

ВЯРА ПОПОВА*

ПРЕДВАРИТЕЛНИ ДИСТИНКЦИИ ЗА РАЗБОР ПРИ ЛЕНДАРТ

Abstract: The work initially focuses on the beneficial distinction between scenery and landscape. It will gradually introduce auxiliary concepts for the presentation of land art, thus allowing it to be conceived not as an essence, which it does not represent, but as a processuality and a pictorial gesture of expression and suggestion.

Keywords: land art; landscapes; geographical landscape; cultural landscape; scenery; landscape painting; geomorphology; sedimentation; entropy; place; non-place; ephemeral art; impossible art; minimalism; conceptualism; anti-art.

Формално може да представим лендарт (англ. *land* – земя, и *art* – изкуство) като движение във визуалните изкуства, възникнало през 60-те години на ХХ век, неизбежно свързано с ландшафта. Но първо съдържателно следва да прокараме дистинкция между ландшафт и пейзаж. Респективно, думата „ландшафт“ за първи път е употребена през IX век в трудовете на монасите от Фулдския манастир в Германия при превода на „Евангелическата хармония“ от богослова Татиан, където *те заменили думата region – район, с lantscaf*, означаваща „единна свещена земя, обетована земя. Впоследствие понятието се трансформира и започва да се употребява в съвсем различен контекст. В началото на XIX век ландшафтът можел да се охарактеризира като *окръжаваща наблюдателя територия, която може да се обхване с един поглед* (Тютюнник 2004: 116–122) и която се отличава от съседните участъци с уникални, характерни черти (Колбовский 2008). От началото на ХХ век терминът „ландшафт“ започва да се употребява широко в географията, а през втората половина на ХХ век – също и в екологията. Съществуват различни тълкувания на понятието „ландшафт“. Може би най-адекватно отразяващо съдържанието му е схващането, *приравняващо ландшафт с околна, обкръжаваща среда (климатичните и географските ѝ условия)*. В този смисъл терминът *ландшафт е най-близо до понятието „енвайърмент“ (англ. environment) като околна среда, обстановка, околност, обкръжение. Това е и географското разбиране за ландшафт като „генетично еднородна територия, изградена от еднотипна горна повърхност и съвременна кора на изветряне, имаща еднотипен релеф и оттичане, типичен и закономерно повтарящ се микроклимат (...), обикновено тази територия е преобразувана от човека“* (Пармузин 1964). Освен географското схващане на ландшафт като еднородна по произход и развитие територия съществува и културно-географско, при което под културен ландшафт се визира именно резултатът от целенасочената, *съзнателна* дейност на човека за удовлетворяване на чисто практически цели. Понятието „културен ландшафт“ е въведено от немския географ Ото Шлютер (1872–1959), който акцентира *единството на природ-*

* Гл. ас. д-р в ИФС, БАН. Email: nector.1977@abv.bg

ните и културните обекти, обхванати в неразделност от човешката рецепция. Шлютер подчертава ключовата роля на човека в генезиса на културния ландшафт. Американският физически географ Карл Зауер (1889–1975) в книгата си „Морфология на ландшафта“ (*The Morphology of Landscape*) дава поразително точно и прецизно есенциално-функционалистко определение на културния ландшафт като *пространствено отражение на натрупаната в определена местност еволюция на културата, своеобразна проекция на културата върху природния ландшафт*. „Културата е агент (действащо начало), природният ареал е посредникът, културният ландшафт е резултатът“ (Sauer & Leighly, John 1963/1983).

Пейзажът, от своя страна, е жанр в изобразителното изкуство (като така и се наричат отделните произведения в него), където основен обект на живописване се явява първозададената (първично наличната), макар в една или друга степен преобразена, пре-образувана от човека природа. *Относно преобразяването на природата от човека, пейзажът и културният ландшафт смислово се припокриват*, но остава съществена разлика в естеството им: *пейзажът* (фр. *paysage*, от *pays* – страна, местност) *е произведение на изкуството, изобразяващо природата, докато ландшафтът е реален отрязък от природата, климатичен фрагмент на еднотипна географска местност, разглеждана като системен комплекс*. В пейзажното произведение особено се акцентира и търси построяването на перспективата и композицията на изгледа и в този план можем да разгледаме пейзажа като живописен природен изглед, при който аперцепцията на художника привидно, възприема природата като красива, т.е. природата като първичност се довършва естетически вторично при рецепцията. Други значими фокуси при изграждането на живописния пейзаж са: предаването на състоянието на атмосферата (често представляващо персонализация на природата с цел изразяване на определени чувства и внушения); въздушната и световата среда биват използвани като пряк израз на емоционални проекции, изменчивостта им като бързата смяна в настроенията. Така с оглед на гореизложените характеристики следва да се изхожда от тезиса, че пейзажът и ландшафтът предполагат различна релация, диаметрално друго *включване, позициониране на изобразяващия и перцептиращия субект спрямо средата*.

При доминиращата след Средновековието, през целия Ренесанс и класицизма до 20-те години на XX век перспектива като живописен канон за построяване на изображението, конструираното пространство е така построено, че зрителят е разположен в отдел(е)ност, извън самото него – природата в пейзажът е зрима, но остава затворена система и съзерцаващият субект е изключен. Те дори са противопоставени един срещу друг – най-малкото поради перспективното изкуствено построяване на зрението и поради телесното им (вертикално) и ментално (онтологично) позициониране. Едва Антонио да Кореджо (ок. 1489–1534), както посочва Дамиш, въвежда функционирането на облака като знак, за да продемонстрира смяната на парадигмата в изкуството през Ренесанса, обръщайки се към творчеството му, къ-

дето открива нарушение на общоприетата представа за пространство. Облаците на Кореджо пробиват и разкъсват затвореното пространство на небесния купол. Подобен пробив ознаменува, маркира стремежа към *отказ от образа на затворения, ограничен, крайностен универсум, построен чрез следването правилата на перспективата*. „Куполът на Кореджо (...) е една от първите, при това необичайно ранна и решителна манифестация на изкуството, в която ще се окажат *отхвърлени мерките на перспективния куб, на правоъгълното и закрито пространство на Кватроченто*“ (Дамиш 2003: 17). Творчеството на Кореджо илюстрира и демонстрира именно *противоречието, заложено във фундамента на перспективния код, шифроващ изображението под определен ъгъл*. Така Ренесансът открива *безкрайното пространство и щом то става безкрайно, картината като точно-пресъздаваща го част се разтваря и продължава също безкрайно*. Но от друга страна, разполагайки точката на схождение, на фокусиране, центриране и събиране, *перспективното виждане отново затваря, закрива безкрайността на универсума*. И така, ако до XIX век доминира перспективното изображение, т.е. конструирането на изкуствено изображение (в опозиция на естествения, природен образ), макар изкус(тве)но-създадено то да подражава на натуралното в опита си да го пре-съз-даде миметически, то все пак *остава закрито, затворено точно с изкуствената симулация на зрението чрез построяването на перспективата*. Но с появата си новите научни изследвания в областта на метеорологията в началото на XIX век въвеждат и издигат на нови висоти мимезиса – реалистичното, не просто подражание, а пресъздаване (дори копиране в умаления картинен формат) на живописца, което най-силно изразено може да се открие в английската пейзажна живопис. В доказателство за посоченото влияние на метеорологията върху живописца следва да се позовем на Джон Констабъл (1776–1837), станал известен с миметическите си живописни етюди на облаци, силно повлиян от работата по метеорология на Люк Хауърд „Относно видоизмененията на облаците“ (1803), чиято класификация и описание на основните им форми видимо въздействат върху платната на художника (Badt 1950: 50). Едва сега природата чрез научното ѝ (метеорологично) наблюдение става не изкуствено, а реалистично и правдиво изобразявана.

Но при все придобитата реалистичност, дистанцията между природата от пейзажа като изобразителен обект и художника, и зрителя се запазва. Художникът продължава да работи в изкуствената атмосфера на ателието си, макар че ползва предварително направени сред природата ескизи. Нещата драматично се променят с появата на пленера. Той като форма на живописване възниква в началото на XIX век в Англия, благодарение на Джон Констабъл, който, както вече бе посочено, не от метеорологични интереси, а от художествени, чисто естетически, систематично изучавал природата, и Ричард Паркс Бонингтън (1802–1828), който под влиянието на приятеля си Йожен Дьолакроа (1798–1863) отстъпил от академичните правила, започвайки да рисува на открито. Така пленеризмът става фундамент в естетика-

та на художниците, за които светлината и въздухът като прозирни и постоянно променящи се „материи“ придобиват самостоятелно значение и чисто живописен интерес. Тези ефирни, флуидни и силно трансформативни предмети като светлината и въздуха трудно могат да бъдат съзнателно предадени, тъй като поради пластичността си постоянно се изплъзват или изчезват напълно в мимолетността си – нещо като цветово-светлинно полъгване или припламване и бързо угасване. Тази техника се ползва с голяма разпространеност при френските импресионисти, които популяризират употребата на термина „пленер“. Художници като пейзажиста-романтик Жан-Батист Камий Коро (1796–1875), основателя на Барбизонската школа на френските художници-пейзажисти Жан-Франсоа Миле (1814–1875), един от първите импресионисти Камий Писаро (1830–1903), друг основен представител на импресионизма Пиер-Огюст Реноар (1841–1919) и незабравимия Клод Моне (1840–1926) налагат пленерната живопис, така че днес тя е задължителна и важна част от професионалното обучение по живопис. Така пленеризмът се очертава като основна и отличителна техника на импресионизма. Живописца при естествена светлина, разбира се, била позната отдавна, но се използва основно за правене на ескизи, а основната работа при изкуствена светлина и статична обстановка остава в ателието. Но с художниците от Барбизонската школа и най-вече с импресионистите пленерната живописна техника постига разцвет. Импресионизмът като цяло може да бъде сведен до работа на художника по пленери. Именно импресионистите повдигат статута на етюда, изпълнен на пленер, до пълноценна самостоятелна картина. Художниците импресионисти се стремят колкото е възможно по-точно да предадат собствените си впечатления от обкръжаващия свят – като заради тази цел и се отказват от академичните правила в живописата, създавайки свой отличен метод. Същността му се свежда до предаване чрез разделени, накъсани мазки-резки, а не чрез цялостен рисунък на чистите цветове на външните впечатления от светлина, сянка, рефлексите им върху повърхността на предметите. Именно *този метод създавал впечатлението за разтваряне на формите в обкръжаващото светлинно-въздушно пространство в картината*. Така пленерът (от фр. *en plein air* – „на открит въздух“) се превръща в живописен похват, означаващ не просто пресъздаването, а предаването като излъчване на цялото богатство от изменения и вариации на цвета (цветът е светлина с различна дължина на вълната) в картината, формирани под въздействието на слънчевата светлина и естествената атмосфера на природата.

Но при все радикалното скъсяване на дистанцията между пейзажа като изглед и изобразяващия го художник, чрез пълното ѝ отмахване при поставянето му в пряк досег с живописвания обект, при все че субектът на живописеца е разтворен, потопен в средата за изобразяване, минимална дистанция остава именно поради вертикалното изобразяване: 1)художникът зрително се дистанцира от пейзажа, при все че е разположен **във, с-ред** него, за да може чрез ментално оттегляне да го обективира и изобрази; 2) зрителят

чисто фактуално-реалистично е изнесен извън пейзажната среда, в която чисто физически не е позициониран, въпреки илюзорната магия за правдоподобност на живописца.

Но въпреки всичко това именно пленерната живопис с полагането, разтварянето на твореца в изобразителната среда се доближава най-плътно до лендарт, директно кореспондиращ с ландшафт не като вертикално позициониране, а като хоризонтална погълнатост, вложеност, импрегнираност в обкръжаващата природна среда в усилия за менажирането ѝ. Лендарт художниците създават творбите си не в ателиета, а в природна среда, но сходството с пленерната живопис на импресионисти и постимпресионисти стига дотук. За разлика от тях, творците на лендарт не ползват ординарните бои и платно, а преимуществено работят с природни материали, при което произведенията им се вписват хармонично в природната среда. Това е и пунктът, в който следва да се спрем с формализма на определенията и да проанализираме кардиналната промяна в отношението на художника: 1) към природата и 2) към живописната среда – или по-скоро *природата се издига до ранга на живописна среда, а не просто* изобразяван обект. Разбира се, отново формалистично можем да обвържем изменението в релацията художник–природа с нововъзникващите през 60-те години на XX век политически движения за опазване на околната среда. Но промяната касае преди всичко съдържателната страна в отношението художник–природа. *В пейзажната живопис натурата поради естетическото ѝ възприятие и пресъздаване се прививжда като достоен обект за изображение в произведението на изкуството, докато в лендарт природата се трансформира в живописна среда, налагаща естетствените си творчески материали.* Т.е. тя постфактум става материална база и фундамент (основа и „живописни“ материали като листа, клонки и т.н.) за произведение на изкуството. Но, от друга страна, пейзажната живопис разработва именно естествената красота на природните гледки. Първоначално чрез последователното развитието на опитните и научните знания от XVII–XVIII век за линейната и въздушната перспектива, светлосянката, пропорционалността, общата композиция, колорита, релефността на изображението, *постепенно природните изгледи стават равноправни членове на сюжетната композиция, а впоследствие се превръщат в основен предмет на изображение.* Така, ако през Средновековието пейзажът е представян схематично и фрагментарно като сюжетна рамка, то през XVII–XVIII век пейзажните произведения на европейските майстори се трансформират в образец за идеалните, но изкуствени естетически възгледи за пейзажа като природен изглед. Работите на импресионистите и постимпресионистите бележат кулминационния възход на пейзажа и благодарение на творчеството и техниката им на рисуване пленерната живопис от второразрядна се превръща в уважавана, една от първостепенните по важност и практическа ползност академична техника на рисуване. Така чрез пленерната живопис изкуството става по-естествено, а не изолирано в изкуствената атмосфера на ателието; приближава художника и зрителя до

природата, предоставя възможност на твореца спонтанно, а не изкуствено и заучено да възплъти емоционалните си впечатления в живописното произведение. Впоследствие пейзажът се оттегля като основен предмет на изображението поради промяната в ритъма на времето и различните духовни търсения при живописването. Така, ако следва да се обобщи: пейзажната живопис упражнява естествената предзададеност на природата към красивото, то лендарт художниците не се задоволяват с естественото ѝ състояние, а се намесват в ландшафта, връзват вдъхновението си в него и го прекрояват по собствено усмотрение спрямо художествените си цели, които по-скоро представляват интуитивно-стихийни търсения. Но това „вклиняване“ в ландшафта не изразява насилието на инструментите спрямо съпротивляващата се материя, а *представява хармонично вписване, интегриране на естествено и изкуствено*, или естеството се пресъздава, реконструира по изкуствен начин. Но при все балансираното интегриране на лендарт произведението в обкръжаващата го среда, специално при Робърт Смитсън¹ става дума за „кардинална хирургия“, разрязваща плътта на земята, докато при Анди Голдсуърти² за своеобразно деликатно-вчувстващо „гримиране“, „декориране“, разхубавяване на земята, използващо естествените ѝ предразположености и форми, но до-вършващо ги, менажиращо ги, дизайниращо ги според инспириращата визия на художника. Следователно: 1) природата се възприема като живописна среда – своеобразно платно за творене, а не просто като обект, спрямо който живописващият субект се дистанцира при изобразяването. Така художникът като субект е плътно разтворен в живо-

¹ Робърт Смитсън (1938–1973) е един от основателите на лендарт движението, чиято най-известна творба е: 1) „Спирален вал“ (1970), представляващ земно строителство под формата спирала от местни базалтови скали и кал, образуваща пристанище, което изтича от брега на Голямото солено езеро. Някои историци на изкуството смятат Спиралния вал за най-важното произведение на Смитсън. Той документа изграждането на скулптурата в 32-минутен цветен филм, също озаглавен така. Други знакови произведения: 2/ „Частично погребан дървен басейн“ (англ. Partially Buried Woodshed) (1970) – земно произведение, създадено в Kent State University в Кент, Охайо. 3) „Счупен кръг / Спирален хълм“ (Broken Circle / Spiral Hill), Емен, Холандия: създава го през 1971 г. за изложбата за фестивала на изкуствата Sonsbeek'71 в Емен, Холандия с темата на изложението „Отвъд тревата и реда“.

² Материалите, използвани в изкуството на Анди Голдсуърти (р. 1956 г.), често включват ярко оцветени цветя, ледени буци, листа, кал, борови шишарки, сняг, камък, клонки и тръни. Той вижда задачата си да работи с природата, ползвайки предоставяните от нея естествени, често крехки и деликатни материали. За ефирните си произведения Голдсуърти просто използва само голи ръце, намирайки инструменти за подготовка и подреждане на материалите си. Известни негови произведения: „Покрив“, „Каменна река“, „Лунна пътека“ (Петуърт, Западен Съсекс, 2002) и „Варовикови камъни“ (в южните градове, близо до Уест Дийн, Западен Съсекс). Фотографията играе решаваща роля в изкуството му поради често ефирното му и преходно състояние. Според Голдсуърти „всяко произведение расте, остава, разпада се – неразделна част от цикъл, който фотографията показва от височината си, отбелязвайки момента, в който работата е най-жива. Има интензивност на работата в своя пик, която, се надявам, да е изразена в изображението. Процесът и разпадът са имплицитни“ (Goldsworthy 2006).

писната среда, представлявайки част от нея, одухотворявайки я с въображението си и реорганизирайки, реконструирайки я според вдъхновението си. И в този смисъл не просто я прави, а я пре-съ-творява, пре-създава повторно, подобно на Твореца, с което се издига в ранг, подобен Нему; 2) в този план тя се превръща в пълноценен партньор с материалната си база в творческия процес, безвъзмездно предоставяйки естествените си изумително живописни дадености като фундамент, бекграунд. Но това не е просто вторичната, естетическа перцепция на художника от пейзажната живопис, привличаща природата естетически. По-пълноценно е взаимодействието, взаимопроникващото вчувстване: лендарт творецът, уважавайки пълноценния си партньор с определящата функция на ландшафта като даденост, така го премоделира спрямо творческата си визия, конструирайки фрагмент от ново ленд менажиране, ленд прекрояване според пред-зададеното, определящото земно пред-поставяне и по силата собственото си въображение – и в този смисъл е ландшафтен скулптор, а не художник, тъй като не изобразява наличната природа, а я моделира, менажира, което го доближава повече до изкуството на ландшафтният дизайн, естествено вписващ се, асоцииращ се с околното природно обкръжение. От своя страна – като целеви обект на изграждане и култивиране за екстериорния дизайн. Градините още от най-древни времена представляват традиционна форма по организация на обкръжаващото пространство с помощта на зелени насаждения, може би като носталгичен спомен за загубените райски градини. С особена популярност те се ползвали при дворовете на управляващите в страните от Изтока. Впоследствие градинарството като изкуство се разпространило практически навсякъде и има дълга история на развитие. Но именно в съвременната си урбанистична форма ландшафтният дизайн като понятие възниква през XX век в Западна Европа, първо в гъсто населените и развити в технически план страни като Великобритания и Германия, където масовата индустриализация и ръстът на мегаполисите с предградията им бързо довеждат до намаляване и почти изчезване на обкръжаващата, естествена природна среда. Ландшафтният дизайн/ландшафтната архитектура е изкуство на кръстопътя на три направления: от една страна: архитектурата, строителството и проектирането (инженерен аспект), а друга – на ботаниката и растениевъдството (биологичен аспект), има и една трети план: в ландшафтният дизайн се използват и прилагат сведения от история (конкретно от история на културата) и философии (Гарнизоненко 2005). И именно с разрешаване на проблема по изтласкване на природата от техническите мегаполиси основна задача за ландшафтният дизайн са интензивните действия по озеленяване (култивиране изкуствено на естествена природа) и благоустройството на териториите. И ако градинарството исторически е утилитарно ориентирано, то ландшафтният дизайн се стреми към и търси да създаде хармония, красота, съчетани с удобствата по използване на инфраструктурата от здания, изглаждайки, туширайки конфликтността между урбанизационните форми и при-

родата, страдаща от изтласкването ѝ или дори пълното ѝ унищожаване от градската цивилизация.

От това генерално следва, че художникът при лендарт привижда природата като *Аристотеловото hyle* – безформената материя, на която може да се при-даде форма според художественото вдъхновение и визия за фрагментарен ландшафт, изваден от природния ред, макар и оставащ в него топосно, и впрегнат в реда на изкуствения. Но все пак остава изкуство на земята – способността природата да се презентира като произведение на изкуството, а не просто като изобразителен обект, от което следва, че природата и изкуство се приравняват. Но това е първичното изкуство на земята, като именно тя е съдържателно-определяща, а художникът само я довършва, оформя, скулптурира, преподрежда като вторично, изкуствено изкуство, където природният и изкуственият ред хармонично са осъществени, съществувайки паралелно в симбиоза. Поне първоначално, но след корозията на времето природният ред поглъща художествените, вероятно, деятелно внушавайки мимолетността не само на човека, но и на твореца и вечната трайност на природата. Но за това – малко по-късно и по друг начин.

Да се върнем отново към стереотипното представяне на лендарт: често работите се изпълнявали на открито, в изолирани и отдалечени от населените места пространства и в този пункт лендарт кореспондира с концепцията за антиизкуството, *изразяваща програмното несъгласие с разделението между изкуството и живота, при което се премахва диференциацията, различието между двете, и изкуството се разтваря в живота или животът става изкуство, с което нивелират самото изкуство, поставяйки под съмнение автономното му съществуване*. Така, ако неразделната част на изкуството е създанието, то *антиизкуството, в опозиция на това, се изразява в разрушението, деструкцията, което директно съответства на ентропията при Робърт Смитсън*. Антиизкуството само по себе си не е строго обособено течение в изкуството, то по-скоро е концептуална програма – интенция, функционираща в определени произведения, и следва да бъде определяно и разглеждано в доволно широки времеви рамки. Някои анти-художници *унищожават собствените си произведения на изкуството, преднамерено създавайки работи за унищожение*. Дадената тенденция може да се проследи в *саморазрушаващото се изкуство* (жанр на художествения модернизъм, програмно фундиран от идеята за деструкция на произведението, иманентно произтичащ от спецификата на конструкцията му; по силата на деструктивната си ориентация, *саморазрушаващото се произведение се явява форма на „невъзможното изкуство“ като художествена практика, наричана още „ефимерно“ и „хрупко изкуство“*). *Антиизкуството може също така да отрича арт-пазара и елитарното изкуство като културно-естетически снобизъм, снемайки разликата между високо и ниско изкуство* (Британските културни изследвания – British Cultural Studies/BCS, или Бирмингамския колеж по културни изследвания – The Birmingham School of Cultural Studies, основани от Ричард Хогарт (Richard

Hoggart – 1918–2014) и Раймонд Уилямс (Raymond Williams – 1921–1988). Така отдалеченото от населените места изложение на лендарт произведенията отговаря точно на антиизкуството в отказа на художниците да показват работите си публично (Bürger 1984: 51; Paenhuysen 2005). В него лесно може да се разпознае нивелирането на реципиента, на аудиторията. На другия аспект на въпроса стои идеологическото афиширане при лендарт на художествения протест против: 1) всяка обичайна изкуственост във всеки един план (от работата с естествени материали до липсата на публична суета при позиционирането в полза на антииндивидуализма като липса на субект, за когото изкуството да е предназначено); 2) пластмасовата, стерилната естетика, която отграничава изкуството от живота; 3) срещу безжалостната комерсиализация на изкуството, най-вече в Америка – това е икономическото продължение на антииндивидуализма, тъй като с липсата на субект, пред когото изкуството да се презентира, се премахва автоматично и социалният план на аудиторията, респективно и на критиците от света на изкуството, както и на финансовия ѝ план – на колекционерите – купувачи и, съответно, изкуството се освобождава от бича на пазара и парите, оставяйки свободно в парадигмата на *изкуството заради самото изкуство*. „Изкуството заради самото изкуство“ (фр. *l'art pour l'art*) е концепция, акцентираща автономната ценност на изкуството и възприемаща ангажираността с морала, ползата, реализма и дидактиката като отношение, некасаещо и дори вредно за художествените качества на произведението. „Изкуството заради самото изкуство“ (*Art for art*) вече като течение в съвременното изкуство обединява художници, работещи в разнородни стилове и техники, но изповядващи сходна идеология, във фундамента на която се полага идеята за ценността, предмета на изкуството като акт на творене и самоизразяване.

Така лендарт синтетично отхвърля публичното презентирание на резултатите от творческата дейност, като с подобен отказ изразява и антииндивидуалистичните се убеждения, отхвърляйки: 1) зрителя като реципиент; 2) трите К-та на Артур Данто – критици, куратори и колекционери от света на изкуството, с което 3) автоматично премахва комерсиалната страна на изкуството или комерсиалното изкуство – правенето на изкуството за пари, където търсенето определя предлагането, а не творческите решения. Лендарт се вдъхновява от такива направления като минимализма и концептуализма с идеята им, че обект на изкуството може да стане всеки предмет. Минимализмът, от своя страна, в смисъла на експликация на „първичните структури“ на мирозданието, където при модулите от композицията се използват нанесени върху повърхността цветови линии или разтворени в контекста повтарящи се елементи, образуващи цялото – както в съвкупност от едно с друго, така и в единство с контекста. Също следва и да се отчита предпочитанието на минимализма към простите геометрични, еднотипни фигури (каквито можем да открием и в произведенията на Робърт Смитсън), определяни като студени поради емоционалната им дистанцираност, ръководени от стремежа към антипсихологизъм и антииндивидуализъм.

Респективно – концептуалното изкуство, или концептуализмът (от лат. *conceptus* – мисъл, представа) като литературно-художествено направление в постмодернизма, оформило се в края на 60-те и началото на 70-те години на XX век в Америка и в Европа. В него самата концепция на произведението е по-важна от физическото проявление и от пластичното ѝ изразяване. Идеята за произведението е по-важна от формата ѝ на експресията, тъй като целта на изкуството е именно в предаването, пресъздаването на идеята. Съответно, концептуалните обекти могат да съществуват във вид на фрази, текстове, схеми, графики, чертежи, фотографии, аудио- и видеоматериали. Т.е. обект на изкуството може да стане произволен предмет, явление, процес от най-различен порядък, доколкото концептуалното изкуство представлява само по себе си чист художествен жест.

Така и лендарт творците, точно като концептуалистите, разглеждат земята като предмет на изкуството, ползвайки материалите ѝ – клонки, листа, цветчета, скали, като творчески материали.

Но преди да пристъпим директно към лендарт, следва да въведем в употреба още едно понятие: *ефимерно изкуство* (или невъзможно изкуство; изкуство на невъзможното). Ако класическото изкуство се правило от гледна точка на вечността, с генералната му претенция за безсмъртни произведения, то лендарт изкуството работи с времето. То е временно изкуство и е подложено на темпоралната корозия. Така произведението му се създава в природата, на открито, конструира се някакъв изкуствен скулптурен ред, който под въздействието на природните стихии постепенно бива разлаган до пълното му изчезване. Само фотографиите документират визуално спомена за лендарт произведението. Така че лендарт изкуството неизбежно е обвързано и с фотографията като единствен документ, свидетелстващ за съществуването произведение. Но както вече бе посочено по-горе, така лендартът като невъзможно изкуство изразява именно ефимерната, мимолетната природа на човека, което го превръща в есенциално човешко изкуство.

Въведохме понятието ефимерно изкуство като помощно, чийто аналог можем да намерим в концепцията за ентропията от Робърт Смитсън. Така той използва физическото разбиране за нея като функционална метафора, изразяваща демонстративно как *система, подложена на изкуствен разбор чрез творческото решение на художника, все пак с течение на времето се разрушава постепенно, корозирайки изкуствено изградения порядък, и се завръща към първоначалното хаотично, безпорядъчно, природно състояние*. Всъщност така разбираната ентропия онагледява, демонстрира функционирането на ефимерното, или невъзможното изкуство, тъй като то е процесуално (подобно на пърформанса, където важно е случването, развоят на събитието), разгръщащо се във времето, и е невъзможно адекватно да бъде изразено с есенциалистско определение (в този пункт може да се разпознае влиянието на концептуализма относно разглеждането и експлоатирането на произволен процес като обект на произведението в лендарт). Именно това постепенно корозирање на лендарт произведението с времето

под въздействието на природните стихии може да се разглежда като *хоризонтална или външна ентропия*. Но при първоначалния процес на работа, когато художникът дълбае, реже, прекроява земята, тъй като той преобръща вътрешната ѝ структурираност, отразяваща периодите ѝ по формиране, с което преобръща вътрешния ѝ естествен ред, внасяйки хаос в него, можем да говорим с оглед на естественото състояние на природата за *дълбинна или вертикална ентропия*, която се доближава повече до геоморфологията (от др.гр. γῆ – „земя“, μορφή – „форма“ и λόγος – „учение, наука“) като наука за релефа (формата, очертанията на повърхността), външния му облик, произход, история на развитието, съвременната му динамика и закономерностите на географското му разпространение. Геоморфолозите изследват процесите, формиращи релефа, опитвайки се да разберат генеалогията и динамиката на измененията в релефа, прогнозирайки бъдещите промени, провеждайки полеви измервания, физически експерименти и прилагайки математическо моделиране. На практика дисциплината е непосредствено свързана с географията, геологията, геодезията, археологията, почвоведението, а също и чисто практически със строителството. Респективно, формите на релефа се разграничават и обособяват съгласно генезиса и размера им. Релефът, от своя страна, се формира под влияние на ендегенните (вътрешните), тектонични движения, вулканизма и мултикомпресирането на химическото вещество при кристалите, екзогенните (външните) и космогенните процеси. Практическото приложение на геоморфологията се изразява в инженерната оценка на релефа при строителството, като се осигурява измерване на влиянието в измененията на климата, дава се прогноза, целяща да смекчи последствията от катастрофалните явления (свлячища, пропадания и др.), осигурява се контрол върху водообезпечеността на територията, предоставя се брегова защита. Палеогеоморфологията, от своя страна, е чисто историко-геологичен раздел от геоморфологията, изучаваща облика на земната повърхност в определени периоди от историята ѝ. Геоморфологията като история на вътрешния строеж на земята, впрегната във вертикалната ентропия като обръщане и изнасяне навън на вътрешната, всъщност активира литературното понятие *геопоетика*. Тя, от своя страна, представлява неологизъм, чието авторство се приписва на шотланско-френския есеист, поет, писател и академик Кенет Уайт (р. 1936). Така понятието геопоетика постепенно се налага като научен термин, обозначаващ най-разнообразни вариации на *творчески методи по взаимодействие на човека с географското пространство (от пейзажната поезия до лендарт) и земните територии*. Ако следва да се даде прецизна научна формулировка на понятието, то под него се разбира *работа с ландшафтно-териториалните (географски) образи и митове*. Терминът геопоетика се изработва като хуманитарна, духовно-поетична алтернатива на геополитиката, като *стремеж да бъдат възсъединени човекът и природата, актуализирайки обичия им естествен произход, чиято безкрайно отдалечена цел би била и предотвратяването на препологаема бъдеща техногенна катастрофа*.

Видове геопоетика: 1) художествена – текстове от чисто екологична ориентация до литературни продължения, инспирирани от глобалното алтернативно духовно движение New Age; 2) приложна, конструираща нови ландшафтни митове; 3) научна – поезика на географските образи в литературата и изкуството; 4) *негативна, основавайки се на синтеза на всички лишени от памет и социална означеност на локалната детериторизация чрез индустриалната им захвърленост, ненужност и изоставеност от страна на консумирания и унищожавания природата урбанизъм: т. нар. „не-места“ – локуси на природно-техногенните катастрофи.*

Геопоетиката афектира и актуализира древното схващане за *genius loci*³. Така Робърт Смитсън с широк аршин геопоетично, скулптурно ритмизира земята, прекроявайки я с нов хастар. Той като изкусен Хефест⁴ реже, дълбае, оформя я по нов начин, не различен релеф, а нов профил, дори като истински шаман призовава стихията ѝ чрез дълбинната ѝ ентропия, първоначално обръщайки я отвътре навън. В плана на геопоетиката деликатните и нежно-пленителни лендарт произведения на Анди Голдсуърти могат да се разглеждат като своеобразни мандали⁵ на ефирното изкуство, които природата корозира и разрушава постепенно, с течение на времето, подобно на изтриването и развалянето на мандалата с един жест в края на сакралната церемония.

Финално следва да се упомене есето на Робърт Смитсън „Седиментация“⁶ (на ума: земни проекти) (*A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*), дало мощен тласък за развитието на лендарт като вид изкуство, където разглежда схващанията си за *ентропия*, за *място* и за *не-място* от вече представената и коментирана негативна геопоетика. Робърт Смитсън счита, че всяка точка от земната повърхност притежава собствена уникална енергия и се чувства призван да я разработи, пре моделирайки я, за да я експлицира. Постепенно

³ С термина *genius loci* (lat. букв. „гений на локуса“ – духа на мястото) в римската религия се обозначава духът-покровител на дадено място (поселище, планина т.н.). На фреските от домашните светилища духът на място е изобразяван с две ипостаси (две проявления): 1) човешка фигура, извършваща освещаващи обряди, и 2) божество, понякога представяно чрез змия, пълзяща към олтара. При употребата на израза се визира „неповторимата атмосфера и енергийно излъчване“ на дадено място.

⁴ В древногръцката митология Хефест е бог на огъня, най-искусният ковач и покровител на занаята и изобретенията, изготвил поразяващата мълния на Зевс, представян като куц с двата си крака и неугледно телосложение.

⁵ Мандалата представлява сакрална конструкция или схематично изображение и символизиращи божествената сферата на обитание, чистите земи на будите. Мандалата като принцип се явява геометричен символ на сложна структура, интерпретиран като модел на Вселената, своеобразна карта на космоса. Мандалите се използват и като своеобразни планове при изграждането на сакралното пространство на храма.

⁶ Седиментологията като наука за утаяването на скалите е дял от геологията, изучаваща утайките, седиментните скали и седиментните полезни изкопаеми. Седиментологията се стреми да отговори на въпросите за произхода, транспорта, седиментацията и погребването на седиментния материал. Тя води началото си от стратиграфията и се обособява самостоятелно в началото на ХХ век.

Смитсън започва да оттегля, да отстранява от обитаваните пространства „местата“ на своите акции, опитвайки се да демонстрира чисто практически и процесуално това, което шаманът⁷ Дон Хуан от книгите на Карлос Каста-неда (1925–1998) определя като раз-криване (чрез вертикалната ентропия като екстраполиране вътрешната същност на земята навън) на сакралната топография, преживяване на собственото си състояние по одухотворяване, подобно *genius loci* на персоналното си съ-творявано „място“, превръщайки го наистина в свое. Естествено, разработвайки *концепта за „място“*, Смитсън веднага издига и контрадикторния му – „не-място“. То представ-лява смес от кал, пясък, дървени парчета – *отпадъците, ненужните оста-тъци, изхвърлени при функционирането на цивилизацията*. Смитсън раз-глежда по един оживяващ и одухотворяващ начин обикновено възприема-ната материя на земята като мъртва и бездушна, преживявайки я, чувстввай-ки я като о-духо-творена, персонифицирана и *нуждаеща се от изцеление, от екологическа акция по очистване и пречистване*. Смитсън възприема „не-мястото“ като *заразен свят, земя със знак минус – негативна земя, отрицание на земната енергия и духовните ѝ излъчвания*. Така че *цивилиза-цията извършва същата форма на ентропия, но с обратен знак, разруша-вайки и замърсявайки земята, изваждайки я от природния ред и захвърляй-ки я в негативния ред на лишените от същност и неизползваемите, но, за*



Роберт Смитсън. „Не-място“, 1968.

съжаление, го прави по един необра-тим или трудно поправим начин в съпоставка с естествената ентропия на саморазрушаващото се, или ефи-мерно изкуство, демонстриращо без-вредната корозия на времето и естес-твения природен ритъм. Така с кон-цепцията си за „не-място“ Робърт Смитсън повдига чисто екологични въпроси – *призови против разруши-телното влияние на цивилизацията върху природата и за човешката от-говорност за съхраняването на при-родата, чиято част се явява, с над-висналата заплаха, че разрушаването ѝ постфактум е равносилно на без-разсъдна автодеструкция*.

⁷ Шаманизмът е най-ранната форма на религия, в основата на която лежи вярва-нето в общуването на шамана с духовете на природните стихии в състояние на транс.

ЛИТЕРАТУРА

- Гарнизоненко, Т. С. 2005. *Справочник современного ландшафтного дизайнера. (Строительство и дизайн)*. Ростов-на-Дону: Феникс; https://royallib.com/book/garnizonenko_t/spravochnik_sovremennogo_landshaftnogo_dizaynera.html
- Гений места. САДЫ И ВРЕМЯ. 5 000 лет ландшафтного искусства; <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=20>
- Дамиш, Ю. 2003. *Теория облака. набросок истории живописи*; http://audiodom.net/poleznaya_literatura/istorija/53905-yu-damish-teoriya-oblaka-nabrosok-istorii-zhivopisi.html
- ДИАТЕССАРОН. 2012. *Православная энциклопедия*. Электронная версия. Т. 14, С., 629–635; <http://www.pravenc.ru/text/171943.html>
- Колбовский Е. Ю. 2008. *Ландшафтоведение: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений (Е. Ю. Колбовский. 3-е изд., стер.)*. М.: Издательский центр „Академия“; <https://www.twirpx.com/file/1442748/>
- Пармузин Ю. П. 1964. *Средняя Сибирь. Очерк природы*. Москва: Мир; <https://www.twirpx.com/file/480582/>
- Рудик, Николь. 2005. Ментальные пространства Роберта Смитсона. // ХЖ № 60; <http://xz.gif.ru/numbers/60/smitson>
- Смитсон, Р. 2019. *Осаждение разума: земляные проекты*; https://www.academia.edu/_Robert_Smithson._Sedimentation_of_the_Mind_Earth_Projects._Annotated_translation_
- Тютюнник Ю. Г. 2004. О происхождении и первоначальном значении слова „ландшафт“ // *Актуальные вопросы экологии и природопользования*. Сборник материалов; <https://books.google.bg/>
- Уилкинсон, Ф. 2014. *Архитектура: 50 идей, о которых нужно знать*. Phantom Press; <https://books.google.ru/>
- Goldsworthy, A. 2006. *Art of Nature*. Archived from the original on 16 October 2007. Retrieved 18 June 2007. Arts stories; https://web.archive.org/web/20071016185515/http://sunday.ninemsn.com.au/sunday/art_profiles/article_1934.asp
- Badt, K. 1950. *John Constable's Clouds*. Routledge & Kegan Paul; https://publications.lakeforest.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=allcollege_writing_contest; <https://www.abebooks.com/book-search/title/john-constable%27s-clouds/>
- Bürger, P. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw. Minneapolis: Minnesota; https://monoskop.org/images/d/d0/Buerger_Peter_The_Theory_of_the_Avant-Garde.pdf
- Sauer, Carl Ortwin & Leighly, John. (1963) 1983. *Land and Life: A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. London, England: University of California Press, Ltd; <https://books.google.ru/books?id=TTgcNrf9eYYC&printsec=frontcover&dq=inauthor:#v=onepage&q&f=false>

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Garnizonenko, T. S. 2005. Spravochnik sovremennogo landshaftnogo dizaynera. (Stroitelystvo i dizayn). Rostov-na-Donu: Feniks; https://royallib.com/book/garnizonenko_t/spravochnik_sovremennogo_landshaftnogo_dizaynera.html
- Geniy mesta. SADY I VREMYA. 5 000 let landshaftnogo iskusstva; <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=20>
- Damish, Yu. 2003. Teoria oblaka. Nabrosok istorii zhivopisi; http://audiodom.net/poleznaya_literatura/istorija/53905-yu-damish-teoriya-oblaka-nabrosok-istorii-zhivopisi.html
- DIATESSARON. 2012. Pravoslavnaya entsiklopedia. Elektronnaya versia. T. 14, S., 629–635; <http://www.pravenc.ru/text/171943.html>
- Kolbovskiy E. Yu. 2008. Landshaftovedenie: ucheb. posobie dlya studentov vysshih uchebnyh zavedeniy (E. Yu. Kolbovskiy. 3-e izd., ster.) M.: Izdatel'skiy tsentr „Akademia“; <https://www.twirpx.com/file/1442748/>
- Parmuzin Yu. P. 1964. Srednyaya Sibiry. Ocherk prirody. Moskva: Mir; <https://www.twirpx.com/file/480582/>
- Rudik, Nikolay. 2005. Mentalnyye prostranstva Roberta Smitsona. // HZh № 60; <http://xz.gif.ru/numbers/60/smitson>
- Smitson, R. 2019. Osazhdenie razuma: zemlyanye proekty; https://www.academia.edu/_Robert_Smithson._Sedimentation_of_the_Mind_Earth_Projects._Annotated_translation_
- Tyutyunnik Yu. G. 2004. O proishozhdenii i pervonachalnom znachenii slova „landshaft“ // Aktualnyye voprosy ekologii i prirodopol'zovania. Sbornik materialov; <https://books.google.bg/>
- Uilkinson, F. 2014. Arhitektura: 50 idey, o kotoryh nuzhno znaty. Phantom Press; <https://books.google.ru/>