епохи, естетическият обект, който бива подлаган на оценка, не е същият, т.е. в известен смисъл става дума не за едно и също произведение. Естествено е при тези премествания на естетическия обект често да се мени и естетическата ценност“ (Мукаржовски 1993: 76). Така вече става ясно, че **битието на естетическата ценност в никой случай не е някакво трайно състояние, а непрекъснат процес на промяна.**

Естетическата ценност на всяка творба – без изключение – не е състояние на покой и трайна стабилност, а е **непрекъснат процес на движение.** Затова е логично да се допусне, че наред с творби, стремящи се към дълговечност, напълно реално съществуват и творби за кратковременна употреба, и тъкмо те са определени от Мукаржовски като **преходно изкуство**, защото са предназначени за незабавна консумация. На тази основа той допуска, че съществува постоянно противоречие между „трайното изкуство“ и „консумативното изкуство“. Тук веднага изниква въпросът: от какво се обуславя динамиката на естетическата ценност? От какви причини се предизвиква непрекъснатото преобразуване на художественото значение на иначе стабилната нейна вътрешна структурна определеност и защо, в редица случаи, този процес води до нулево равнище на възпяващата я в себе си художествена творба? Тези въпроси стават още по-любопитни ако вземем предвид една много точна констатация на Мукаржовски, който забелязва, че има такива периоди от художественото развитие, „когато творците изявяват предпочитание към интензивното краткотрайно въздействие на произведението, а не към постепенно нарастващото му трайно въздействие“ (Мукаржовски 1993: 78).

Смятам, че сега ние се намираме тъкмо в такъв период, при който на преден план излиза особено остро противоречието между „вечното“ изкуство и „консумативното“ изкуство при очевиден стремеж тъкмо последното да се наложи и като по-трайна тенденция. Това е абсолютно понятно: във високо комуникативната епоха широката публика е подложена на всекидневен натиск от изобилието на художествени артефакти и затова не само не е възможно, но и не е нужно всичко да се запаметява, а преди всичко – бър-

зо да се забравя. След изгледаният пореден филмов сериал по телевизионните канали идват веднага поне няколко нови и привлекателни заглавия на други, по-нови сериали. Естествено е, че в подобна ситуация се налага предишните впечатления да бъдат изместени, бързо затрити от паметта и веднага забравени. Ето защо голяма част от „средното“ изкуство или от „културната конфекция“ разчита на незабавна комуникация и заедно с това бързо и неспасяемо попада във водовъртежа на непрекъснато колебаещата се художествена трайност. Според Мукаржовски става дума за нещо дълбоко характерно за нашата епоха, отбелязана с бързите промени в художествените пристрастия, със смайващи тематични обрати и стилове, със стремително обезценяване на множество произведения на задръстения от художествени артефакти пазар и т.н. Според него тази динамика „се дължи на социални причини: на разкрепостената връзка между твореца и потребителя (клиента), между изкуството и обществото. И в отминалите епохи обаче процесът на естетическата ценност винаги твърде живо е реагирал на динамиката на обществените отношения, като тя в същото това време го е предопределяла и е била изложена на обратно въздействие от негова страна“ (Мукаржовски 1993: 79).

#### **Техническото обезценяване на художественото произведение**

Не е задължително във всички отделни случаи днес да се налага нетрайната перспектива за художествена реализация на всяка отделна творба. И исторически погледнато, не е било така. Както забелязва Адорно, навремето от ефимерното намерение да се пародират рицарските романи се ражда най-трайният досега роман в световната литература *Дон Кихот* на Сервантес (Адорно 2002: 51). Но днес не това се случва с най-голяма част от новите и с новаторски претенции творби. Те действително осигуряват възможността на множество художници да могат да живеят, техните творби дори твърде често се оказват и нужни в момента на непосредственото си появяване, защото **индивидуалното и колективното съзнание на съвременната публика стана чувствително към мимолетното и преходното в изкуството**. Но откъде идват стимулите за толериране на консумативното изкуство?

Отвън, от обществото – отговаря Мукаржовски. Но нека се задълбочим повече в случая, който сега изследваме; новите идеи за промяна по един пряк, но по-често и по косвен начин, действително идват и силно се налагат и отвън. Имам предвид това, че съвременните технически (фотографски, дигитални и др.) начини и средства за копиране и тиражиране на оригиналните художествени произведения дава възможност да се продължи неограничено тяхната трайност във времето, както и продължителността на присъствието им в жизнените пространства на всекидневния живот. Чрез копието действително се въздига популярността, а чрез това и като че ли нараства и всевластието във времето на художествената творба. Днес всеки индивид, снабден с усъвършенстван джобен телефон или електронен таблет, може да извика на екрана си изключителните шедеври на литературата, живописата или музиката, да ги наблюдава и същевременно да получи под-

робна информация за техните автори, за тяхната историческа и съвременна съдба. Но, от друга страна, Валтер Бенямин, който пръв подложи на задълбочен анализ живота на художественото произведение в епохата на неограничените възможности за неговата техническа възпроизводимост, отбелязва и негативните страни на този процес. Това, че техническото копиране онагледява много точно оригинала и с лекота го **освобождава от неговата култова стойност, идваща от художествената традиция** (от ритуала, религиозен или светски) и че същевременно бързо му придава една нова **изложителна** (репрезентативна) за широката публика стойност, всъщност е източник на двусмислена промяна. По този начин, от една страна, се дават нови проекции на възможностите за всекидневното художествено съществуване и по-трайно присъствие на отделното художествено произведение; но от друга – посяга се и на самата съкровена ценност на същото това произведение. „След като епохата на неговата техническа възпроизводимост – забелязва Бенямин – откъсна изкуството от култовата му основа, завинаги угасна блясъкът на неговата автономия“ (Бенямин 1989: 349). А блясъкът на автономията на всяка значима художествена творба, нейната автентичност, според същия автор, е свързана и произтича **от мястото и времето на нейното създаване**. Техническата репродукция може да постави копието в ситуации, които по една или друга причина са недостъпни за самия оригинал, и по този начин да му придаде огромно позитивно значение или присъствие и това може да означава голям плюс относно неговото по-нататъшно съществуване; но във всички тези случаи е налице и нещо непредвидено – **обезценява се неговото уникално време и място**. А тъкмо мястото и времето са тези, които определят **аурата, т.е. уникалното излъчване, неповторимото очарование на всяка художествена творба**. В. Бенямин подчертава: „Дори при най-съвършената репродукция едно нещо липсва: мястото и времето на художественото произведение – неговото неповторимо битие на територията, на която то се намира. В това неповторимо битие и само в него е протичала историята, на която произведението е било подложено в течение на своето съществуване“ (Бенямин 1989: 341). Тук вече **обезценяването** има и друг, по-дълбок аспект: произведението, лишено от своето време и място, губи качеството си на **исторически свидетел**. Картината на Леонардо „Тайната вечеря“ е безкрайно много тиражирана. Тя е нарисувана на обратната страна на пещ, в която се е изпичал хлябът на монасите от един манастир в околностите на Милано; но съм я виждал репродуцирана на страниците на различни популярни списания, в отделни истории на изкуството; в навечерието на отдавна миналия празник Великден беше възпроизведена с цветни тебешери на централна улица в Милано; дори съм я срещал преобразена в ковчор, изработен с цветни конци от грижлива домакиня и закачена на стената като украшение... Логично е да запитаме: говорят ли ни подобни копия нещо относно мястото и времето на създаването на знаменитото произведение? Затова Бенямин е дълбоко прав, когато прави своето знаменито заключение, че техниката помага за извест-

ността и трайността на всяко копирано произведение, но **същевременно го лишава от аура**, т.е. от специфичното негово въздействие, идващо от мястото и времето на неговото създаване. А това са необратими процеси – от оригинала може да се направи винаги все по-съвършено копие, в което обаче винаги липсва аурата и поради това от копие никога не може да се възстанови кой оригинал. Следователно **копието не само съхранява, но и същевременно лишава от специфика художествения оригинал**. В. Бенямин сравнява оригиналната кавалетна картина с нейното копие и точно констатира, че в нея картината „уникалността и трайността са тъй тясно преплетени, както мимолетността и повторимостта в репродукцията“ (Бенямин 1989: 345). А това реално означава един начален период и на разпад на автентичността и трайността на оригиналното художествено произведение. Последното може постепенно да започне и да пропадне във времето, макар и да има неограничен брой присъствия като технически копия. Следователно **техниката, приложена без ограничение като външен фактор и стимул за художествената еволюция на оригиналното изкуство, не само го възвисява, но същевременно поставя началото на неговото обезценяване**. В. Бенямин така характеризира все по-активното присъствие на техниката: „Изгубеното тук може да се резюмира с понятието „аура“, като се заяви: онова, което загива в епохата на техническата възпроизводимост на художественото произведение е неговата аура. Процесът е симптоматичен; неговото значение отправя извън областта на изкуството. Възпроизводителната техника – така може общо да се формулира – **откъсва възпроизводството от сферата на традицията**. Като размножава репродукцията, тя поставя на мястото на уникалното художествено явление неговото масово подобие“ (подч. м. – И. С.). (Бенямин 1989: 343). Става очевидно – техниката стимулира решителното откъсване на завареното и съхранявано от вековната традиция художествено културно наследство и подсказва възможността за неговото, макар и бавно ликвидиране, в непрекъснатия обективен поток на времето. Под формата на копие творбата не изглежда да е смъртна, защото тя незабавно, непосредствено и непринудено се доставя на реципиента в неговата „моментна ситуация“ и по този начин се **актуализира** нейното присъствие; но същият положителен процес се проявява същевременно и като **деструкция**, която започва с разрушаването на аурата.

#### **Във водовъртежа на нетрайността**

В. Бенямин пише: „Към 1900 година техническото възпроизвеждане достига такъв стандарт, при който не само започва да превръща в свой обект съвкупността от наследените произведения на изкуството и да подлага на най-дълбоки преобразования тяхното въздействие, но и завоюва свое собствено място сред художествените методи“ (Бенямин 1989: 341). Но да не забравяме, че посоченият период съпада и с тържеството на европейския модернизъм, който достига своя апогей в периода 1880–1930 година. Става дума за един насочен към радикална промяна друг, **вътрешен** за самите изкуства процес, който засилва деструктивните тенденции, паралелно предиз-

викани от новите технически средства за предметяване на художествените произведения. По този начин изкуството, по свой начин, подема, развива и обобщава въздействията, които идват отвън, от обществото.

Още от своята поява през втората половина на XIX век художественият модернизъм е дълбоко свързан с два нови „норматива“, засягащи творческата свобода на всеки художник, и те, заедно с натрупване на времето, започват безотказно да доминират сред все по-нарастващи художествени общности. Става дума за категоричния отказ и радикалното, доведено до абсолютна крайност отричане на зависимостта на творческата личност от **художествената традиция** и на второ място – издигането в култ от модернизма на **новото** и **промяната**. На тази новаторска естетическа основа в самата сфера на художественото творчество последователно се въдворява абсолютно нов ред, свързан с пълната творческа свобода на художника и с абсолютното разрушаване на водещата дотогава роля на миналото като неин исторически оформен ограничител. Ако е позволено леко да променя една мисъл на Кандински („Целта на модернизма е чистата композиция“), ще кажа, че целта на модернизма е **чистото, изцяло независимото, автономното изкуство**. Затова модернистите въвеждат като най-важен принципа за пълната **индивидуализация** на творческия процес, която засяга всички, без изключение, моменти от създаването на творбата, и намира конкретен и завършен израз в самата цялостна композиция на същата тази творба. Тоест няма изобилие от възможности за композиция, последната трябва да бъде винаги единствено възможната, а това означава – най-уникалната. Така се отварят широки простори за **експерименталното начало** в дотогава скованата от норми и догми художествената сфера. Тази сфера открива свои вътрешни възможности за активно оформление и подкрепа на стимулите отвън.

Докато техническата репродукция отвън превръща в свой обект на промяна заварените от **традицията** художествени ценности и започва да подлага на преобразования тяхното въздействие и трайност във времето, същото – вътре в самата художествена сфера – започва да извършва във все по-значителни мащаби художественият модернизъм. Усилията в тази посока са не само паралелни, те взаимно се сливат и ускоряват. Въвеждането от авангарда на категорията на **новото** веднага предизвиква изключителен и траен във времето **конфликт** в художественото всекидневие. Защото това ново не иска да се съобразява и да повтаря нищо вече познато, вече традиционно и използвано в творческата практика. Новаторските произведения нямат гаранция за своята трайност и необходимост извън това, което става „тук и сега“. В тяхното битие има открита само една перспектива: те могат да съществуват само в настоящето и чрез настоящето, да ни говорят в настоящето и да се утвърдят или изчезнат в същото това настояще. Т. Адорно съвсем накратко обобщава новата ситуация: „трайното отмира и повлича в своя водовъртеж и категорията на трайността“ (Адорно 2002: 51).

В своята уникалност и стремеж към неповторимост **модерното изкуство изцяло се противопоставя на художествената традиция, която, от своя страна, не само съхранява всичко постигнато дотогава като художествен резултат, но и желае да го налага като образец за имитиране и подражание и на бъдещото изкуство.** В своята забележителна книга „Залезът на Запада“ Освалд Шпенглер драматично описва новата ситуация: „По времето на Рембранд и Бах въобще не е била мислима твърде познатата ни драма „да се провалиш в задачата си“. Съдбата на формата лежала в расата, в школата, а не в личното развитие на индивида. **В орбитата на голямата традиция дори на малкия творец се удава съвършеното, понеже живото изкуство свързва него и задачата.** Днес тези творци трябва да искат онава, което вече не могат и да работят, смятат, комбинират с художествен разсъдък там, където е угаснал школуваният инстинкт“ (подч. м. – И. С.) (Шпенглер 1994: 375). Изчезването на „школувания инстинкт“ лишава художника от каквато и да било предварителна опора или пример за подражание и определя неограничената свободата на неговото въображение и мисъл като единствено меродавни относно качеството на самото художествено произведение. Но едновременно с това се очертава и друга, катастрофална за творческата личност перспектива – създаваната от нея творба, ако не е постигнала уникалност и новаторска неповторимост, няма на какво друго да се опре, няма как да придобие трайност, защото не съществува все още „традиция на новото“, която да прибере и скатае творческия провал. Следователно, **в подобна ситуация несполучливата или малко значимата нова творба трябва да угасне като всяка човешка несполука.** Ето това е съществената, принципната разлика на епохата на авангарда от предишните художествени епохи, които отреждаха друга, нелишена от допълнителна функция съдба и на малките, незабележими творци. Нека пак цитирам наблюдателния Шпенглер: „Несъмнено винаги на един голям творец е имало стотици излишни, които са правили изкуство. Но докато съществува голяма традиция и **следователно** истинско изкуство, дори и те са вършили нещо полезно. Би могло да се прости съществуването на тези стотици, понеже в **целостта** на традицията те са били основата, която е носела единия“ (Шпенглер 1994: 376–377). И понеже Шпенглер е настроен крайно негативно по отношение на авангарда, защото той безцеремонно избутва съвсем настрана всичко, което „се държи“ за старите идеали“, то той бърза да даде унищожителна характеристика на новата ситуация: „Но днес са останали само те – десетки хиляди се трудят, „за да живеят“ – на които не им се вижда необходимостта – и едно е сигурно: бихме могли да затворим всички художествени учреждения, без изкуството изобщо да пострада“ (Шпенглер 1994: 377).

Ето как още от първите прояви на художествения авангард в изкуството се установява друга ситуация, при която почти изведнъж се ограничава наличието на художествената традиция и заедно с това изниква фундаменталният въпрос за липсата на бъдеще и възможната смърт на редица художест-

вени произведения. Всъщност щом художниците започнаха да рисуват сини и виолетови дървета и хора, в художествената аудитория настъпи пълнен смут. Ето как главният художествен критик на френския вестник „Le Figaro“ посреща втората изложба на импресионистите, състояла се в Париж през осемдесетте години на XIX век: „(...) Наистина е страховито да видиш такова израждане на човешката суета и глупост. Кажете на г-н Писаро, че дърветата наистина не са лилави и небето не е с цвета на маслото; кажете му, че нещата, които рисува, никъде не съществуват и не може да се очаква от един интелигентен човек да приеме подобен боклук (...) Накарайте г-н Дега да се вразуми и му кажете, че в рисуването има неща като картини, цветове, техника и значения (...) Обяснете на г-н Реноар, че женското тяло не е просто сноп разлагаща се плът със зелени и лилави платна, които показват в колко напреднал стадий на разложение се намира тялото.“

Какво следва от такива песимистични разсъждения като тези на Шпенглер и на елитния френски художествен критик? Може би това, че хората на изкуството, отказвайки се от примерите на традицията, дотам са се побъркали, че вече не знаят какво правят, не могат да рисуват, изпадат в паника и показват пълно творческо израждане? Нужно ли още на някого подобно изкуство, достигнало до състоянието на пълнен упадък? Шпенглер ще направи трагичното си заключение: „Всичко това не е нито живопис, нито музика, ако имаме наум предходните творби на строгия стил. Когато попитали Росини какво мисли за музиката на „Хугеноти“, той отвърнал: „Музика ли? Не чух нищо подобно.“ Или още по-точно: „Тяхното изкуство е отстъпление пред варварството на големите градове, на начеващото разлагане в септивността то се изразява в смесица от бруталност и рафинираност – стъпка, която необходимо трябвало да бъде последната. Изкуственото изкуство не е способно за органично развитие. То бележи края“ (Шпенглер 1994: 376). За Шпенглер няма реален изход от дълбоката криза, в която е изпаднало изкуството от епохата на модернизма.

### **Причината за кризата на изкуството**

Както видяхме по-горе, не става дума вече само за съмнително тиражираните в неограничено количество копия на отделни произведения, а за самия край на всяко оригинално изкуство. Започват да изглеждат като ненужни художествените учреждения, оперите, книгите, картините, мелодиите, изобщо всичко, което е точно противоречие на строгите правила и стилове и на **традицията като цяло**. Това е ситуацията на непозната дотогава **криза** в художествената сфера. Вече показах, че тази криза има две лица: техническото възпроизвеждане на художествените оригинални творби, от една страна, а от друга – вътрешният бунт в самата художествена сфера на модернистите, които поставят в центъра на своите творчески търсения абсолютно новото, чистото изкуство и дори – според Бенямин – възприемат художествената теология – „изкуство за изкуството“. Но кризата има един общ краен резултат и той е добре забелязан от Шпенглер – **прекъсването на художествената традиция**. Това е остро драматична ситуация – в евро-

пейската еволюция на изкуството през XX век настъпва момент на разкъсване и това фактически означава обезценяване на голяма част от завареното културно наследство (появява се „Мона Лиза с мустаци“!), а други традиционни и нови художествени артефакти много бързо достигат до фактически край в своето съществуване. Но Шпенглер е само относително прав, когато обявява идването на края на всяко изкуство. Няма край на изкуството, има само разбиване на традиционното разбиране за това какво представлява изкуството – и като художествена практика, и като естетическа теория. Революционните нагласи на модернистите относно художественото минало доведоха до създаването на нови оригинални художествени стилове и произведения, които се заеха да запълнят образувалия се културен вакуум. Мукаржовски е прав, че в резултат на кризисното състояние се установяват нови, много по динамични и по същество драматични отношения между изкуството и обществото. Но сега е време да посочим и основната, но по-конкретна външна социална причина за кризисната ситуация в общата художествена сфера.

В основата на новата, ускорена динамика на художествените течения и стилове, в създаването на нови и в ликвидирането на стари произведения на изкуството стои един основен социален факт: **нарастващото значение на масите във всекидневния живот на индустриалното общество**. Както пише Хосе Ортега-и-Гасет в своята книга „Бунтът на масите“, възходящото капиталистическо общество от втората половина на XIX век с мощни тласъци включва в историята „купища хора, и то с толкова ускорени темпове, че се е оказало невъзможно те да бъдат наситени с традиционната култура“ (Ортега-и-Гасет 1993: 68). Традиционната художествена култура се оказва неадекватна, дори в много голяма степен ненужна, и тъкмо затова тя е осъдена на по-бърза ликвидация. На полето на културата почти внезапно изниква нов индивидуален и колективен субект на изкуството – **човекът-маса**. Този човек, всекидневно ангажиран в стандартния производствен процес на новата индустрия, има нужда от това бързо да забравя изнурителното работно време, като го замества с едно хедонистично, игриво и забавно свободно време, което му носи възстановителни, тоест **приятни преживявания**. При това той разполага с повече парични средства и с нарастващо свободно време и затова желае бързо да приближи изкуството до себе си. Но не класическото, завареното, традиционното изкуство от предишните епохи, което той не разбира, а иска ново, друго, понятно и развлекателно изкуство. „Техническата възпроизводимост на художественото произведение – пише В. Бенямин – променя отношението на масите към изкуството. От най-назадничаво – например към един Пикасо, то се превръща в най-напредничаво – например към един Чаплин“ (Бенямин 1989: 357). Става ясно защо човекът-маса бързо обръща гръб на традиционната култура и изцяло се насочва към нарочно изобретената и съобразена с неговите психологически възможности за възприятие **масова култура**. Защото той търси най-краткия път към света на изкуството и на развлечението. По

този начин наред с новото, антитрадиционното, авангардното изкуство на модерните се появява и **масовата култура**, по своему нетрадиционна, но създадена от продуктивни автори, дотогава маргинални фигури в полето на журналистиката, литературата, изящните изкуства или пък нови, вдъхновени адепти на „седмото изкуство“ – киното. Всъщност от 30-те години на XX век започва едновременното изключително съревнователно съществуване на тези две основни направления в новата художествена култура. Слага се началото на един високо продуктивен период на културно развитие, който създава изключително количество нови – по-малко авангардни и много повече развлекателни артефакти, които са антагонистични помежду си, с големи, драстични ценностни разминавания. Три или четири десетилетия взаимоотношенията между двете художествени течения се развиват според принципа на много остро противопоставяне, но същевременно и на взаимното сътрудничество; през 60-те години на XX век обаче започва забележим **синтез между авангарда и масовата култура**, което означава, че изкуството започва да преминава в кич, а кичът – обратно – започва да претендира за ролята на репрезентативно изкуство. **Тогава заявява своето съществуване и временното изкуство**. То се явява като форма на съпротива срещу бурното обезценяване на художествените произведения в съвременната, наситена с изобилие от артефакти, но и от средства за комуникация културна ситуация; тази ситуация бълва непрекъснато, неуморно и денонощно стари оригинали и копия, и нови оригинали, и копия на копията, създава постоянен меланж от вечни и преходни творби и пр. **Само в подобна напрегната ситуация става лесно разбираемо творческото желание да се спаси и спечели за художествената кауза онази моментно придобита трайност на всяка творба, чиято ценност се проявява в процеса на нейната фактическа гибел**. От една страна, временното изкуство по своята бърза преходност е безспорна съставна част на масовата култура; от друга страна, като подчертава своята моментна значимост, то надхвърля границите на масовата култура и се стреми към върховенството на художествените шедеври. Във всички случаи обаче става дума за реално насищане на всекидневието на масите с **нетрадиционна** художествена култура. Подчертавам този извод, защото в цитираната статия на А. Юргенсен се казва, че във временното изкуство „радикалните художествени иновации почиват върху мисловните и изобразителните структури на конвенционални художествени форми и затова е безсмислено да се говори за стари и нови, дори за различни, художествени понятия“ (Юргенсен 1994: 15). Но като видяхме, „временното изкуство“ е безспорно ново понятие, сложно свързано с развитието на съвременното изкуство като обществено предпоставено, доколкото то се появява съвременно, за да разреши новите **културните противоречия** на масовото общество; но в своята най-дълбока същност то се явява и форма на **саморазвитие**, в което то – със собствени средства и усилия – постига и придобива дълговременна или кратковременна аура (тоест – ценност); но и в двата случая обновява или разнообразява социалния контекст

и работи за неговата промяна. „Временното изкуство“ в своите творчески изяви е едновременно и обществено обусловено (социален факт), и иманентна реалност (под някаква форма – автономна творба), която може да претендира за „преходно“, но същевременно и оригинално битие.

### **Вещите като съвременна художествена медия**

Много любопитен момент от развитието на временното изкуство е, че неговата поява идва след 50-те години на XX век, когато на художествената сцена забележимо доминира последният период от значителното присъствие на абстрактната живопис. Последната беше съсредоточена върху чисти, неясни, иносказателни форми, които превръщаха кавалетната картина в абсолютно отдалечено, херметично затворено в себе си художествено пространство, в което външният, конкретният човешки свят не можеше да проникне. Затворено в себе си, съдържанието на абстрактната картина не иска да надхвърли своята строго фиксирана външна дървена рамка, то не е свободно да излезе извън себе си, защото не имитира по никакъв начин външния свят; отказала се от мимезиса, от подражанието на конкретни човешки лица и външни предмети, кавалетната живописна абстрактна картина бе като че ли абсолютно безразлична към реалното битие, тя впечатлява с това, че е свят, затворен в себе си. От своя страна и външният човешки свят не можеше да проникне в картината, той няма своето формално подобие в нея и затова си остава друга, напълно пренебрегната, дори – антагонистична реалност. Х. Ортега-и-Гасет много точно назова това като процес на пълно отдалечаване от човека, като дехуманизация на изкуството. „Вместо да се рисуват нещата – пише той, – започват да се рисуват понятията и идеите. Художникът е станал сляп за външния свят и е обърнал погледа си към вътрешните и субективни пейзажи“ (Ортега-и-Гасет 1993а: 515).

Поради тази своя антимиимезисна същност – да не рисува неща, хора и къщи, а да говори само чрез неясни и отвлечени форми – абстрактното изкуство до последния момент от своето съществуване остава като характерно течение, което е незаменима съставна част на художествения авангард и не може само по себе си непосредствено да се включи в зародилите се синтетични процеси с масовата култура. Но то се включва много по-активно по косвен начин – то изобретява чисти форми, които бързо се пренасят в приложното изкуство и се масовизират като платове, дрехи, обувки.

Но появата на самоорганизираната се група на „Новите реалисти“ през 1960 г. в Париж очертава друг, точно противоположен път за художествено творчество. Тя се ориентира да търси директни връзки с външната социална реалност. Новите реалисти изцяло обръщат гръб на предишната ориентация на абстрактното изкуство към чисто формално изразяване на вътрешните състояния и идеи на художника и се насочват към **всекидневната предметна реалност на социалната среда**; затова те започват да използват образите на материални вещи или самите **реални индустриални предмети** като изразни и комуникативни средства. Художниците изведнъж откриват, че живеят в много сложен свят, и затова повече не искат техните творби да

бъдат абсолютно чужди на всекидневието, което е съдба на човешката маса. Тяхното изкуство проявява дълбок стремеж да се домогне до реалното, като го представя сравнително „обективно“ пред очите на зрителя. Ето защо новите реалисти бързо осъзнават, че в техническата епоха човешкото всекидневно съществуване е невъзможно и неотделимо от милионите индустриални вещи и че, същевременно те, вещите, благодарение на своята включеност в бита, производството, всекидневния живот, се **явяват много ефективен канал за межкултурна комуникация**. Но те и доуточняват, че вещите могат да са средство за межкултурна комуникация не само като дизайнерски продукт, но и като активен замърсител на околната среда, като съставна част на публичните сметища. Става ясно, че вещите включват в своето битие гама от различни, противоположни значения и затова те могат да се използват като много удобно **средство за съобщение**, като **медия**, която може да решава сложни и актуални художествени задачи. И съвсем логично отсега нататък вещите няма да присъстват в художествената сфера само като златни или сребърни накити, означаващи богатство, а и като излъчващи и други, предимно сложни, а и негативни **значения** – инсталации, пърформанси, неопределими конструкции и пр. Така новите реалисти не само насочват по друг път актуалните художествени процеси, но и **разкриват голям простор за експерименти, предизвикват и търсене на нови форми**. Затова много скоро намират куп последователи, сред които откриваме и забележителното днес, предизвикващо завист и гордост присъствие на Кристо, космополитен художник от български произход.

„Сред многото новости, характерни за временното изкуство – отбелязва Юргенсен, – две имат принципен характер – ограничението във времето и премахването на границите в пространството“ (Юргенсен 1994: 17). И действително, при временното изкуство е налице свободно боравене с пространството. „Чадърите“ на Кристо и Жан-Клод представляват художествен проект, реализиран едновременно на специално подбрани големи пространства в Япония и САЩ – Калифорния. И обратно – през 1957 г. Ив Клайн прави изложба в парижка галерия, в която обявява наличието на „празна стая“, обявена за „Зона на нематериалната чувствителност“. Така свободното подбиране и използване от художника на различни по своите мащаби реални територии разкрива широки възможности да се актуализира присъствието на природата или на определени частни или публични социални пространства като съставни структурни части от иначе **временните предизвикателства** на замисленото преходно произведение. И още нещо много съществено – публиката на проекта може спокойно, непосредствено и непринудено да се разположи на художествено обработените пространства. От друга страна, ограничението във времето пък стимулира посетителите бързо да направят своя естетически избор и още по-бързо да образуват **маса**, която активно да се впише в художествения проект и да го преобразува в художествено произведение. **Масовизирането** на публиката върху **свободните пространства на временно строго ограничената творба** има принципно зна-

чение за съществуването на тази творба. Това значение произтича от обстоятелството, че не е задължително използваните при реализирането на проекта предметни и пространствени средства да имат собствени естетически качества – те са просто обективни, реални неща. Кристо признава: „Основното в нашето изкуство е да използваме реални неща, нищо виртуално“ (Донев 2017: 202).

Но точно тук и сега откриваме, че от особено значение се оказва бързото **масовизиране** на публиката, превръщането ѝ в ситуационно сглобена **общност**. За това спомага именно предварително обявената преходност на творбите. Защото тези творби съществуват само в точно фиксирано време, тяхното посещение не може да се отложи за следващ, друг ден или период, както е в галерията, и още повече – в музея. Те фактически са **художествени социокултурни събития, създадени от присъствието на непосредствения интерес на масовата публика, които се случват еднократно във времето и не се повтарят, защото не могат да се възобновят, нито да се копират, доколкото тяхната уникалност и автентичност е невъзстановима както в пространството, така и във времето**. Но откъде по-точно идва заредеността на тези произведения – макар и временни – със значителна естетическа енергия, откъде произтича признатото и изпитаното от тяхната хилядна и милионна публика художествено въздействие? Как се добират до своята **мимолетна аура**, след като в повечето случаи съзнателно и тенденциозно използват и неутрални в естетическо отношение вещи и пространства?

Мисля, че в случая става дума за ситуация, която още Кант точно описва в своята „Критика на способността за съждение“. Великият философ забелязва, че цивилизованият, изтънченият ценител е този, който е склонен и умее да събщи на другите своето удоволствие, изпитано от даден обект; но същевременно никой не може да бъде удовлетворен от даден обект, ако „удоволствието от този обект той **не може да изпита в обществото заедно с другите**“; според Кант накрая, в цивилизацията, достигнала своята висша степен на развитие, приятните усещания се ценят само дотолкова, доколкото те могат да бъдат съобщени на всички; и Кант уточнява, че ако удоволствието, което всеки изпитва от някакъв предмет, е само по себе си незначително и не представлява голям интерес, „обаче **идеята за неговата всеобща съобщимост почти безпределно увеличава ценността на това удоволствие**“ (подч. м. – И. С.) (Кант 1966: 311). Точно такъв е случаят с произведенията на временното изкуство. „Чадърите“ на Кристо съществуват 18 дни, но са посетени от три милиона души; опакованият Райхстаг за 14 дни е събрал пет милиона берлински зрители; „Портите“, изобретени в Централ парк в Ню Йорк, за 14 дни са привлекли пет милиона посетители, „Плаващите кейове“ на езерото Изео за 16 дни привличат 1.2 милиона гости и т.н. Във всички нетрайни проекти на Кристо се вписват човешки маси, наброяващи хиляди или милиони. Никой не може да отрече, че тук става дума за такава мащабна „всеобща съобщимост“, за такива масови прояви, за такава

изключително вписване на човешките маси в творбата и обратно – вписване на творбата в огромните човешки маси, че всичко това е в състояние да роди внезапното уникално **социокултурно събитие** и да му придаде значителна, макар и временна художествена **ценност**. Това многообразие от комуникации и хора, тези нахлуващи тълпи от посетители във временно оформените от художника като художествено провокативни малки или обширни пространства, пораждаат непосредствено и непринудено огромна положителна естетическа енергия и правят от живо по-живо произведението, замислено като крайно и смъртно. Това произведение създава, от една страна, силно усещане за съвременност, за **тук и сега**, а от друга страна – придава **блясък** на разкриваната истина. А след своята смърт то се превръща в мит, в легенда, но и в **нещо, което реално се е случило**, което е било и е оставило своя диря във всекидневието като **социокултурно събитие**<sup>1</sup>. Веднага ще добавя, че заслуга на временното изкуство е между другото и в това, че преоткри и прояви – след киното и масовата култура – нови източници за позитивна естетическа енергия, заложен в ситуационно сглобените масови общности, състоящи се в повечето случаи дори от случайни и неподготвени или малко подготвени в **естетическо отношение индивиди**. **Още по-конкретно – трябва да уточня, че съчетаването на неограниченото или ограниченото, но винаги свободно избрано от автора пространство, с нарочно съкратеното време и с подчертаното колективно, масово присъствие на публиката, се постига преобръщане и преосмисляне на целия възприемателен контекст**, типичен за временното изкуство. Това действително е, както казва Жак Ленард – **turn over**, тоест радикално преобръщане, пълен обрат!

\*\*\*

От 60-те години на ХХ век започваме по нов начин да мислим за изкуството – вече го разглеждаме не като едно антагонистично цяло от изкуство и антиизкуство, а различаваме наличието и на „вечни“ и „временни“ творби. Това означава, че осъзнаваме по-дълбоко съвременния художествен процес: породеното от външни и вътрешни причини много динамично бързо оценностяване и още по-бързо обезценяване на художествените произведения се поддава на творческа намеса от страна на художника и той може реално да възразява многократно срещу нетрайността на художествената дейност, като нарочно създава и временно изкуство. Следователно никак не е случайно това, че трайността, смятана някога за неотменима характеристика на художественото произведение, сега бива смущавана от внезапни, силни и бурни колективни, масови впечатления, от мимолетни „неща“, бързо изчезващи от художествения хоризонт. Всъщност днес става все по-трудно да се различи кое е **временно** и кое е **вечно** в съвременното изкуство – и едното,

---

<sup>1</sup> Под социокултурно събитие разбирам острия публичен сблъсък на дадена творба или художествено направление с *духа на времето*, затынал в релсите на традицията, и пренасочването на неговото развитие към нови естетически, културни и социални ориентири.

и другото са еднакво заплашени от смъртта. Това състояние символизира окончателното излизане и освобождаване на изкуството от рамките и зависимости на художествената традиция. Преди време традицията прибираще всичко, тя отреждаше на всяка творба по-високо или по-ниско място в художествената сфера; сега изкуството не се нуждае от музея, галерията, от филмотеката, то е свободно да се появи във всеки миг и в следващия – да хвърли своята изобретателност на бунището на времето. „Кристо и Жан-Клод са пример за тенденцията как художникът произвежда себе си в институция – пише Ангел Валентинов Ангелов, – която може да упражнява контрол върху интерпретациите. Това, дето авторът бил умрял, може да се отнася за някои автори, но, вижда се, не е валидно за всички. Постижението е изключително, защото зад Кристо не стои галерия, която да насища пазарната и медийна среда с неговото име и произведения. Детайлният анализ на това постижение би допринесъл много за разбирането на съвременното изкуство от последните десетилетия, но и на съвременната социалност в една част от света“ (Ангелов 2015: 7).

Ето че достигахме и до въпроса за ролята днес на творческата личност. Като художник Кристо е представител на културата на глобалния свят, а не на традиционната българска „култура на долината“. (Затова той е световно известен като „Кристо“, а не като Христо Владимиров Явашев от гр. Габрово!) И това не е случайно – в днешния мултикултурен, високо комуникативен, постмодерен капиталистически свят голяма част от традиционните ценности активно започват да се трансформират в прости знаци на времето. А това намира конкретен израз в обстоятелството, че местата и центровете на предишните локални култури биват лишавани от своето традиционно значение и въздействие. Формира се едно ново, динамично и непрекъснато разширяващо се глобално културно и художествено поле, населено с културни потоци, които все повече изтласкват в периферията старите „култури на долината“. Образувалият се културен вакуум трябва скоростно да се запълни с нови ценности. Кристо е независим художник, който работи за световния културен пазар, съставен от милиони анонимни клиенти от различни части на света, които – именно като анонимни – успяват успешно да се разпознаят в неговите **безплатни** и широко достъпни художествени произведения. Ако тези негови произведения ги назовем „художествени проекти“ и разгледаме като разположени в течението навремето, ще трябва веднага да констатираме, че всеки от тях струва повече от 20 милиона долара. Може наистина да приемем, че Кристо е просто не само творческа личност, а същевременно и цяла институция, която като такава трябва и успешно работи с бизнесмени, търговци на изкуство, дилъри, журналисти и пр. богати посредници на художника в съвременния постмодерен капиталистически свят. И ето че той, Кристо, успява да модифицира тези сложни отношения на господство и на финансови зависимости в полза на творческата свобода на художника, да работи с богатството и абсолютната независимост и неограниченост на своето творческо въображение. Той е напълно независим от

старите естетически канони, неговите произведения свидетелстват за много силна индивидуализация, те безспорно пораждат и притежават своя аура, която проблясва в малък отрязък от времето. **Ето как на основата на усилията и на приносите на формирал се в света нов тип космополитен художник, от една страна, временното изкуство придобива смисъла на оригинално и истинско изкуство, а от друга – не се отказва от силата и въздействието на своето преходно значение.**

Надявам се, че след всичко казано до тук, става донякъде ясно защо днешното изкуство започва само и напълно съзнателно да ограничава себе си като присъствие във времето и защо този феномен е неотделим от неговата същност. Защото **временното изкуство успява да е автентично изкуство, без да оставя след себе си вечни художествени произведения.**

### ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Т. В. 2002. *Естетическа теория*. София: „Агата – А“
- Ангелов, А. В. 2015. // *Култура*, брой 23, 12 юни.
- Бенямин, В. 1989. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: „Наука и изкуство“.
- Донев, Ал. 2017. Пърформативната естетика на Христо и Жан-Клод. // *Философски алтернативи*, № 4, 195–210.
- Кант, Им. 1966. *Сочинения*, том 5. Москва: „Мысль“
- Ленард, Ж. 2001. На кръстопътя на хуманитарните науки: художествената практика. // *Социологически измерения на изкуството*. 1 част (Съст. Иван Стефанов, Албена Янева), София: Аскони-Издат.
- Мукаржовски, Ян. 1993. *Студии по теория на изкуството*. София: Наука и изкуство.
- Ортега-и-Гасет, Х. 1993. *Бунтът на масите*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Ортега-и-Гасет, Х. 1993а. *Есета*, т. 2. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Хайних, Н. 2001. Може ли да говорим за артистична кариера? // *Социологически измерения на изкуството, част 2*. (Съст. Иван Стефанов, Албена Янева). София: Аскони-Издат.
- Шпенглер, Ос. 1994. *Залезът на Запада*. София: ЛИК
- Юргенсен, Ан. 1994. Временното изкуство. // *Изкуство, Art in Bulgaria*, 13.