



■ ТОМ 4/БРОЙ 2/2023

Гергана Табакова

## ГЕНЕЗИС НА ПОНЯТИЕТО И ПРАКТИКАТА НА РАЗШИРЕНОТО ПОЛЕ НА ЖИВОПИСТА

Разширеното поле на живописиста (англ. expanded painting или extended painting) е слабо изследвано в българския контекст.<sup>1</sup> Поради появата на някои практики в последните години, е дошъл моментът, в който да се обърне повече внимание на теоретизирането на явлениято и понятията, свързани с него.

Разширената живопис или разширеното поле на живописиста е концепция, започнала да се обособява в световната история на изкуствата преди повече от 70 години, когато художници и теоретици на изкуството преоценяват мястото на живописиста във връзка със заличаването на формалните граници между живопис, скулптура, работа в среда, включително сценични изкуства и различни концептуални практики.

Въпреки тогавашното наличие на практики и отделни произведения, характеризиращи се и с експеримент с материала, по-задълбоченото изследване на процеси, свързани с обособяването и развитието на разширеното поле на живописиста, започва в първото десетилетие на нашия век. С тази дистанция могат да бъдат обхванати различните посоки, натрупвания в практиките и съответно – явленията или изкуствата, с които те контактуват. Би могло още тук да се обобщи, че във времето на генезиса на понятието „практики и характеристики на разширеното поле на живописиста“ се откриват в различни направления на изкуството, докато към момента разширеното поле се определя по-скоро като самостоятелно направление. Въпреки това концептуалният и формалният му генезис са хибридни и засягат определени поведениия – дори и такива от практиката на авангарда. В десетилетията до сегашния момент поетапно се добавят нюанси, които постепенно конфигурират съвременната употреба на понятието.

На първо място мисленето за разширяването на живописиста възниква във връзка с фотографията

– по-скоро дъвуизмерни практики, и постепенно се измества към скулптура, театър, архитектура – пространствени практики. В това общуване може да се усети загадената още от авангарда тенденция за синтетично обновление на изкуствата, която поставя в едно общо поле живопис, кино, музика и театър.

Сред първите примери на неоавангарда, които загатват за развитието на разширеното поле на живописиста, е серия от работи на **Робърт Раушенбърг** (Robert Rauschenberg)<sup>2</sup>, в която са използвани фотографски трансфери. Изображенията, които Раушенбърг трансферира, идват директно от популярната преса, но в същото време са използвани като заместител на боята. В процеса на ръчно трансфериране участва и жестът на художника, който взаимодейства с конкретиката на изображението. Така Раушенбърг създава не просто пластичен, но и живописен ефект. **Анди Уорхол / Andy Warhol** е друг пример за художник, който директно използва фотографията или нейните аспекти в своите платна без да разрушава живописното им впечатление. Концептуален подход, който разширява идеята за живописиста в този период, развива и **Сол Ле Уит / Sol LeWitt** в своите стенни рисунки<sup>3</sup>, които поставят въпроса за отношението *уникалност – възпроизводимост* на цветния артистичен жест. Също през 60-те години (XX век) **Франк Стела / Frank Stella** изоставя класическия правоъгълен формат на платното и експериментира със сложни, неправилни форми, които се отделят от стената. Постепенно живописиста на XX век или прераства в концепция с неключов формален израз, или напълно отказва да се свърже с настоящия явления.<sup>4</sup>

Според **Ан Ринг Питърсън / Anne Ring Petersen** през 60-те години западната живопис по-скоро достига до загънена улица в опита си да се изолира от явления на културата и други изкуства, повтаряйки изведената през модернизма макси-

<sup>1</sup> Известна е статията на Розалинд Краус Sculpture in the expanded field, която се цитира във връзка с живописиста в отделни текстове например – „Група XXL в трудна симбиоза с културата“ на Лиляна Караджова. През 2017 г. в първата част на своята дисертация „Иновации в изразния език на българската живопис след 1990 година“ Юлияна Текова включва сегмент, посветен на разширеното поле на живописиста. В него се разглежда съвременното състояние на живописиста във връзка с разрушаването на историческата идея за нея и се засягат новите форми, през които тя се проявява.

<sup>2</sup> Такива опити Робърт Раушенбърг развива в периода от началото на 50-те години до края на 60-те години на XX век.

<sup>3</sup> Рисунките за стена на Сол Ле Уит са създадени в периода 1969 – 2007 година. Представяват различни във формално отношение рисунки с инструкции за изпълнение върху стена, загадени от автора.

<sup>4</sup> Тук може да се припомни знаменитата фраза на Франк Стела от 60-те: “Only what can be seen there [in the painting] is there... What you see is what you see”, превърнала се в максима на минимализма.

ма за l'art pour l'art (Petersen 2013, p. 124). Затова през 60-те и 70-те години водеща в експериментално отношение става скулптурата, която преосмисля контекста на обектите и връзката им с пространството. Появява се например направиенето на лендартма. Автори като **Робърт Морис / Robert Morris** и **Кристо / Christo** предефинират възможностите за работа с пространството – по-късно това се превръща във важен елемент на практиката на разширеното поле на живописата.

През 80-те години в живописата водещо<sup>5</sup> става течението на неоекспресионизма. Възникнало като реакция към минимализма и концептуализма, то се концентрира върху фигуративността и пресилеността на жеста. Неоекспресионизмът се определя като по-консервативно течение без директна връзка с развитието на понятието „разширено поле на живописата“. Същевременно, през 80-те години Франк Стела задълбочава своите експерименти с пространствената живопис, но това се случва по-скоро във формален контекст, свързан с принципите на модернизма. Би могло да се допусне обаче, че с опитите си той непряко повлиява върху популяризирането на идеята за пренасяне на живописата в пространството, а с това и на опитите по дефиниране на новите практики на разширената живопис.

Въпреки наличието на произведения от 70-те години, които по-късно са категоризирани като разширено поле на живописата, едва през 90-те години в контекста на теоретизирането на живописата целенасочено се работи върху откритията, които прави **Краус / Rosalind Krauss** през 1978 г. Появата на понятието се отнася към края на 70-те години<sup>6</sup>, а през 2012 г. в своята дисертация *Colour, space, composition: painting in the expanded field* Франческа Матарара го определя като „нововъзникващо поле на съвременното изкуство“ (Mataraga 2012, p. 11). Разминаването подсказва, че развитието на практиките в нови посоки предефинира и обновява понятието. В практиките на миналия век, където се локализира генезисът на разширеното поле на живописата, като че ли фокусът е в самото свързване на отделни звена. Подчертава се концептуализирането на статуса на живописата във връзка със социалните явления на съвременния живот. В практиките на настоящия век тези елементи присъстват, но се засилва демократизирането и концептуализирането на основни формални характеристики и функции на живописата. Провокациите, отправени към нея, като че ли не я разрушават, а превръщайки се в нейна тема, я разширяват. Така в

центъра на съвременното схващане за разширеното поле се оказва развитието на самата практика за живописата.

Автори, които дискутират аспекти на понятието в периода 1999 – 2023 година, са **Ан Ринг Петерсен** (Anne Ring Petersen), **Питър Уибел** (Peter Weibel), **Стивън Мелвил** (Steven Melville), **Бари Швабски** (Barry Schwabsky), **Дейвид Бачелор** (David Batchelor), **Дейвид Райън** (David Ryan), **Пако Барраган** (Paco Barragán), **Марк Титмарш** (Mark Titmarsh) (Petersen 2013) (Ryan 2002) (Titmarsh 2017). Два основни сборника с публикации систематизират критиката относно разширеното поле на живописата и връзката ѝ с други изкуства. Това са *Critical Perspectives in Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism* и *Contemporary Painting in Context*. Двама сборника поставят основата на по-съвременните разговори относно тези живописни практики. В тях специално е отредено място на публикации, представящи различни виждания относно онтологията на живописата. Такъв тип публикации имат отношение към темата на статията дотолкова, доколкото разширеното поле на живописата се интересува, разглежда, възползва и свързва понятия и процеси, характерни за битието на живописата. За различните подходи в практиките на разширената живопис онтологията има по-голямо или по-малко значение, но подробното разглеждане тук би подвело текста в съвсем друга посока. Ново, достъпно и систематично проучване по темата е направено от Марк Титмарш, който издава книгата си *Expanded Painting: Ontological Aesthetics and the Essence of Colour* през 2017 г. В нея Титмарш представя различните подходи към съвременните практики на разширената живопис. Разказът му за промените в разбирането за това какво е живопис, нейните изразни средства и исторически опити да се преформулира и преформатира понятието и практиката на живописата, извеждат цвета като нейн първичен и есенциален елемент.

Все пак, без да се омаловажават, разговорите за битието и промените в схващането за понятието „живопис“, не извеждат автоматично новото – разширено поле на живописата. Още повече, че в процеса си по разширяване живописата го прави по отношение на нещо друго. Затова тук няма как да бъде пропуснат анализ на текста от Розалинд Краус. В своето есе *Sculpture in the expanded field* Розалинд Краус картографира структурата на разширеното поле в контекста на скулптурата. За тази цел авторката едновременно противопоставя и логически свързва подходите

<sup>5</sup> В Западна Европа и САЩ.

<sup>6</sup> Понятието е обособено във връзка със скулптурата в текста *Sculpture in the expanded field* на Розалинд Краус.

към теоретизиране на авангарда и постмодернизма. Подходът на авангарда най-общо може да се охарактеризира с процеси по натрупване на термини и характеристики, които се употребяват във връзка с дадено изкуство, за да бъдат дефинирани практиките му. Това често води до особено подчертаната роля на материала. Подхода на постмодернизма по отношение на разширеното поле Краус вижда в изследване на полето между получените се опозиции във вече зададените характерни стойности на модернизма – *в постмодернистичната ситуация практиката не се дефинира във връзка с дадена медия (...), а във връзка с логическите операции върху набор от културни термини, за които всяка медия – фотография, книга, линии по стените, огледала или самата скулптура, може да се използва* (Краус 1979, р. 42).<sup>7</sup> Следователно материалът губи част от своето свещено значение, а вместо него други характеристики започват да се възприемат като задаващи структурата на една или друга медия. Възприятието на материала за Краус спира да е логически основополагащо. Вместо това логиката се изгражда във връзка с *вселената от термини, които се смятат за противоположни в рамките на една културна ситуация* (Ibid., р. 43). В същото време формата и характерът на водещото в тази вселена са различни при различните изкуства и възприеманите като прилежащи им медии, които започват да се разглеждат като различни културни ситуации. В текста си Краус осветлява взаимоделиствието между „вселената от термини“ и положения, характерни за скулптурата, и логически обобщава, че *постмодернисткото пространство на живописиста очевидно би включвало (...) разширение около различен набор от термини от двойката архитектура/пейзаж<sup>8</sup> – набор, който вероятно би включил опозицията уникалност/възпроизводимост*. Необходимо е да се добави, че в разбирането за разширеното поле на Краус тези опозиции не функционират като такива, при които трябва да се даде преднина на едната или пък да се намери електичността между двете. Проблематизирането им е достатъчно само по себе си. Изследват се граничните състояния на самата медия, вид изкуство и неговите инструменти и характеристики. Налице е стремежът към изграждане на опозиции и игра с границите, а не към йерархичност.

Опозицията *уникалност – възпроизводимост* (Ibid.), която Краус предлага, е само една от възможностите, които стоят пред разширеното поле на живописиста. Други същностни за живописиста опозиции са *равнина – пространственост (двуизмерно – триизмерно), цвят – форма, цвят –*

*материал*. Като повод за създаване на произведение в разширеното поле на живописиста може да бъде използвана и всяка игра с различни жанрове<sup>9</sup> и изобщо всичко, което разбираме под понятието „живопис“, но по някакъв начин не е свързано само с него.

В контекста на живописиста в началото понятието се употребява като индикация, че живописиста (подобно на скулптурата) се свързва с новите медии – кино, фотография, регимейд, инсталация, пърформанс, но също така прелива и към скулптура, рисунка, архитектура. Успоредно с формалното свързване се поставят нови отношения между възприетите граници на живописиста. Във връзка с поставената от Краус структура е добре да се каже, че комплексността и общуването между явленията се осъществява, докато те самите са в развитие. В същото време то отчасти се определя от контакта с други явления. Иначе възможностите на практиката биха се изчерпали твърде бързо и не биха имали съвременния си облик. В този смисъл, като структура този процес наподобява процесите, свързани със синтез на изкуствата на авангарда, но не може да се каже, че е същият. В съвременността разширяването на полето на живописиста генерално се описва като част от процеса по хибридизация, характерен за цялото изкуство. В съзвучие с текста на Краус хибридизацията засяга *начините, по които формите се разграничават от вече съществуващи практики и се комбинират с нови форми в нови практики* (Pieterse 1994, р. 165).

Като резултат според Ан Питърсън съвременните автори не се занимават толкова с различните видове разделения, които да съответстват на употребата на материал или форма, а по-скоро се интересуват *от живописното или живописиста като категории – които постоянно се поставят под въпрос и във връзка с нехарактерни за традиционното и историческо възприемане категории – движение, ежедневие, място, пространство* (Petersen 2013, р. 126).

В опит да се намери съвременният облик на общото понятие „разширено поле на живописиста“ се натъкваме на различни посоки, в които то се осъществява.

В периода 2000 – 2023 година много подходи са свързани с развитието на живописиста в пространството. В хода на практиката на различни автори<sup>10</sup> се преосмисля идеята за пространство във връзка с живописиста. От търсенето му в повърхността – било то в абстрактната или

<sup>7</sup> Преводите на български език в текста са направени от автора на статията.

<sup>8</sup> *Двойката архитектура – пейзаж* е по-характерна за скулптурата.

<sup>9</sup> Например пейзаж (Франц Акерман), портрет (Алекса Мийг).

<sup>10</sup> Джесика Стокхолдер, Франц Акерман, Джулиан Оупи, Катарина Гросе, Ребека Бауман и др.

натурната живопис, се преминава към създаване на пространство, в което може да се търси съпоставка между различни елементи на живописта. Тази тенденция е характерна и за някои практики на авангарда, засягащи взаимодействието между живопис и архитектура – например концепцията за Проун на **Лусицки** (El Lissitzky), според която картината престава да функционира като обект с хоризонтална или вертикална ориентация, вместо това – тя се „върти“ в пространството (Lissitzky 1922, p. 224). Дори и от съвременна гледна точка би могло да се каже, че обединяващо за различните практики на разширеното поле на живописта става навлизането в пространството и изместване на обекта (картина) от мястото му на стената към средата.

Настоящата изложба *Expanded Painting in the 1960s and 1970s* с куратор **Аманга Срока** (Amanda Sroka) във Philadelphia Museum of Art, в която се откриват първите опити в разширеното поле на живописта, нагледно проследява началото на процеса по изнасяне на живописта в среда. В представените в нея произведения се наблюдава как хронологично, постепенно и умишлено платното загубва своята структура (Untitled Painting #10, 1963, **Робърт Райман / Robert Ryman**), променя формата си (Dakar I, 1969, **Сам Гилиъм / Sam Gilliam**), изчезва като носител на цвета (Epsilon, 1972, **Лунга Бенглис / Lynda Benglis**; 1972/F003, 1972, **Клод Виала / Claude Viallat**), като същевременно все повече и повече живописта като обект се отделя от равнината на стената – традиционното място за нея. В този процес съществена роля е отредена на новите носители на боята и цветността.

Полагането на боята върху материали, различни от платно, насочва към разрушаването на връзката между традиционните инструменти на живописта и позволява изнасянето на живописното впечатление извън контекста на стената и равнината. Такъв подход се открива както в работи от 70-те години, така и в съвременната практика на Катерина Гросе например. В тази връзка следва да се спомене, че много от съвременните автори, занимаващи се с разширеното поле, използват и връзката между равнина и пространство като провокационен или смислов център на своята работа (**Клаудия Чейслинг / Claudia Chaseling**, **Питър Бонге / Peter Bonde**, **Сюзън Конъли / Susan Connolly**).

Търсенето на нови носители на живописното впечатление води и до подход, свързан с употребата на готови цветни обекти и предмети,

които се разполагат в пространството. Като че ли тази тенденция е най-характерна за края на 90-те години на XX век и началото на XIX век, но се превръща в запазена марка за автори като **Джесика Стокхолгер / Jessica Stockholder**. Стокхолгер включва в своите инсталации предмети от масовото производство, строителни материали, мебели, съдове, текстил и всевъзможни предмети, свързани с бита. Специфичното при построяването на инсталациите е, че въпреки многозначителността при противопоставянето на ежедневните обекти централен е живописният ѝ подход, при който основно е съчетаването на цвят и форма. Този подход Стокхолгер запазва и в своите асамблажи, които не се характеризират с мащаба на инсталациите.

В градацията на тези примери се усеща и процесът по изместване на значението на материала към значението на провокациите към есенцията на живописта. Все пак в чисто формален или дори исторически аспект тези провокации се постигат и чрез експеримент с материала. Но тук не може да се каже, че той е водещ – както за тези практики на авангарда, при които с материала започва редефинирането на живописта.<sup>11</sup>

Изнасянето на живописта в пространството я изправя пред предизвикателството на възможността да обхване новите територии на средата и новите равнини на пода и тавана. Новото състояние като че ли повече отвежда към въпроса за есенцията ѝ, която очевидно не е свързана нито с материала, нито със ситуирането на живописта като обект на изкуството, нито с опита илюзорно да се наподобява пространство. Въпреки различните специфики, свързаността с пространствен или социален контекст, би могло да се направи следното обобщение – във формален смисъл артистите в разширеното поле на живописта търсят определени (пространствени) съчетания и ритмични съотношения между цветовете и форми. Такъв тип обобщение свързва зараждането на разширеното поле с най-ранната практика на абстракционизма, при която след либерализирането от натурата като основни елементи на живописта се извеждат цветът и формата (Malevich 1976, pp. 116–136). На пръв поглед тази препратка може да изглежда твърде наподобителна, затова е необходимо да се добави, че в началото на XX век основни двигатели в процесите по достигане до абстракцията на супрематизма са намесите на фотографията, естетиката на печатните издания, контактът с театъра, акционизмът.

<sup>11</sup> Например практиките на колажа и асамблажа при Пикасо, Татлин, Швигерс, Габо, които, макар и с подобни средства, изследват различни явления.



Така, през отваряне на изкуството на живописца към други изкуства и явления, тя е все по-способна да самоделинира своята есенция.

Въпреки връзката с абстрактната живопис, при наличието на пространство, с което разширеното поле се занимава, следва да се отбележи наличието на практики, които взаимодействат с жанровете като пейзажа или дори с атмосферата на сюрреалистичните образи. Взаимодействието с пейзажа като жанр в живописца може да се открие в някои от мащабните инсталации на **Джесика Стокхолдер** (Jessica Stockholder) (*Bow-tied in the Middle* (#273), 1996; *Slab of Skinned Water, Cubed Chicken and White Sauce*, 1997; *Vortex in the Play of Theatre with Real Passion*, 2000) или експозициите на **Джулиан Оупи** (Julian Opie).<sup>12</sup> Въпреки различните изразни средства и подходи, в някои от своите работи и двамата намекиват за възможността на база на пейзажната живопис да бъде изградено пространство, в което зрителят има възможност и да се разходи. В тези примери, практиката на разширеното поле се отдалечава от абстрактната живопис в своята образност, но подобна идея за претворяване на пейзажа не би била възможна без пътя на сепаратиране на елементи като форма и цвят от натурата.

Независимо дали с абстрактна образност или не, много често работата в и с пространството заличава пространствата на отделните произведения и така цяла изложба би могла да се превърне в едно ритмично произведение. Този тотален характер отвежда към връзката на разширеното поле с театъра и стрийт-арта. Споменавайки театъра и изобщо перформативните практики, няма как да не се отбележи промяната в ролята на зрителя. Поставен в пространството на инсталацията, той като че ли наблюдава не просто обект, а резултат, следи от някакво действие. За разлика от съзерцаването на картина, той вече не е способен, бърдейки статичен, да разхожда поглед (независимо от размера на картината) по една равнина и така да обхваща цялото произведение. От друга страна – така автономният характер на живописца като обект се загубва – тя има възможността да се превърне в спектакъл, зависим от конкретиката и контекста на пространството. Разбира се, различните автори използват това предефиниране на ролята на зрителя в по-голяма или по-малка степен в своята посока на работа.

Постепенно се достига и до следващия нюанс, който се развива в разширеното поле на живописца – преосмислянето на историчния статут на живописца. Разширеното поле на живописца се занимава и с изследване на връзките между обект, среда, място, движение и ежедневие – като противоположни на обичайния статичен и като че ли по-сериозен статут на живописца. В своето есе *The Poise of the Head und die anderen folgen* (Grosse 2010) Катарина Гросе гонуска читателя до два многозначителни обекта (*Boot, Richmond*, 2005 и *Painted Egg, Dusseldorf*, 1973), от които струят многозначителни ситуации, определящи концептуално нейната практика в полето на разширената живопис. Среща на образ – надграскан с химикал жълт ботуш на дете, и контекст – разходката му в помещенията на Музея за изяви изкуства в Ричмонд, променя значението на обекта. От водонепромокаем гумен ботуш той става пространствена, жълта повърхност. Сините линии установяват връзка с жълтото, като разрушават тази между жълтото и гумата като материал (и функция) и я освобождават да бъде просто цветна повърхност за рисуване. По подобие, в следващия пример великденско яйце, което авторката боядисва като дете, съдържа настоящите и търсения в живописца. То разполага с безкрайна повърхност за рисуване, с невъзможност да се обхванат всички страни в един и същ момент, което налага времеви и пространствени промени – обектът се върти, наблюдава се отблизо или далеч. Цветната рисунка от своя страна отделя яйцето от неговата заложената функция и го трансформира в обект, несвързан с ежедневна употреба (Petersen 2013, p. 100). Освен като отнасящи се за конкретното творчество на Гросе тези случаи свидетелстват за преобръщане в разбирането за значението и идеализираната тежест на живописца. Създава се възможност тя да се търси в същността на по-простите, автоматизирани и ежедневни действия и образи – в избърсването на четки или ръце в парцал или дреха, умишлено или неволно драване върху повърхност, обекти от природата или тяло и др.

В заключение може да се каже, че практиките на разширеното поле на живописца се обобщават от търсенето на нови начини да продължат натрупаните концептуални и материални ресурси на живописца.

<sup>12</sup>Например решението на самостоятелната му изложба в Mango Museum, Кумай през 2023 г.

**БИБЛИОГРАФИЯ**

EKLUND, Douglas, 2004. Photography in the Expanded Field: Painting, Performance, and the Neo-Avant-Garde. *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*. Online. 2004. [Accessed 10 September 2023]. Available from: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/phef/hd\\_phef.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/phef/hd_phef.htm)

GROSSE, Katharina, 2010. The Poise of the Head und die anderen folgen. In: *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press University of Copenhagen. ISBN 978-87-635-2597-8.

HARRIS, Jonathan and TATE LIVERPOOL (eds.), 2003. *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool: Liverpool University Press [u.a.]. Tate Gallery Liverpool critical forum, 6. ISBN 978-0-85323-958-1.

KRAUSS, Rosalind, 1979. Sculpture in the Expanded Field. *October*. 1979. Vol. 8, p. 31-44. DOI 10.2307/778224.

LISSITZKY, El, 1922. Proun. *De Stijl*. 1922. Vol. 5, no. 6, p. 223-225.

MALEVICH, Kazimir, 1976. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism, 1915. In: *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism 1902-1934*. New York: The Viking Press. p. 116-136.

MATARAGA, Francesca, 2012. *Colour, space, composition : painting in the expanded field*. Online. Thesis. UNSW Sydney. [Accessed 10 September 2023].

PETERSEN, Anne Ring, 2013. Painting Spaces. In: *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press University of Copenhagen. p. 123-138.

PIETERSE, Jan Nederveen, 1994. Globalisation as Hybridisation. *International Sociology*. 1 June 1994. Vol. 9, no. 2, p. 161-184. DOI 10.1177/026858094009002003.

RYAN, David (ed.), 2002. *Talking Painting: Dialogues with Twelve Contemporary Abstract Painters*. London: Routledge. ISBN 978-0-415-27629-0.

TITMARSH, Mark, 2017. *Expanded Painting: Ontological Aesthetics and the Essence of Colour*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc. ISBN 978-1-350-00417-7.

КАРАДЖОВА, Лиляна, 2018. Група XXL в трудна симбиоза с културата. *Култура*. Онлайн. 2018. Бр. 4 (3193). [Презледан 10 септември 2023]. Достъпен от: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/26941>

ТЕКОВА, Юлиана, 2017. *Иновации в изразния език на българската живопис след 1990 година*. София: Национална художествена академия.

ТЕРЗИЕВ, Красимир, 2014. Произведението на изкуството и медията: хибридузация на критериите за класификация, естетика на пост-медията. *Пирон - Електронно списание за изкуства и култура*. Онлайн. 1 Януари 2014. Бр. 7. Бъдеще и въображение. [Презледан 10 септември 2023]. Достъпен от: <http://piron.culturecenter-su.org/%d0%bf%d1%80%d0%be%d0%b8%d0%b7%d0%b2%d0%b5%d0%b4%d0%b5%d0%bd%d0%b8%d0%b5%d1%82%d0%be-%d0%bd%d0%b0-%d0%b8%d0%b7%d0%ba%d1%83%d1%81%d1%82%d0%b2%d0%be%d1%82%d0%be-%d0%b8-%d0%bc%d0%b5%d0%b4%d0%b8%d1%8f/>