

Красимир Делчев

**ФИЛОСОФСКИ ЕСКИЗИ
ВЪРХУ СЪВРЕМЕННОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО
ОТ МЕЖДУВЕКОВИЕТО (1990–2010)**

София, 2012

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

© Красимир Делчев, автор, 2012
© Издателство „Изток-Запад“, 2012

ISBN 978-619-152-028-2

КРАСИМИР ДЕЛЧЕВ

ФИЛОСОФСКИ ЕСКИЗИ ВЪРХУ

СЪВРЕМЕННОТО
ИЗОБРАЗИТЕЛНО
ИЗКУСТВО

ОТ МЕЖДУВЕКОВИЕТО
(1990–2010)



За корицата са използвани репродукции на творби на съвременния български скулптор Георги Донов: „Компютър“ от червена глина и „Балерина“ (бронз).

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Съвременното изкуство на Деймиън Хърст. Смърт и вечност, преходност и рокендрол-шмекерии. Как успява и преуспява най-известният от „младите британски художници“?.....7
 - А. Отлика на днешното съвременно изкуство от прежните съвременни изкуства 7
 - Б. Хърст като „делтасъвременен“ автор..... 10
2. Братята Чапман и Трейси Емин: терорът на интимността 28
 - А. Джейк (1962) и Дайнос (1966) Чапман..... 28
 - Б. Трейси Емин и „тиранията на интимността“, суспендираща публичността, свеждайки я до лични психополови проблеми и употреби за „десублимация“ 37
3. Джеф Кунс. От Салвадор Дали до хиперменталното изкуство и от Марсел Дюшан до апроприациоарт. Постмодерен кич и постпопарт. Ощастливяващите детски спомени и реинфантилизация в изкуството на Кунс. Метафизика на всекидневните желаниа за радост, щастие и притежаване, разпалвани от жизнерадостни реминисценции 44
4. Герхард Рихтер – деидеологизация на съвременната живопис, размиване на границите между образ и не-образ, долавяне на нищото и отказ от смисъл..... 60
Мисли на Рихтер за съвременното изкуство..... 75
5. Нео-мито-поетичните сюрреалистично-съновни светове от емблематични загадъчни пейзажи, абсурдно-дейни персонажи и магичност в живописата на Нео Раух. Неговият отговор на дигиталната цивилизация..... 80
6. „Тихият (мирен, кротък) бунт“ на новата лайпцигска школа.. 107
7. Деперсонализираните интериори в живописата на Матиас Вайшер..... 111

1. СЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО НА ДЕЙМИЪН ХЪРСТ. СМЪРТ И ВЕЧНОСТ, ПРЕХОДНОСТ И РОКЕНДРОЛ- ШМЕКЕРИИ. КАК УСПЯВА И ПРЕУСПЯВА НАЙ-ИЗВЕСТНИЯТ ОТ „МЛАДИТЕ БРИТАНСКИ ХУДОЖНИЦИ“?

А. Отлика на днешното съвременно изкуство от прежните съвременни изкуства

Терминът „съвременно изкуство“ се налага през 70-те години на ХХ в. Тогава започва да се говори, редом с множеството „смърти“, също за „смъртта на авангарда“, т.е. на предната колона творци в изкуството, литературата, поезията, киното – задаващи новите тенденции, свързани с бъдещето. Това означава, че се преосмисля самото разбиране за развитието в изкуството като линейно и суксесивно (последователно).

По това време Хайдегер вече е преосмислил схващането за времето като линеен процес.

Крах търпи и модерното изкуство. Модернизмът е изместен от постмодернизма. Дискредитира се прекомерното идеологическо политизиране и обвързване на изкуството с политиката, революцията, социалните промени, екологичната тематика, борбата за световен мир, за хуманизъм – въобще изчезва вярата във всички „големи разкази“. Това не пречи немалко творци да си останат по старому социално и политически ангажирани.

Впрочем още 1949 г. в статията си „Културкритика и общество“ Адорно обявява, че „в собствения смисъл на фалшиво съзнание вече няма никакви идеологии, а само още рекламата

(...) и провокативната лъжа, която не иска да бъде вярвана, а нарежда мълчание..." (Срв. Adorno, Th. W. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Fr. a M. 1963, S. 25).

Вещи художествени критики, напр. Манфред Шнекенбургер (вж. 1, 560–576) издигат идеята за днешната съвременност не като хронологично следващо време в една линейна история, на която сме съвременници, а за появата (преобладаването) на нов тип съвременност, т.нар. делтасъвременност; ще рече такава съвременност, в която новите направления в изкуството не се появяват и не встъпват хронологично-диахронно, редувайки се едно след друго в линейно разбираното историческо време, а в общия ширноразлят поток на изкуството, разклоняващ се на множество съществуващи отделни ръкави, направления, школи, групи... получават синхронно коекзистенция, както в делта на река, без ясни граници между отделните ръкави, преди да се влее в морето, респ. в океана. Вече няма ясни граници дори между отделните изкуства: живопис, скулптура, архитектура, дизайн, фотография, музика, литература, театър, развлекателни шоупрограми, танц... даже между: изкуство и не-изкуство, а напр. търговия и реклама.

Днешната съвременност е от типа делтасъвременност. На лице е плурализъм и коекзистенция на множество направления, сред които т.нар. модернизъм, станал впрочем вече класика, е само едно, далеч не господстващо течение. Има също реализъм, фотореализъм и хиперреализъм, абстракционизъм, концептуално изкуство, инсталации, изследвания на следите, видеоарт, бодиарт, пърформанси. С една дума, множество изкуства заменят и слагат край на „измите“ (кубизъм, футуризъм, сюрреализъм, соцреализъм, райониизъм, супрематизъм; преди тях – експресионизъм, импресионизъм, романтизъм и пр.).

Ала и „измите“ си остават и продължават да си текат и да се разклоняват в неоизми в делтата. Самият авангардобаче става невъзможен! Тъй като нямаме определена доминираща насока, каквато преди отделни творци, групи, Партия–Държава, идеология успяваха да наложат, в следването на която предните художници да са водещи, да са авангардът, тези зад тях – златната среда, а онези отзад – ариегардът. Започват да

се губят и стиловите отлики. Накрая всичко изглежда тъй, сякаш вече и делтата се е разтворила в окена, където имаме само хаос от кръстосващи се насам-натам течения. Все по-определящ става пазарът на изкуството, където кичът преобладава, но се търсят и предлагат, рекламират и купуват също най-различни творби, автори, школи, направления...

При това положение отпадат, стават теоретически невъзможни мненията за прогресивно и реакционно, упадъчно и напредничаво изкуство. Залязва и критическият патос на тъй и неизградената в систематичен вид естетика на Франкфуртската школа. Аднес претенцията за „автентично“ изкуство изтласква назад израза „ново“, станал фетиш (1, 575).

Следователно в изкуството от Междувековието (1990–2010) доминира не едно определено изкуство, а плурализъмът на множество изкуства, изтрили границите помежду си, свободно преминаващи едно в друго. Налице са множество конкуриращи се проекти. Липсва общ стил на епохата, както през Ренесанса, Барока, Маниеризма, Романтизма. Краят на авангарда е край на един всеобхващащ стил на епохата. Това не пречи в отделните десетилетия да има централни предизвикателства. Например такова предизвикателство през 70-те години на ХХ в., което предизвиква реакции от страна на хората на изкуството е „настъплението на вторичните образи и илюзии, в което „симулакрумът“ (ср. Жан Бодрияр) замества първичната, доловима реалност“ (1, 561).

На това предизвикателство хората на изкуството отговарят, ориентирайки се към преките изживявания. Върху последните започват да залагат пластиката и новите изкуства. Цели се предлагането на проекти за преки изживявания на реалността: бодиарт, осигуряване на тялото и неговите фундаментални ориентации (тъй като медийните илюзии и симулации „дезориентират“!); упорито оставане при нещата и техните „следи“, тематиките за „спомена“, „припомнянето“, „Паметта“ – публична и лична; редимейд, обект–изкуство, намерени и преоткрити предмети, осигуряване на следите, инсталации, концептуално изкуство, видеоарт. Всичко това води до известно залявяване на живописата.

Едва 90-те години на ХХ в. Рихтер и „новата лайпцигска школа“ повторно я налагат като мощен поток в делтасъвременността, редом с абстракционизма. Изглежда, в периода 1970–1990 г. живописиста е заляняла в отговор и на симулациите. Защото и тя – като „репрезентация“ – също симулира реалност. Въпреки това, Рихтер и други (в Източна Европа, в Азия, в Северна и Южна Америка) – не престават да рисуват.

В 80-те години на ХХ в. предизвикателството, описано по-горе, продължава и хората на изкуството отговарят с **интензифициране** (както в т.нар. нов реализъм на французите) на индивидуалните възприятия и тяхното упражняване. Засилват се и опитите за натиск на Изкуството върху Политиката (Ханс Хааке, Иля Кабаков, Роберт Лонго). В асамбляжите на Арман имаме „социология на предметите“, опити за добирание до тяхната собствена „семантика“, художествена работа с един пряк „език на реалността“. Практиката „реди-мейд“, открита от Марсел Дюшан, не довежда до „смъртта на изкуството“, а до нови негови простори. Експериментира се с нови материали и се рециклират стари (в „Арте повера“). Навлиза темата за всекидневието, с опити за неговата критика и преосмисляне.

Но продължава и потокът на попарта с неизбежния кич, меркантилност, масовост, народност, популярност...

Б. Хърст като „делтасъвременен“ автор

Във всички млади британски художници и скулптори, вкл. в Хърст, се проявява „старата английска нагласа към емпиризм“, при която произведението се довежда чрез „пряко, индуктивно извеждане от конкретния материал и обект“ (1, 572). Оттук се тегли съответната семантика и се правят предметни метафори и обобщения, касаещи „делтасъвременността“ ни.

Така израства един витален страничен коловоз на „асамбляжа“, пълен с „виц и хумор“ (1, 572).

Деймиън Хърст спада към „младите британски скулптори“, които довеждат в своите произведения въпросните пря-

ко-предметни метафори, както и определени „цитати“ до „чудовищност“ и монументалност.

Например той взема истински акули, овце или крави и ги консервира в аквариуми, пълни с красивия на цвят лазурен формалдехид, представяйки ги така във витрини като експонати от природонаучен музей, сякаш живи, или кравите разполовени на две. С това произведението на изкуството придобива привкус на природомузеен експонат и на панаирно зрелище (едно време панаирите и цирковете представяли срещу вход със заплащане зрелището на препарирани кит, акула, риба меч, на морски чудовища заедно с бараки, пълни с ужаси и уроди в стъкленици!).

Запитан в едно интервю за нарастващата роля на частните сбирки и как си представя своя частен музей, който планира, Хърст отговаря: „Обичам кабинети с куриозности и камери с чудеса, гдето има съвременно изкуство заедно с всякакви възможни други неща, по-скоро хаотично, отколкото добре подредени. Нещо такова ми се мерзелее..“ (11, 52). Така той свързва своите вкусове с тези на най-богатите от епохата на маниеризма, аристократи и крале, които притежавали подобни частни сбирки. Като най-подходящо място за своите творби той си представя природонаучните музеи, защото сам не обича особено музеите за изкуство. Според него: „Когато се пристигне там, вече си мъртъв. Затова ги отбягвам“ (11, 52).

Предметните метафори, с които си служат британските млади, вкл. Хърст, повлияни от френските нови реалисти, са доразвития на редимейд, защото експонатите не се вземат като напълно готови предмети, които се преместват, обръщат, преозначават, както при Дюшан. Те се дообработват като музейни експонати, патоанатомично се дисектират, мускулите им – преди израз на сила, на живот – оголват; поставят се в небесносин, лазурен разтвор, сякаш се възнасят към небето, сякаш са замръзнали във вечността, сякаш тяхната крайност и смърт не ги е унищожила, а увековечила, етернизирала, възвисила, издигнала до възвишени и прекрасни, невероятно красиви гледки!

Основните теми на Хърст са: смъртта и вечността, преходността и ефимерността на живота. Мимолетна и крехка красота, спряна в мига, чудовищно обезсмъртена. Също – насилие, богатство, ерос...

Без последните три, това са теми и в инсталациите на Йозеф Бойс. С тази разлика, че там, както и във витрините му, невинаги е налице Красота. Бойс набляга повече на „посланието“. Външният сетивен изглед при него често е „грозен“ или неугледен, докато Хърст държи на изпълнението и на красотата, дори в ужасният ѝ вид, дори на прага на агресията. Той счита, че това, което прави едно произведение на изкуството велико, не е нито „то да достигне целта си“, както е считал английският художник Джошуа Рейнолдс, нито пък истинският творец да помогне на света „чрез разбулването на мистичните истини“ както твърди Брус Нюмън, а „апела към секса“ (11, 51).

За смразените, спряни сякаш в „стопкадър“ ужас и агресия на неговата тигрова акула-човекоядец, рееща се в „пълния с лазурен формалдехид аквариум“, френската критичка Софи Береби пита: „Плуваща – във вечността ли?“ (2, 38).

Ала заглавието на тази творба на Хърст гласи: „Невъзможността на смъртта в съзнанието на живия.“ Оттук и тълкуването на творбата става многозначно. Тя е и опредметена, онагледена метафора на смъртта, която ние докато сме живи не сме способни да си представим, а сетне – щом умрем по един или друг начин (напр. акула-човекоядец ни изяде!), заедно с тялото си губим и сетивната способност за представяне, губим съзнанието си на живи. Допуснем ли, че мъртвите се лишават само от физическото си и органично тяло, ала душата им остава жива – понеже била „безсмъртна“, – тогава техните души, съгласно учението на Платон, биха могли само да си припомнят неща от минали животи, но не и да имат актуални сетивни изживявания, освен ако не се прераждат в нови сетивни тела (Платонова теза свързана с орфикопитагорейската и източна мистика, отхвърляна от християнството и западната наука). Или ако възкръсне тялото.

Ако смъртта е невъзможна за ума, разума, разсъдъка; интелекта, мисълта; душата, духа; паметта, спомена, припомня-

нето на живия, нито пък е налице в намерението и желанието за смърт – означава ли това, че тя изобщо не може да бъде мислена, а само да бъде изпитана лично? Ала и докато умираме, но все още не сме мъртви, нея пак я няма! Излиза, че е прав Хайдегер, когато в своят екзистенциален анализ на смъртта (вж. пар. 49–53 в „Битие и време“), счита, че тя е винагимоева като неизпреваряема, най-собствената и безотносителна възможност, напълно сигурна за всеки (макар да не се знае точно кога и как) – да го няма, да не може повече да бъде. Явявайки се само възможност за собствената ни невъзможност повече да бъдем, тя остава непредставима, завършваща пълнотата на собственото ни насъщно битие, явявайки се негов личен край. Затова тя е не само непредставима, но и незаменима, не можем да я предоставим и отстъпим на друг да умре вместо нас. За разлика от други наши дейности тази ни касае лично, неотменимо. Можем да я отложим, временно да се изплъзнем, но не и да се „откупим“, завинаги измъкнем, скрием от нея (дори ако, осъдени на смърт, съумеем да сменим медицински и юридически самоличността си и подкупвайки съответните служители да доведем „друг“, който да бъде убит вместо нас и погребан като нас, пришивайки му своята стара самоличност, ние само временно отлагаме личната си екзистенциална смърт, която си остава безусловна, сигурна и неизпреварима!). Тук не става дума за социалнопсихологическата личност, която е „роля“, която шизофрениците губят и/или получават дветри „нови личности“, а за екзистенциално онтологичното ни насъщно винагимоево битие. Много „Хамлетовци“ са умрели по театралните сцени в света, а изпълнителите на „ролята“, артистите са оставали живи, и много бунтовници и разузнавачи са умрели „под име друго, а вънкашност чужда“, но никой не се е изплъзнал на собствената си смърт. Дори един от силогизмите на Аристотел за доказване дали някой е човек, започва с предпоставката: „Всички хора са смъртни“...

Можем да наблюдаваме чуждата, друга смърт, но не и собствената – тя си остава винаги непредставима, немислима, несподелима. Дори да умрем заедно с друг или едновременно с много други хора – и тогава ще имаме различни лични смър-

ти, които не бихме могли да сравним една с друга, защото в живите съзнания Смъртта я няма. Там, където тя е, вече няма Никой. Съпоставими са начините на умиране, но не и смърт със смърт.

Хърст е изобразил красиво-зловещо един от тези възможни начини: този да бъдем изядени от огромна акула. Това е произведението на Хърст от 1991, в което Саачи е вложил при изпълнението му 40 000 паунда.

Както отбелязва Береби, при британските млади „не става дума за социално изкуство, защото творбите са твърде двусмислени, нейде между воайорство и хуманизъм, феминизъм [визират се Трејси Емин и Сара Лукас; б.н.] и неоправдана провокативност (...) не се поддават на критически прочит“ (2, 38–39). Според нея: „Възможно е да определим като празнословни афоризмите в заглавията на творбите на Деймиън Хърст и да кажем, че той лековато подновява иконографията на ванитас* (угарки и кутии от лекарства, за да покаже колко ефимерен е животът), но трябва да признаем, че на ниво форма произведенията му функционират добре“ (2, 38–39).

Според критиците някои от творбите на британските млади са слаби, а освен силните творби има и някои „по-леки“, които „въздействат чрез грацията на създателките си“ (визират се Трејси Емин и Сара Лукас), които заедно с „Гейвин Тарк и Деймиън Хърст, двете създават фигури, по-големи от естествените, по модел, вдъхновен от Уорхол и най-вече от Кунс“ (2, 39).

Знаем, че Джеф Кунс увеличава безобидни детски кукли и играчки до чудовищни размери, превръщайки така в хипермиловидно и монументално смаленото наивно детско измерение (изглежда намек за това, че инфантилизацията в днешната съвременност придобива чудовищни размери, но пък вместо да прави света „ужасен и непоносим“, напротив – придава му

* Ванитас (лат. *vanitas*, букв. суета) – жанр в живописата от епохата на барока, алегоричен натюрморт, чийто композиционен център е черепът на човека. Подобни картини напомнят за преходността, мимолетността на удоволствията и неизбежността на смъртта (XVI–XVII в.). – Б.р.

илюзорно розов, удивителен, детски красив и ощастливяващ вид!). В тази връзка неговият попарт наистина е продължение на тенденции от Анди Урхол, въвел както възвеличаването и митологизирането, така и иронията (следвайки тук Дюшан) на най-популярни стоки, марки, артисти, известни политически фигури, моди, филмови и музикални звезди.

Около десет години след сензационното налагане на британските млади немският критик Ханс Пиич твърди през 2003 г., че произведенията им са „вече история“ (3, 95). Според него работите на братята Чапман и автопортрета на Марк Куинс от собствената му кръв вече не шокират и не скандализират, а имат „безобидно“ излъчване. А архитектурата на новата галерия на Саачи, която е прекалено сериозна и класическа, вместо да даде „въздух“ на творбите от колекцията му да дишат, всъщност ги побеждава, притиска ги и ги кара да „издишат“. Интериорът на тази разкошна сграда е прекалено „благороден“ за едно изкуство, събрано от „тавани и задни дворове“. Кръглата заседателна зала с купол (сградата е била бивше Лондонско кметство), където Саачи е изложил най-ценните творби на британските млади, всъщност ги заглушава и не им позволява да изпъкнат.

За него звездата Хърст получава тук една „подранила ретроспектива“, тъй като зрителите биват затруднени да си представят неговото художествено развитие. Опаковките на лекарства на Хърст (разноцветните хапчета), консервираните му животни и неговият личен пепелник, препълнен със смърдящи фасове просто стоят в пространството „без коментар“ (3, 95). Апък неговата машина за избиване на мухи, озаглавена „Хиляда години“, която представлява стъклена витрина, където трупни червеи се угощават с разлагаща се телешка глава, за да бъдат сетне екзекутирани от една мухобойка – действа шокиращо.

Употребявайки главно ехидни изрази и спестявайки ни сериозния коментар Пиич обаче не коментира гореупоменатата акула в аквариума с формалдехид (дълъг 6,40 м, широк 2,13 м, висок 2,13 м), нито монументалната скулптура на Хърст „Химн“ от 1993 г. представляваща анатомичното тяло

на човек, торс с глава, без ръце и глава, от живописан бронз, в ярки цветове, с патоанатомично открити живописно красиви вътрешни органи: дробове, сърце, стомах, череп, очите: всичко леко ужасно, зловещо-красиво като форма и цветове. Пак тематиката за „смъртта“ и „човека“ под многосмисленото музикално заглавие „Химн“.

Ако това е „хуманизъм“ или пък вече „постхуманното“ – нещата стоят озадачаващо.

Според Пиич тази сбирка говори повече за притежателя й Саачи, отколкото за авторите в нея. Дори да е тъй, той защо само я критикува и омаломажава?

Очевидно, когато става дума за британско съвременно изкуство, не бива да се преповеряваме на френските или на немските ходожествени критици, а да имаме предвид един по-широк безпристрастен и непредвзет философски анализ.

Изплува и въпросът за съотношението между: **интимно и публично** в делтасъвременното изкуство на Хърст.

Ако са меродавни заключенията на социолога Ричард Сетнет от 1974 г. в книгата му „Упадък и край на публичния живот. Тиранията на интимността“, то частният интимен живот вече е заместил чезнещата публичност. Но, тогава това събитие, както отбелязва Шнекенбургер, пряко засяга с последиците си и пластиката, тъй като тя: „повече от другите жанрове тендира към публичност“ (1, 573).

В такъв случай няма защо да се учудваме, че скулптор като Хърст излага в художествена галерия и личният си пепелник ведно със смърдящите угарки. Тоест той споделя с нас част от личното си време, в което е навредил на здравето си пушейки, докато е живял и работил за творбите си. Споделя с нас нещо „интимно“.

Така става разбираемо и какво прави личното неоправено легло на Треиси Емин в изложбената зала, или защо тя споделя с нас имената на онези, с които е спала. Сякаш публичният живот вече не е интересен за зрителите. Той им е омръзнал. Те не вярват повече в истинността му. Предпочитат да гледат „сапунени сериали“, предавания на живо, „Биг Брадър“ и семейни саги, защото се отъждествяват с „автентичността“ на отделни

обикновени хора като тях, а не с „фалшивия“ и „симулиран“, подправен пиар имидж на публичните фигури.

Друга тенденция в делтасъвременното изкуство е превръщането на авторите в мениджъри. Тя идва от Анди Урхол, минава през Кунс и я виждаме най-ярко в Хърст, превърнал се в работодател на около 200 сътрудници. Хърст твърди за себе си, че не е художник, а „марково име“ и предприемач. Според него още Урхол е бил дръзка и безочлива „марка“. „Светът се определя от марки, и като човек на изкуството трябва да се конкурираш с тях. Затова аз не мога да разбера, какво трябва да е фалшиво в това. Притежавам един Харлей-Дейвидсън-Таттоо и не бих имал нищо против, да бъда сравняван с Харлей-Дейвидсън. Или с една световна марка като „Кока-кола“ (11, 52).

През 2007 г. той представя в лондонска галерия „латинена отливка на череп на мъртвец с 8601 диаманта и 52-каратов диамант на челото“ озаглавен „От любов към Бога“. Излиза, че въпросният ювелирен разкош е израз на „любов към Бога“. Черепът е закупен за стотина милиона от група купувачи, сред които е и Хърст (4, 40).

На аукциона в Сотбис юни 2008 Хърст продава работата си „Златният телец“ за 13 млн. евро. Тази му работа изисква позадълбочен философски анализ. „Златният телец“ е библейски старозаветен символ за идолопоклонничеството на древните евреи, изоставили бога си Йехова, докато Мойсей разговаря с него в планината, захващайки се да почитат египетския идол от злато на божеството Апис. Този символ е свързан и с култа на Ваал като „бог на урагана и на плодовитостта“, съдържащ тенденция към „екзалтиране на силата на инстинктите“ (вж. 5, 135), отрищване на първичните сили и страсти от плътско естество: мъжка сила, алчност за пари, жени, богатство. Отказ от тяхното одухотворяване и „опитомяване“, от вземането им „под контрол“. Следователно: първичен неовладян инстинкт, сила и насилие, разкош, власт, плюс прикрита подигравка с християнството и неговите хилядолетни усилия за цивилизоване на дивите човешки страсти – всичко това е възможен „прочит“ на произведението на Хърст.

Ала има и нещо друго. Символиката, която той активира е много древна и общочовешка. Има я и в арийската, и в семитската митология, и в египетската митология, и в гръцката, и в римската. „Телецът“ е все още непораснало напълно говедо, непревърнало се в „бик“ или в „крава“. Говедо нескопено. Не е „вол“ подчинен на трудовото всекидневие, кротък и послушен. Това, че е избран „бял телец“ – 4 метра висок заедно с мраморния постамент, със златни рога, златни копита и златен диск-огледало между рогата, символизиращ Слънцето – препраща към сферата на скаралното от езическо естество. От чисто злато е и тежкият обков на аквариума. Налице е сложна „семантична игра“ с множество значения: сакралност, боготворене, религия, почитаща земното и отсамното, злато и разкош, власт и мъжка сила, насилие, секс, оголеност на страстите, плодородие, Луна–Слънце, Земно–Небесно, Смърт–Безсмъртие, първичност на инстинктите, творческа мощ, широко развита сетивност, неподвластност на Духа, незачитане на законите и традициите, препратки към Минотавъра, бясност на поривите, буйство на нагона (срв. 6, 95–101).

В Древния Египет със слънчев диск между рогата е изобразявана свещената крава Ахет – майката на Слънцето Ра. Този диск е и символ на богинята Хатор, чийто образ е понякога андрогинен, тъй като ако да изобразява плодородието, богатството и възобновяването на живота, тя е представяна и като младо теле, и като съпруга на Слънцето; златото между рогата символизира мъжкото оплождащо божество Ра (срв. 6, 539–541).

Ако Хърст играе с цялата тази символика, многозначността на посланието му е приблизително горната. Ако пък играе с по-тясната символика, идваща от заглавието „Златният телец“, то телето е идол на богатството. „То е богът на материалните блага, изместил духовния бог“ и символизира: „вечно възобновяващото се желание за обожествяване на материалното, било богатство, било плътските наслади или още властта“, един от идолите на Ваал, срещу когото пророците „възстават по време на цялата история на Израил“ (6, 462–463). В такъв случай символиката е само старозаветна.

Афишират се: дръзко идолопоклоничество, цинично прекланяне пред властта на парите и нагона. Това, че златният диск е направен полиран като „огледало“ между рогата на бика (телето), загатва за „оглеждане“ в него и припознаване „собствения Аз“ на зрителя! Тук има егоцентризъм, но и намек за „егоизъм“ дремещ във всички нас – телето е препарирано сякаш задрямало, със затворени очи. Ала „огледалото“ е и символ на „суета“, един от предметите на Vanitas. Ще рече, възможен е и критичен прочит – осъждане и иронизиране на въпросния „култ“ зад привидната му апология. „Затвореността на очите“ отвежда към символиката „заспалост на духа“. Целият този философски контекст следва да се има предвид при тълкуването на творбата.

Сходни семантични послания носи предметната метафора на друга творба (от същия аукцион в Сотбис през 2008 г.), озаглавена „Черната овца със златния рог“. Пак в аквариум с лазурен формалдехид разтвор е препарирана истинска черна овца с монтиран златен рог. Намек за „черната овца“ от новозаветната притча: символ на непослушание, неподчинение, индивидуалистично „отделяне от стадото“ и „загубване“ в материалния свят на греха. Както знаем от притчата, тъкмотя, черната овца (грешникът) е най-мила и драга на пастиря (Бога), който изоставя временно другите – кротките, послушните безлични овце и тръгва да я дири, а когато я намира с обич я прегръща към сърцето си (срв. Мат. 18, 12–14; Лука 15, 4–7). Всеки, който се отъждестви с нея (автор или публика), припознава и изповядва себе си като „грешник“.

Тази работа на Хърст е свързана с друга негова от 1994 г., озаглавена „Далеч от стадото“ – овца с гордо вдигната глава в сходен аквариум. Под „стадо“ явно се подразбира тълпата, сбирщината, сганта, паството. Тя отправя смислово към апология на индивидуализма, егоцентризма, ескейпизма, страненето от „обикновените хора“, но и от „стадото“ на моралистите и вярващите.

Семантиката на друга скандална творба, „Прасетата могат да летят“ (от същия аукцион), отново разкошна, в златна рамка, пак в аквариум с лазурен формалдехид – малко бяло

прасенце със сладостно затворени очи, изправено на задните си крака, с прикрепени на гърба бели („ангелски“?) криле – изглежда противоположна на „Златният телец“.

Защото тук „прасето“ – свинята: символ на „лакомята, на ненаситността“, на невежеството, на „сладострастие и егоизъм“, което според св. Климент Александрийски, цитиращ Хераклит, намира удоволствието си в собствените си изпражнения; в старогръцките легенди магьосницата Кирка (Цирцея) „имала обичай да превръща в свине мъжете, които ѝ досаждали с любовта си“, а за киргизите свинята е символ на „извратеност и нечистота, но също и така и на злоба“ (срв. 6, 244) – бива дръзко ангелически сакрализирано, окрилено, въздигнато към сферите на Духа и безсмъртието. Какво е това? Овековечаване и възвеличаване, спиритуализиране и „осветяване“, оневиняване на най-низкото в човека, респ. на най-низките и долни хора, алчни и ненаситни, похотливи като „свине“?

Иронията и подигравката тук са очевидни, ала красиво и с изящество проведени. Има и известна себеирония: ние, хората, сме това „прасе“.

„Прасето в нас“ – лошият ни двойник, долното Аз в човека. За разлика от вторият ни, по-добрият ни „двойник“, висшето ни Аз, което се стреми да бъде нашето „идеално Аз“ – лошият ни двойник, прасето в нас, не изисква жертвоприношения, лишения от материални блага, контрол над страстите. Лумпенът не е себепожертвователен. Лежачият в калта не е бил „извисен“, за да се счита за „пропаднал“. Низшият духом не се притеснява да си лежи и да се търкаля в нея като „прасе“. Достигналият „дъното“ вече не деградира, а вегетира. Неразвитият духовно е закърнял в „освинването“ си, подобно на престъпник-рецидивист. Поради липсата си на духовни пориви, той не може да се „окрили“. Напълно низкият не може да се принизи. Той може само да снизява другите към себе си. „Прасетата могат да летят“ – само ако не са се „освирили“ напълно, ако са запазили „детското“ в себе си и не са се превърнали във „възрастни свине“.

Друга творба е озаглавена „Кралството“, вероятно визира Британия. Това е малка акула със зейнала челюст, устремена

към плячка. Пак в аквариум с формалдехид, красиво изпълнение. Оставяме я без коментар.

А има и по четири акули в аквариуми със заглавие „Теология, Философия, Медицина, Право“. В сходни пози, сходна семантика. Визират се четирите основни факултета на университетското образование, наследени още от късното Средновековие. Изводът, изглежда е: и в университетите – и сред висшистите – е пълно със „жестоки хищници“. Хората на науката също са „зверове“, отдадени на низките си страсти, готови да разкъсат „дребните риби“ – обикновените хора. Лекарите, богослови, прависти, философи са все същите „акули“. Те се хранят изяждайки по-слабите...

Има и творба, озаглавена „След потопа“ – бял гълъб с клонче в човката плава (сякаш лети) в аквариум с красивия лазурен формалдехид. Отново библейска тема, този път „миролюбива“. Безскрупулността на Хърст в играта с митове и символи е смайваща.

Той бързо е преработил и своята „провал на високо ниво“ от 2005 г. в галерията „Гогозян“ в Ню Йорк, където изложил 30 картини с монументален фотореализъм на теми, касаещи наркозависимостта, патологията и експериментите с животни. Този опит завършил с провал (вж. 7) и бил задънена улица в творчеството му фасциниращо със смъртта и преходността, с жестовите на „рокзвезда, а не с морбидния поглед на некрофил“ (7).

Характерен е и състава на зрителите и купувачите, които са фенове на Хърст, харесват го, купуват го. 300 000 посетители, от които 240 000 на възраст под 30 г., се стичат на една от първите му самостоятелни изложби. Млади хора, обичащи като него рока и скандалите.

На аукциона в Сотбис през 2008 г. публиката е подновена. Налице са най-богатите от богатите в света: освен потомци на старите пари, най-вече нови богаташи-парвенюта от Китай, Индия, арабските страни и Русия. Млади господи в джински и шалове от коприна, те се появяват на малки групи, хият се, прегръщат се под мишница, кикотят се пред една или друга провокация на Хърст. Съпругите им са

в пъстри костюми с панталони. Азиатци гледат строго, руснаци крачат здраво и широко. Те заплащат без колебание астрономичните цени, определени от Хърст. Дори наддават отгоре. Демонстрират, че имат „много пари“, неясно откъде придобити. Въпреки всички закони на пазара Хърст диктува за изкуството си цени опровергаващи икономиката, доказващи, че не Изкуството служи на пазара, бизнеса, Капитала, а то диктува, „поставя на колене“ големите пари (срв. 7; вж. 8, 13), изисква ги за себе си безпрекословно. В едно интервю по повод на съвместна изложба с Михаел Йоо в Берлин, юли 2010 г., Хърст определя цялото изкуство като „лош пикник“, а за високите цени на своите работи заявява: „Едно произведение на изкуството струва толкова много, колкото няколко богати типове са готови да заплатят за него. Но когато аз правя една изложба, се грижа за това входът да е безплатен и хората да могат да видят моите работи без да заплащат за това“ (11, 52). Според Йоо, ако при марковите стоки и техните пазарни цени се касае за „продажба на илюзии“ хората на изкуство се опитват да дадат „един поглед към истината“. А Хърст добавя, че всеки би искал да продава нещо. „Ако бих могъл, щях да продавам цветен прашец на пчелите“. Но, по-важен за него от монетарния аспект е въпроса „дали моята творба се счита добра. И при кока-кола би могло да се запита: това само една свръхсладка газирана течност ли е, или е добра на вкус?“ Той се радва, че неговите картини не сменят постоянно собственика си и на тях не се гледа „само като на инвестиции“. „Те висят на стените на хора, които ги обичат. Парите са важни, но аз не вярвам, че това важи дълготрайно за значението на изкуството“ (11, 52).

Ето защо, когато се касае за „богати типове“, Хърст демонстрира и „чисто презрение“ към купувачите си, продавайки им прескъпо серийно фабрично произведени картини, дори не лично от него, а от неговите многобройни сътрудници, получени чрез въртене в кръг на шайби, покрити с платно, върху които се изстрелват и хвърлят бои в различни цветове, центробежно красиво оцветяващи на кръгове повърхността.

Това си е „вид художествена ръчна търговия, която провадилите се хипи-художници продават по летовническите плажове“ (вж. 7).

Той е озаглавил обявената изцяло „за продан“ изложба 2008 „Красотата в главата ми завинаги“. Разпродават се също формалдехид-скулптури, представляващи „бичи сърца прободени с кама, снабдени с криле или обвити в бодлива тел“, което си е чиста „рокендрол-иконография“ – каквито носят на фанелките си тинейджърите и мотористите с Харлей мотоциклети (7). Като цяло този аукцион, счита Крейе, се явява един вид „блестящ триумф“ на напрегнатото поле между роксцена и художествени училища над „света на високата култура“.

Продадени са около 200 творби за приблизително 200 млн. долара. Между тях е и малък стъклен шкаф с диаманти, озаглавен „Фрагменти от рая“ – 4,6 млн. лири; „Черната овца със златен рог“ – 2,3 млн. лири, а десетките серийни картини с мозайки от криле на мъртви пеперуди или във вид на сърца върху бяла основа, с пеперудени фрагменти, радиращи черни лъчи, цветни пъстри малки пеперудки, под заглавие „Красота, Любов, Живопис, Надживяване“ – по 150 000 евро парчето.

Във всички гореописани работи, освен улучването вкуса на младите богати типове, има и сериозни философски семантични игри. Не само „шок и ужас“, но и любопитство на автора към „научната страна на своите експерименти“, дори... „послания към религията“ (8, 12).

Освен колажите с пеперуди Хърст успява да разпродаде също свои „шкафове с лекарства и други инсталации“ (8, 12). На въпроса, как е стигнал дотам да употребява медицински уреди в работите си, Хърст отговаря: „Това са универсални възбудители [спусъци на усещания, спомени, чувства, настроения, б.м.]. Всички ние имаме страх пред тези уреди, същевременно те са за това, да ни спасяват. Един обект ти дава сигурност, но заедно с това и те е страх. Пеперудите правят щастлив, но означават също смърт“ (11, 51). Впрочем още Бойс въвежда лекарства, мазила, марли, бинтове, медицински уреди в своите инсталации, намеквайки, че човечеството е „болно“ и трябва да се лекува, да се спаси. Пръв Дюшан използва медицински

уред (термометър) в своя инсталация, редимейда „Защо да не кихнеш, Розе Селави?“ 1921/1964 (вж. 12, 9).

Хърст неслучайно сравнява себе си с Уорхол и Пикасо „по отношение комерсиалния аспект на изкуството си“ и „намира подкрепа в Рембранд, Веласкес, Гоя...“ (8, 12) в темите за греха, разкоша, властта, насилието, богатството. През 2008 г., на 43 г., той вече не е „ужасното дете на британското изкуство“. Отказал се е от алкохола и дрогата. Явява се добре облечен в костюм и подстриган, макар да си остава пак „хулиган“. По време на самия аукцион той отсъства, играел някъде бiliarд! Ала всичко е изпилал чрез рекламата, очаровал е своите обожатели, подготвил е удара си.

Мозайките му с криле на пъстри пеперуди приличат на „църковна стъклопис“. Навсякъде е налице игра със свящото и красотата.

Макар аукционът му да е бил очакван като „артистично самоубийство“ (8, 12), защото никой не вярвал, че в условията на настъпващата криза ще има успех, той се оказва негов и на успелите от неговата генерация „триумф“ – над законите на логиката. Едно затворено общество продължава небрежно и нехайно да си живее по собствени вътрешни правила, дори когато светът се „проваля“. С това Хърст едновременно „спасява“ и доказва невероятната жилавост на делтасъвременното изкуство.

Само обърнатата надолу петолъчка с налепени мъртви мухи и двата аквариума с по четири акули вътре („Теология, Философия, Медицина, Право“?) остават непродадени на аукциона от 2008 г.

Що се касае до платинения череп – с него Хърст целял не само да постигне рекордна цена (само вложеният материал струва 28 млн. долара), а според някои критици възнамерявал „да опровергае веднъж завинаги самото произведение на изкуството, превръщайки го в огромно бижу, иронизирайки възвишената представа за сметка на консуматорското отношение към изкуството“ – затова и той се включва в покупката му „в рамките на консорциум, придобил черепа срещу 100 млн. долара“ (8, 13).

Какво, че някои намират изкуството му за: „гнусно (...), спекулативно и цинично? (8, 11)? Самият той заявява за себе си: „Аз – човек на изкуството? Аз съм марково име!“ (10, 308).

Според други критици Хърст не само „възвеличава парите“, но и превръща притежателите им в „жертва на иронията на художника“ – спасявайки „независимостта на изкуството от капитала“. Но заедно с това тук „става дума за контрол върху това, което не подлежи на контрол“. „Контрол над смъртта и разложението, поставени във витрини – акулата убиец, която е умъртвена и консервирана. Хърст не мистифицира и не драматизира смъртта – подхожда с научно любопитство и дори нарича фирмата си „Сайънс Лимитид“ (Science Ltd.). Представя хапчетата като реликви или произведения, подредени в огледални шкафове, в дъното виждаш своят двойник. Накратко: изпробва какво може да се противопостави на смъртта – парите, религията, химията, изкуството“ (8, 13). А може би – нищо? Или само Изкуството? Само чрез него според Хърст, се достига до безсмъртието – „толкова близко колкото това е възможно (...) работиш за хора, които още не са родени“ (13, 250).

Ала какво е отношението на днешното съвременно изкуство към религията и сакралното? Според Волфганг Улрих: „съвременните художници се дистанцират отчасти хладно, отчасти иронично от езотеричното поведение (...) Хърст на пример се противопоставя на модела на сакралното изкуство в триптих от 2006, цитирайки абсолютисткия замах на един Малевич, Ротко или Райнхард, като го прави изцяло в черно и дори му дава религиозно заглавие: (...) Прости ми, Господи, греховете. Но по този начин Хърст още по-ефектно се изплъзва от всякакъв метафизичен копнеж. Картините се състоят от мъртви, потопени в изкуствена смола мухи, следователно не са подходящи за символ на трансцендентност, а разкриват профанно гнусна тленност. Когато триптихът е окачен до картините на Каспар Давид Фридрих и Август Стриндберг, както се случило в Париж, неговият черен в истинския смисъл хумор се изопачава в мрачна сакралност и се поставя в руслото на традицията, която иронизира...

А точно Деймиън Хърст е пример за изкуството, което също като търсенето на нова духовност може да се смята за феномен на благосъстоянието. Става дума за демонстративното леденостудено изкуство на лукса, каквото може да си позволи само живеещият в сигурни условия, който притежава достатъчно виталност, за да може да се забавлява дори с потребностите на другите да намерят спасение – и да ги заявява“ (9, 38).

Чарът, очарованието, красотата, великолепието, блясъкът, оглушителното, блестящото произведение (Glamour) – фасциниращото, вълшебното, пленителното, омайното се търсят умишлено от него (срв. 10, 103–106).

С книгата си „От люлката до гроба“ (2005), в която се третира в негов стил човешката тленност, Хърст поднася голяма изненада за всички гледащи пренебрежително на изкуството му. С нея той доказва, че ... „може да рисува“, че е „истински художник“, а не просто шмекер и предприемач. 300 страници с рисунки с молив и мастило – това опровергава „разпространеното схващане за Хърст като за хитър концептуален шмекер“ (вж. ЛИК, бр. 2/2005, с. 31). Част от рисунките му изобразяват например: оглозган череп, взиращ се в нас с очните си ябълки, дванайсет скелета споделят последната вечеря на своя Спасител. „Подобно мрачно *memento mori* затвърждава репутацията му на артист, който се интересува от мрачните страни на човешкото съществуване, но книгата му крие и изненада за многобройните отрицатели на Хърст – той може да рисува. Това е доказано с красноречивост, която обърква всеки, който го е смятал за умел шарлатан, лишен от талант. Враговете на Хърст винаги са го смятали за обикновен продавач на шокови ефекти, способен единствено да затваря животни във витрини с формалдехид, но книгата му открива една непозната и пренебрегвана досега негова страна: желанието да дефинира света си в линии и щрихи. „Знам, че ще умра, а искам да живея вечно – каза Хърст през 1991, когато беше на 26. – Не мога да го избегна, но и не мога да спра да го искам.“ Това е и основното напрежение в работите му до днес, то зарежда морбидното му творчество с виталност (...). Емблематична за цялото му творчество е една скица на бъдещ проект, наречен „Каквото е

започнало, трябва да свърши“ – топчета за пинг-понг се носят във въздуха, подети от силната струя на сешоар. Неизбежно си представяме какво ще стане, когато сешоарът бъде изключен“ (пак там, с. 31).

Хърст прилага християнска иконография и през 2007 г. в животинската си скулптура „свети Себастиан“ – черен козел в аквариум с небесносин формалдехид, вързан с прободен със стрели. Животните ли вече, а не хората са новите „светци“ и „мъченици“? Но защо козелът е „черен“, а не друг цвят? Нали черният козел е бил символ на Демона? Многозначността остава.

Б Е Л Е Ж К И

1. Ruhrberg. Schneckenburger. Fricke. Honnef. Kunst des 20. Jahrhunderts. Bd. II. Taschen, Köln, 2005. ЛИК, бр. 3, март 2002.
2. Pietsch, Hans. Nebenschau eines Kunstbesitzers. In: Art 6/3 Das Kunstmagazin.
3. Нипхоф, Петра. Идолите на изкуството, Сп. ЛИК, бр. 12/2008.
4. Шевалие, Жан/Геербрат, Ален, Речник на символите, т.1, С., 1995.
5. Пак там. Речник на символите, т.2, С., 1995.
6. Kreye, Adrian, Der grosse Rock`n` Roll-Schwindel. In: Suddeutsche Zeitung, 17.09.2008.
7. Димова, Людмила, Деймиън Хърст и златният телец, ЛИК, бр. 11/2008.
8. Улрих, Волфганг, Толкова езотерично, Сп. ЛИК, бр. 8/2008.
9. DuMonts, Begriffslexikon zur zeitgenossischen Kunst, 2003.
10. Art, Das Kunstmagazin, Juli, 2010.
11. Mink, Janis, Marcel Duchamp 1887–1968. Kunst als Gegenkunst Köln, 2001.
12. Art Now, Vol. 3 Edited by Hans Werner Holzwarth, Taschen, 2008.

2. БРАТЯТА ЧАПМАН И ТРЕЙСИ ЕМИН: ТЕРОРЪТ НА ИНТИМНОСТТА

А. Джейк (1962) и Дайнос (1966) Чапман

Братята Чапман предизвикват по-голям скандал от Хърст в общата изложба на британските млади в колекцията на Саачи „Сензация“ от 1997 г. Техните скулптури в естествен ръст от фибростъкло и смола са на изроди-хермафродити, най-често сраснали сиамски близнаци. Има и сраснали групи от пубертети, момичета или момчета. Полът е неясен, хермафродитно двоен, тъй като първичните полови белези липсват на нормалните им места. Те обикновено се откриват по лицата: носът като фалос в ерекция, вулви, полепнали по бузите или между лицата в групата, устата като анус.

Фигурите са с общи крака, понякога с две и повече глави или тела от кръста нагоре. Бидейки безполови – не могат да се размножават (от богословска гледна точка това означава: край на първородния грях, завръщане към райското състояние отпреди грехопадението, ала без Адам и Ева, няма два ясни пола, а транссексуалност и безплодие!). Всички са с еднакви маркови маратонки, унисекс, винаги чисто голи с тела на уголемени детски кукли. Очите спокойни и красиви, невинни, гледат замечтано, лица румени и красиви, добре сресани или фризирани. Абсурдното е, че въпреки шикиращата гледка на ануси и пениси по лицето, изглеждат красиви. Макар част от тях да нямат ръце или дори им липсва глава!

Характерна е скулптурната група „Акселерация на зиготи, биогенетичен, десублимиран, либиден модел (увеличен х 1000)“ от 1996 г.