

Проф. Валентин Ангелов

ЕСТЕТИКА

**РЕЧНИК НА АКТУАЛНИ, РЕДКИ, ДИСКУТИРАНИ
И НАЛОЖЕНИ ОТ АВАНГАРДА ТЕРМИНИ**

София, 2014

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

© Валентин Ангелов, проф., д-р, автор, 2014
© Издателство „Изток-Запад“, 2014

ISBN 978-619-152-448-8

Проф. Валентин Ангелов

ЕСТЕТИКА

Речник на актуални, редки,
дискутирани и наложени от
авангарда термини



А

АБСОЛЮТНОТО – термин, използван също и в естетиката, с който са обозначавани съвършената красота, идеалното, божественото, възвишеното, непостижимото... При романтиците и в германската философска естетика (края на XVIII – началото на XIX век) **Аб.** се явява в различни преображения: като синоним на безкрайното или трансценденталното (Фридрих Шелинг), като „вътрешния космос“ на творческото Аз (Новалис, псевдоним на Фридрих фон Харденберг); то е аналог на вечната Платонова идея (Хегел), на тайнствена дарба на художника да постигне непознаваемото, кантианското „an sich“ (Жан Пол Рихтер) докосване до вечността (Уилям Блейк), сливане с божественото (Хегел) или стремеж към съвършенството, достигнато в изкуството само от елините (Фр. фон Шлегел) и пр. Освен това **Аб.** се равнопоставя с всемогъщото демиургично „его“ (Имануел Херман Фихте), отблясък на творческата мощ на Бога. В изкуството на романтизма **Аб.** обикновено е разбирано в пантеистичен план като вездесъщото присъствие на Твореца в битието и природата (У. Блейк, Каспар Давид Фридрих). То е корелат на → гения, който подобно на Бог твори от нищото поради природната си одареност, без да ползва предишни или чужди образци (Имануел Кант, Вилхелм Вакенродер).

Библ.: Фр. Шелинг. *Философия на изкуството*. С., 1980 (лекции, четени в Йена през 1801–1803 г. и във Вюрцбург през 1804–1805 г.); G. W. Fr. Hegel. *Ästhetik*. Bln, 1955, Abschnitt II–III.

АБСУРДНОТО. Категория, останала извън обсега на теоретичния интерес до XX век. В германската класическа, във френската социологическа, в английската просветителска естетика тя не се коментира, защото не се побира в господстващата тогава концепция за изкуството като свят на прекрасното (естетическото). В традиционното изкуство е представена от изображения, които остават извън талвега на основния художествен процес в съответната епоха, разглеждани като ексцес или инцидент. Тогава интересът към **А.** се обяснява най-вече със стран-

А



Петър Къчев. *Летящата кула*

А

ния, неординерен натюрел на твореца. Вкус към А. откриваме също и в близки до народната менталност прояви – в смеховата култура на средните векове, карнавалите, площадните жанрове като бурлеска, фарс, хумореска, както и при творци с особена светогледна нагласа – Питър Брьогел-Стария, Франсиско Хосе де Гоя, Хорас Уолпул, Уилям Бекфорд, Жак Казот, Мери Шели (последните трима са автори на „готически романи“: „Влюбеният дявол“, „Ватек“, „Франкенщайн“) – примери за алогични, ужасяващи или нелепи характери и ситуации, излагани с хумор или сарказъм (Брьогел-Стария), с оголване на жестоки общест-

вено-политически истини (Гоя), като игра със странни композиции (Джузепе Арчимболди), като неудържимо влечение по → диaboличното, чудовищното, → ужасното, призрачното (Бекфорд, Казот). Неведнъж към А. се е прибегвало заради занимателно-развлекателните възможности, заложи в съответните изображения, или просто заради артистична игра на творческото въображение.

В традиционното изкуство А. заема периферната зона – въпрос на гротесково осмисляне на екзистенциални и социални проблеми, но и въпрос на ексцентричността на творческата личност, заинтригувана от безсмислени или ирационални

човешки постъпки; оттук идва разработката на любимими в миналото мотиви като „кораба на глупците“, „празника на глупците“, „магарешката меса“... Има обаче цели епохи (Древен Египет, Миноийския Крит, Елада и Рим, Византия), които не допускат А. в официалното изкуство; в народното творчество то кореспондира със суеверията и народната демонология, с гротесковото показване на безсмисленото и нелепото в човешкото битие. Това че А. остава извън регламентираниите официални форми на изкуството за съответната епоха е още една причина за отпадането му от категориалния апарат на традиционните естетики.

През XX век А. се обособява като главен, дори



Петър Къчев. *Чироци*

единствен *естетически принцип* при направления като екзистенциализъм (Албер Камю, Жан-Пол Сартър), „театър на абсурда“ (Самюел Бекет, Йожен Йонеско), диaboлична литература (Густав Майринг, Ханс Хайнц Еверс, Владимир Полянов*), сюрреализъм (Рене Магрет, Пол Делво, Салвадор Дали), както и някои прояви на крайния авангард (Дитър Рот, Пиеро Манзони, концептуалните „картини“ на Бен Вотие, Ед Ръша и др.). То вече не е периферна проява, а сърцевина на немалко неоавангардни изяви. Издигнато е в (анти)естетически императив, в алфа и омега на провокативни творчески иновации. С това е извършен радикален поврат в статута на А., а именно това го налага като възлова категория в авангардистката → антиестетика.

Най-рано дадаизмът провъзгласява тоталната абсурдност, сам той приел облика на абсурдно творчество, родено от абсурдите на модерния свят – времето на Първата световна война, когато Европа е превърната в човешка касапница. С него се появяват модерните форми на абсурда в лоното на → неконвенционалното творчество, акт на творческо осмисляне на един дисхармоничен свят. Но А. е не само иновативна творческа форма, но и нов семантично-съдържателен ракурс с шоково, провокиращо, нихилистично-скандализиращо въздействие. След Втората световна война принципът на А. е издигнат на пиедестал от екзистенциализма („Светът е абсурден“ – Албер Камю), но също и при някои неоадаистични инсталации и перформанси. Сюрреализмът продължава да отстоява същата позиция, но със специфични семантични и формално-художест-

вени акценти, подсказани от подсъзнанието, от „параноично-критическия метод“ (Салвадор Дали), от алогизми, интуитивизма и развихрилата се ерозия на досегашните ценности в духовната култура.

През ХХ век А. встъпва в разнородни симбиозни връзки с други категории, които са рефлекс от типични за неоавангарда търсения и реализации: → ужасното, → парадоксалното, непристойното, → циничното... Сега вече терминът А. се използва и в евфемистичен план, а това му придава все по-разширяващи значения. Например картината на Ед Ръша „Шум“ (1963) е един абсурд от живописна гледна точка. Въпреки че се използват живописни средства и техника, сетивно-възприемаемата страна, а тя е типична за изобразителните жанрове, е разрушена; вместо нея е изписана думата „шум“ (noise), заместител на някаква неясна и неопределена идея. Неоавангардът все повече демонстрира своята неистова страст по абсурдни творчески прояви, които прозират зад провокиращи иновации и ефектни решения.

Библ.: Д. Лихачов, А. Панченко. *„Смеховой мир“ Древней Руси*. Л., 1976; М. Бахтин. *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса*. С., 1978; В. П. Даркевич. *Народная культура Средневековья*. М., 1988; В. Стефанов. *Абсурдизмът, или театър на отчуждението*. С., 1977; Л. Стоянова. *Българският диaboлизъм. Щрихи към поетиката му*. –: *Литературна мисъл* 1983, №3; W. Kayser. *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. Mchn, 1961.

Автономност. Сравнително късно явление в хилядолетната история на изкуството, но добре изразено от епохата на Ренесанса насетне. **Ав.** предполага обособяване на изкуството вътре в себе си

* Владимир Полянов – псевдоним на Георги Иванов Тодоров. – Б.р.

като цялостен, саморегулиращ се и самоутвърждаващ се „организъм“, съблюдаващ свои иманентни закономерности, които го отделят, даже противопоставят на реалната действителност. Чрез нея творбата придобива естетическа ценност. Съгласно традиционните теории реалността може да присъства в творбата, но само виртуално, като естетизирано изображение (отражение). Сродни терминологични обозначения са: херметичност, → иманентност, суверенност, → дистанцираност спрямо живота, илюзия или видимост (Schein) за действителност, предпочетени в естетиките от XIX век. За този век **Ав.** се приема като най-автентичен признак на изкуството и се третира като изключително важна естетическа категория.

И по време на прехода към XIX век тя притежава значителна актуалност. Им. Кант обвързва естетическия вкус с нея („Вкусът претендира за автономия“¹). Фридрих Шилер вижда **Ав.** в прекрасната форма, респ. в сетивността на изкуството. Фридрих фон Шелинг свързва **Ав.** с гения, с „божественото у човека“, който „сам си създава своя митология“². Като кулминация на **Ав.** се приемат такива явления от XIX век като *изкуство за изкуството, чистата форма*, елитарното изкуство, дистанцирано от социална, морална, религиозна ангажираност, а през XX век – художествената абстракция, която напълно скъсва с натуроподражателната функция.

Ав. е проблематична относно приложните и декоративните изкуства заради тяхната утилитарна ангажираност или синтез с архитектурата. Границата между тези две зони на изкуството – „централна“ за кавалетните форми и „периферна“ за приложните прояви – е поръозна;

между тях протичат процеси на взаимодействие и взаимопроникване.

От Дада насам **Ав.**, която дотогава е сочена като субстанциален признак на изкуството, е изтласкана в негативния спектър, защото се отъждествява с естетизъм, с бягство от живота и затваряне „в кула от слонова кост“. Според неоавангарда тя е равнозначна с херметизъм и музейно битие, с елитарност и с архивизираната идея за изкуството като „свят на прекрасното“. Отказът от **Ав.** води до скъсване с кавалетния принцип, с дистанцирането на творбата от реалността като обособен в себе си виртуален свят, както и до ерозия на традиционната естетико-ценностна система. Това означава също и отказ от изкуството като специфично явление и превръщането му в → антиизкуство (→ неконвенционално творчество), поставено изцяло под знака „анти“. **Ав.** се третира днес като „козел отпущения“, виновна за всички негативи на традиционните художествени форми.

В доренесансовите епохи попадаме и на такива художествени прояви, които като че ли отстояват една своеобразна **Ав.** Византийската икона например! Нейната структура е изградена от специфични „интровертни“ средства: обратна перспектива, изокефалия, плоски златни фонове, пред които са извадени фигурите на сакрални персонажи, условни, атектонични архитектури и странни ландшафти, изградени чрез особен декоративен принцип, имагинерни „пространства“, „театрализиране“ на изобразената библейска сцена... – всичко това е подкрепено от религиозен спиритуализъм и деанатомизиране на човешкото тяло. Но **Ав.** на византийската икона е фиктивна, въпреки че изображението притежава вътрешна завършеност и ор-

ганична „пълнота“. Иконата не се създава поради художествени (естетически) подбуди, а като участник в религиозния ритуал и е сакрална вещь от устройството на храма. Тя е предназначена за молитва (в нея присъства искра от божествената същност на изображения персонаж); крие енигматична връзка със светци и великомъченици; участва в религиозни шествия и обреди.

При тоталитарните политически системи **Ав.** става нежелана. На изкуството се гледа като визуализиращо средство за партийна и политическа идеология (в СССР, националсоциалистическа Германия, социалистическа България и пр.) и макар че на думи се признава, де факто **Ав.** е отхвърляна и охулявана.

Информационни извори: 1. И. Кант. *Критика на способността за съждение*, § 32; 2. Фр. Шелинг. *Философия на изкуството*, § 63.
Библ. J. Volkelt. *System der Ästhetik*. Т. I, Mchn., 1908.

АВТОРЕФЕРИРАНЕ (на творбата) → Debunking art

АМЕРИКАНИЗАЦИЯ (дистанциране от европейското изкуство). През втората половина на XX век Париж (дотогава неоспорван „законодател“ в живописа и скулптурата) губи направляващата си роля в модерното изкуство, изтласкан от североамериканския авангард. Променена е парадигмата на изкуството, променени са естетическите визии, императиви и инвенции. Тези промени се преследват целенасочено, „програмно“; авангардът в САЩ преднамерено скъсва с европейските образци и влияния, за да тръгне по собствен път. Творческите му прояви – безспорно новаторски и изключително

дръзки! – имат хипнотично въздействие за европейските художници, върху които все още тежи бремето на традициите. Силно е въздействието на американския попарт, чийто рекламно-комиксов, комерсиализиран „стил“ (на Клес Олденбърг, Анди Уорхол, Джеймс Розенкуист, Рой Лихтенщайн, Мел Рамос) намира широк прием извън САЩ (включително и у нас чрез въвеждането на ready made в гоблена и керамиката през 70-те години на XX век). Американският абстрактен експресионизъм (на Джаксън Полък, Ханс Хофман, Уилем де Кунинг, Франц Клайн, Клифърд Стил) отзвучава в групата „Кобра“. Впечатляват огромните размери на „картините“ (над 5 м, дори до 15 м), неистовите жестове в живописа на Ханс Хофман или Вилем (Уилем) де Кунинг, случайните ефекти в платната на Джаксън Полък или Хелън Франкенталер, огромните цветни „пространства“ при Бърнет Нюман, структурите на минимал арт, изпълващи цели зали (Робърт Морис, Роналд Блейдън), насищането на творбата с баналното (тривиалното), с житейски битовизми и непристойности (Том Веселман) и т.н. Ала при този процес на **А.** биват заимствани също бездуховността и самоцелната ексцентричност на американския авангард, шокиращите му иновации – днес превърнали се в основа на европейския неоавангард (неконвенционализма).

Нюйорската школа е еквивалент за американската самостоятелност в изкуството чрез двете ѝ основни направления: 1) Action painting със силни акционистки акценти (Ханс Хофман, Джаксън Полък, Уилем де Кунинг, Франц Клайн) и 2) Color-field-painting с големоформатни, най-често монохромни плоскости (Бърнет Нюман, Марк Ротко, Ад Рейнхарт).

Чрез тях се отстоява собственият път на САЩ в модерното изкуство на XX век – в международната изложба „Документа“ – Касел, във Венецианските интернационални експозиции и Другаде.

Библ.: D. Marzona. *Minimal Art*. Köln, 2004; Al. Kaprow. *Impurity*. – *Art News* (N. Y.) 1963, 9, Vol. 61; E. C. Goossen. *The Big Canvas*. – В: *The new Art* (Ed. Gr. Battcock). N. Y., 1973; N. Ponente. *Modern Painting. Contemporary Trends*. Paris, 1960.

АНТИЕСЕНЦИАЛИЗЪМ – под неговия знак се разгръща модерната естетическа мисъл. Чрез него теоретично се осмисля пътят на неконвенционалното творчество.

Есенциализмът, т.е. → атрибутивната естетика, доминираща до началото на XX век, търси *същностни признаци*, под които подвежда всички видове и жанрове на изкуството. Разочарованията идват с авангарда, който бламира този подход. Предпочетена е полюсно противоположната позиция, ознаменувава пълнен отказ от есенциалистичен (атрибутивен) подход. А какво означава това?

1. Даваните досега дефиниции за изкуството се обявяват за произволни, правени върху фалшиви предпоставки¹; „задачата на теоретичната естетика не е в конструирането на дефиниции, осуетявани чрез логически доводи“²; 2. Няма общи качества (признаци) за даден клас художествени творби, а само „фамилни подобния“ (Морис Вайц). Следователно есенциалистичният принцип е невалиден; 3. Понятието *изкуство* трябва да бъде отворено за непрестанни иновации³, а това осуетява дефинирането му. Тогава как ще охарактеризираме творбата на изкуството, след като няма обективни признаци, по които това би могло

да стане? Отговорът е даден от Джордж Дики: всички творби са „кандидати за оценка“ (candidates for appreciation⁴). Но критерий за това той не посочва – всичко се свежда до лични предпочитания. Артър Данто оценява кашоните от перилния препарат *Brillo* в галерията „Стейбъл“ (експонирани от Уорхол през 1964) за изкуство, но не признава това за същите кашони от супермаркета⁵ – въпрос на субективна мотивация. След като творбата няма иманентен признак, който я идентифицира като такава, всеки обект – дори и с неестетически признаци – би могъл да бъде обявен за изкуство, щом по наше субективно съображение му дадем такъв статут. Това отговаря на инвенциите на неконвенционалистите: да поставят равенство между (анти)изкуство и живот – до пълното им тъждество. Така неоавангардът лишава изкуството от два значими признака: естетичност (→ деестетизация) и духовност (→ десублимация).

Практиката на неоавангарда обаче все пак прокарва някакви разграничителни признаци между → антиизкуство и делнична предметна среда: 1) чрез поставяне на творбата-антиизкуство в музейната или в изложбената зала – на пиедестал, в рамка, зад стъкло или експонирайки я по специфичен начин, отделящ я от битовата среда; 2) чрез акцент върху иновативния ѝ характер, за да впечатлява, шокира, провокира, даже и скандализира: Пиеро Манзони направи 90 консервни кутии като авангардистки творби, всяка една с доза собствени негови фекалии; Нам Джун Пайк се полива с кофа с боя – в „стила“ на Флуксус; Бейзън Брок експонира сервиз и прибори, обвити с бодлива тел (1964); Хубен Черкелов се разхожда със сако, чиито ръкави се влачат по зе-

мята (1996); Борис Сергинов е опакован в найлон, овързан с въжета и като вързоп е оставен на бул. „Витоша“, София (1995); и пр.

„Заслугата“ на А. е в това, че той предизвика тежка и необратима → криза в естетиката. Той теоретично оправда разрушаването на изкуството като естетическо и духовнонаситено обществено явление; той обоснова превръщането му в обект за субективистични иновации и в „творческо“ онаниране, в шоу или ефектен спектакъл, в средство за забавление и прогонване на делничното монотоние и скука. Извън тази характеристика обаче се нареждат произведения, заслужаващи положителна оценка, въпреки че са от антитрадиционен тип, но те все още се броят на пръсти.

Информационни източници: 1. M. Weitz. *Philosophy of the Arts*. Cambr./Mass., 1950; 2 M. Weitz. *Die Rolle der Theorie in der Ästhetik*. – В: *Ästhetik* (Hg. W. Henckmann). Darmstadt, 1979; 3. M. Weitz. *The Role of Theory in Aesthetics*. В –: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1957, 15; 4. G. Dickie. *Defining Art*. – В: *American Philosophical Quarterly*, 1969, 6; 5. Ар. Данто. *Приближавайки края на изкуството*. – В: *Следистории на изкуството*. С., 2001.

АНТИЕСТЕТИКА. Дошъл ли е краят на естетиката като наука за основните закономерности на изкуството или като „наука за прекрасното“ (Фридрих Теодор Фишер)? Понеже изкуството в традиционните (институционализираните) си видове и жанрове е все още живо, тя е необходима за един критичен дискурс върху него. А. се ражда с → ready made на Дюшан и провокациите на Дада, но укрепва чрез → неконвенционалното творчество през втората половина на ХХ

век. Префиксът *анти* подсказва, че тя се разгръща под знака на пълно скъсване с художествените традиции, независимо че те са били изградени векове наред. Въпреки това тотално „не“, тя притежава собствени ценности, но те са с негативна характеристика: антицивилизационни рефлексии, заемки от най-ниските пластове на масовата култура (→ кич, порно, непристойности, → цинизми, бруталност, агресивност), самоцелни провокации и скандализиращи решения чрез предизвикателни гримаси в лицето на обществеността, отказ от всяка естетическа ценност и всякакви художествени императиви, условности, правила...

Наличието на междинни явления, обединяващи изкуство и → антиизкуство, предопределя в някои случаи съвместната употреба на естетика и А.

Родена от духа на неоавангарда, А. все още няма *своя история* на собствени ѝ идеи, защото те са в процес на изкристализиране. Други два дяла от нея са по-добре обособени: 1. *Теоретичният дял* обгръща широк кръг от проблеми: социалните, културноисторическите, философско-естетическите, творческо-иманентните предпоставки и причини за появата и развитието на неоавангарда; типичните форми за творческа изява и използваните от тях медии (средства); отказ от → автономност, от естетически ценностна система, от приемственост на унаследеното художествено наследство; формиране на нов тип публика, отворена за иновативно-шоковите ефекти на неконвенционализма и др. 2. *Категориално-терминологичен апарат*: въвеждане на нови категории (не естетически, а → културологично-естетически), а именно → кичозното, → порнографско, непристойно, вулгарно, → цинично, антиес-

тетическо, хаотично и др.; въвеждане на нови термини, обозначаващи неконвенционални прояви: → социално-политическа „художествена“ творба, преобразена като чучело или друга бутафория при митинги, демонстрации, протестни шествия и пр., брут артизяви („à la Дюбуфе“), неоавангардна иновация, творчески негативизъм, → негативни „ценности“, → *guinaphilia* (любов към руината, разрухата) и т.н.

В родилното ложе на дадаизма А. е тотално отрицание на заварените от XIX век до началото на XX век естетически теории. Днес обаче тя се очертава като нов етап от еволюцията на тази наука – нейно допълнение, разширяване и обогатяване съобразно опита на неоавангарда. Това обезсмисля донякъде префикса „анти“, въпреки че антитрадиционализмът си остава и понастоящем неин характерен признак.

Библ.: В. Ангелов. *Естетика, родена от духа на авангарда*. В. Търново, 2011; *Естетика на авангарда*, В. Търново, 2007; Harlan, Rappmann, Schata. *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg, 1976.

Антиизкуство – термин, обозначаващ радикалните прояви на неоавангарда и ключово понятие в програмата му. Първоначалните стъпки са свързани с творческите концепции на дадаисти, футуристи (Италия), кубофутуристи (Русия), супрематисти и конструктивисти (Русия) и обозначават безкомпромисна опозиция спрямо унаследените художествени форми – в изобразителното изкуство, поезията, сценографията, театъра, музиката. След Втората световна война към А. се причисляват авангардистки форми като инсталация, хепънинг, пърформанс,

акция, „пространство“, деколаж, пакетаж и пр., както и нови направления като Флуксус, бодиарт, лендарт, концептарт, the Living Theater и т.н. А. се разгръща изключително под знака на неспирни експерименти с форми, материали, техники, структури, творчески прийоми, всички провеждани в името на иновацията. Но все още е рано да се каже какво от тях ще остане в една бъдеща история на изкуството.

А. е прегърнало крайния антитрадиционализъм: → деестетизиране, отказ от → автономност, в повечето случаи → десублимиране на творбата, разрушаване на проверените от столетия художествени норми, правила, структури, форми, поставяне на всеки авангардистки акт под знака на екстремното *анти*. Сред неговите привърженици има и такива, които в духа на Дада преднамерено търсят скандала, провокацията и взривяването на обществената атмосфера. Сред многобройните примери е манифестът на групата „Spur“ (в бившата ФРГ), а точка 11-та от него гласи: „Ние искаме кич, мръсотия, кал, пустиня. Изкуството е боклук, върху който расте кичът. Кичът е дъщеря на изкуството. Дъщерята е майка и ухае, майката е престаряло вонящо женище.¹⁴ И т.н. Каква е перспективата? А. няма програма; в неговия обем се вписва всяка неутилитарна, странна и ефектна иновация, представена като антиизкуство. Огромна част от него има мимолетен характер; някои авангардисти дори сами разрушават „творбите“ си като демонстрация на техния антитрадиционализъм (Жан Тенгели). Тази част от А., от една страна, е продукт от „самоизчерпването на традиционното изкуство“; неговите симптоми са творчество без форма, стил и образ, без естетиче-

ност и сублимация, кокетиращо с първичния инстинкт и предцивилизовани съдържания; от друга страна, социалната му почва е консуматорското общество с публика, жадна за шоу, силни усещания, развлечения.

Това не изчерпва А. Макар и с ограничен брой прояви, то създава нови творчески форми с различна културно-естетическа характеристика, с друг статут, възможности и въздействие. Сред тях има и такива, които са с ярка политическа насоченост и социален ангажимент. „Документ XI“ дори поставя тази тяхна възможност като своя програмна цел. Въпросът е: може ли А. (с този род произведения) да бъде противодействие на статуквото, насието, дехуманизацията, корупцията? Възможно ли е то да направи това, за което старото изкуство се оказва негодно? Или това е поредната утопия?

А. е само една линия в съвременните процеси в изкуството, абсолютизирането му като единствено отговарящо на духа на епохата е погрешно. При някои автори обаче в термина А. се влага по-различен смисъл – като творчество, родено в лоното на → субкултурата, на маргинални или алтернативни култури, поради това намиращо се в опозиция спрямо официалното (институционализираното) изкуство и унаследената (традиционната) художествена култура.

Към А. се доближават или равнопоставят някои нови симбиозни форми в изкуството, които са извън традицията, но невинаги се сродяват в достатъчна степен с неконвенционализма. Те са възникнали чрез синтеза между различни видове традиционни изкуства; сред тях са кинетичната пластика, опарт-обектите, светлинната скулптура и архитектура,

архитектоничната скулптура (или скулптурната архитектура) и др.

Информационни източници: 1. Манифест на групата „Шпур“, Мюнхен, 1960.

Библ.: Н. Richter. *Kunst und Anti-Kunst*. Köln, 1964; Н. Ohff. *Anti-Kunst*. Düsseldorf, 1973; Т. Zembylas. *Kunst oder Nichtkunst*. Wien, 1997.

„АНТРОПОМЕТРИИТЕ“ (на Ив Клайн). Голи женски тела, обилно намазани с любимата за авангардиста тъмносиня боя, се притискат до опънати върху стената големи бели платна, а отпечатъците върху тях се обявяват за „картини“ – „Ант“. Сеансът се провежда под пряката „режисура“ на Ив Клайн при съпроводна музика и в присъствието на отбрана публика. „Ант“ (1958) са синтез от информел, бодиарт, пърформанс, натоварени са с разнопосочни асоциации. Те са тип „отворено художествено произведение“, което реанимира позабравения идеал на Рихард Вагнер за тоталната (комплексната) творба, Gesamtkunstwerk. Те демонстрират нов творчески подход в материално-структурното изграждане на неконвенционалното изкуство, а това ги прави с особен принос към неоавангарда. Могат ли да въздействат духовно-извисяващо (в някои зрители те пробуждат представата за Христовата плащаница)? Или те са само физическа следа от синьообогреното човешко тяло? (За представителите на информел материалността е ядрото на естетическото им верую.) Не съм уверен, че славата на Ив Клайн е в сублимирането на човешката телесност. Не се ли дължи тази слава на този „нов“ прием, чрез който физическите следи от плътта са превърнати в неоавангардистки артефакт! – практика, която интригува и други неконвен-

ционални активисти (Гюнтер Брус, Херман Нич).

Библ.: К. Мийе. *Съвременното изкуство във Франция*. С., 1993; Кр. Делчев. *Философия, художественост и скандал в модерното изобразително изкуство*. С., 2006 (гл. XI).

А

Аполоновско и Дионисиевско (начала в изкуството). Ако естетиците на XIX век са склонни да охарактеризират спецификата (същината) на изкуството чрез един единствен принцип или меридавен признак, все тогава Фридрих Ницше обосновава тезата за две противоположни, противоборстващи се и въпреки това взаимнообвързани креативни начала, съставлящи природата на изкуството – **А. и Д.** Философската основа, върху която той стъпва, свидетелства за силното влияние на Артур Шопенхауер (на фундаменталния му труд „Светът като воля и представа“), по-точно на идеята за изконната сляпа воля, пронизваща цялото човешко битие с нейните неспирни индивидуални превъплъщения (*principium individuationis*).

Два първични художествени нагона напират в природата на човека, които при древните елини са се превърнали в изкуство. Единият е свързан с бог Аполон – светът на бляна или „прекрасната видимост“, намерил пластичен израз в изобразителните изкуства, съответно във ваятелството (скулптурата) и дорийската архитектура, света на спокойното съзерцание и на божествената красота. Тук колелото на времето е спряло; изкуството на Аполон преустановява действието на *principium individuationis*, познанието престава да служи робски на сляпата и нелепа воля; това изкуство

представлява съзерцаване (контемплация) на чисти същности (идеи), защото е изтръгнато от трескавия, неистов и изпълнен с ненаситни желания бяг на променливата действителност. На другия полюс обаче е Дионисиевското начало, чийто атрибут е музиката, дитирамбът, възбуждащ до краен предел чрез неудържима, вакханална ритмика и главозамайваща динамика, отвеждащ към сладострастието на оргията и към дивото ликуване на първичната природа у нас. „Дионисиевското безумие, от което възниква трагичното, както и комичното изкуство!“¹ Вълшебството на дионисиадите възстановява разтрогната връзка между блудния син на дивата, девствената природа – човека и нея самата. Опиянен той крачи като Бог редом със зверовете по една земя, която му дарява щедрите си плодове. Той вече не е художник, който ще извайва божествени образи в безметежна естетическа контемплация, защото сам се е превърнал в художествено творение на природата. Дионисиевското начало не показва света като „прекрасна видимост“ или „красива илюзия“. „Музите на изкуствата на „видимостта“ избледняват пред изкуството, което в опиянението си разкрива истината.“²

Макар и противоположни, тези две начала се сливат в тайнствен съюз и това става тъкмо при античната трагедия. При нея аполоновският стремеж към красотата, подобно на хвърлено було над дионисиевския свят на екстаза и опиянението, не прикрива човешкото страдание и познанието за превратностите на съдбата. „Аполон не може да живее без Дионис!“² От този странен съюз се раждат образите на Антигона или на Касандра, както и едно от най-великите

постижения на античния свят – трагедията.

Информационни източници: 1. Fr. Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie. Versuch einer Selbstkritik* (1886); 2. Fr. Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie*, § 4.

Библ.: Fr. Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie* (1870–1871). Leipzig, 1912.

ART BRUTE, OUTSIDER ART (брутално изкуство, нехудожествено изкуство)

– термин, въведен от Жан Дюбуфе през 1947 г. В него се включва творчеството извън утвърдените художествени форми и традиции – творчеството на деца, психично болни, на лица с криминални наклонности. Това са прояви, които трудно се вписват или остават извън границите на европейската култура. Затова **Ar. br.** е наречено „некултурно изкуство“, в което ирационалното и нецивилизованото имат водеща роля. Но нали за Дюбуфе „нашата култура е дреха, която за нищо не служи“¹. Собственото му изкуство се състои от примитивни или наивистични рисунки и произведения в смесена техника, изпълнени чрез подчертано „непрофесионален“ начин; те внушават усещане за детска спонтанност или за примитив, за нещо първично, нецивилизовано и неуко. Бруталното изкуство трябвало да бъде импулсивно, пряк израз на необременено от правила виждане на автора, дистанцирано от културните дадености, които умъртвявали виталните творчески кънове.

Макар и художник, Дюбуфе излага кредото си, в което имплицитно присъства неговата своеобразна философия. През 1951 г. той формулира няколко пункта от самобитната си „естетика“: отказ от разума и дискурсивното мислене,

които задушавали творческата спонтанност и искреност; отказ от прекрасното с присъщите му подредени и хармонични форми, предназначени за естетска наслада само на очите, но не и за духа; отказ от антропоцентризма, респ. от това човек да бъде единствен предмет на „художническата“ изява; „дехуманизирането“ не се смята за порок, понеже същинският патос на субективната себеизява е в нейната непосредственост, спонтанност и първичност (дори тя да носи ахуманен и аморален нюанс). Изкуството трябвало да се освободи от досегашната „ученост“, а това го приобщавало към нецивилизовани рефлексии. Макар че е един от ярките представители на информел, Дюбуфе създава произведения, в които се долавя далечното ехо на идеята на левите авангардисти за изкуството – „контракултура“.

От друга страна, той скъсва с традиционните категории, като проправя път за нови категории, слабо коментирани дотогава в европейската естетическа и културологична мисъл – *бруталното, агресивното, грубото, първичното, инстинктивното, антиестетическото...* Това го откроява като водеща фигура във френския, а и в европейския неоавангард.

Информационни източници: 1. J. Dubuffet. *Positions anti-culturelles*, 1951.

Библ.: J. Dubuffet. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris, 1973.

ARTE POVERA (бедно изкуство) – едно от най-значимите авангардни направления в следвоенна Италия, впоследствие придобило интернационална валидност. Сред водещите негови представители са Микеланджело Пистолето, Марио Мерц,

Янис Кунелис, Робърт Морис, Алигерио Боети... Наименованието е дадено от Джермано Челант през 1967 г.

Обликът на направлението **А. р.** се определя от „естетиката на материала“ – афинитет към стари, износени и негодни премети (вехти дрехи, парцали, кал, пръст, вата, филц, скъсани маркучи и пр.), като акцентът се поставя върху скритите в тях „енергии“. Патосът му е против индивидуалния стил, пазара на изкуството и музейните експозиции, против → културната индустрия и „естетическото изкуство“, за близост до делничния живот, до неестетическата действителност, в която живеем. Изоставени са традиционните представи за художествени и нехудожествени материали, за класификацията на изкуството (по видове и жанрове), както и → естетиката като меродавен ценностен признак. „Антиформата“ (Р. Морис) измества ваенето и моделирането, разчистила място за ready mades. Въпреки че **А. р.** се отличава с хетерогенност, общи тенденции сближават различните автори. Все пак при едни „поверисти“ акцентът е поставен изцяло върху нетрадиционния „беден“ материал, при други – върху метафорично-асоциативния потенциал на творбата (Кунелис, Пистолето), при трети присъства повишен интерес към античността („Венера сред парцалите“ на Пистолето), при четвърти напират предцивилизовани умонастроения („Иглу“ на М. Мерц като реминисценция на номадския живот), т.е. налице е едно разкрепостяване на изкуството от културни напластявания. Що се отнася до инсталацията „Иглу“, тя е една архитектонизирана пластика (скулптура), но само с експозиционно предназначение. Кунелис въвежда понякога живи елементи (папагал).

Ал. Боети работи с бродирани карти на света, Лучано Фабро „обесва“ обърната наопъки пътната карта на Италия – един дискретен социален намек, и т.н. В някои случаи се наблюдава преливане към лендарт (Р. Морис), към бодиарт, mail art, попарт или други неодадаистични творчески прояви.

Библ.: Ul. Reißer, N. Wolf. *Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II.* Stuttgart, 2008.

Архивизираните категории (калокагатия, „златно сечение“, хармония, грация, симетрия, съразмерност или естетическа мяра...) Това са понятиите екстракти от произведенията на традиционния тип изкуство, концепти на друга, вече преживяна ценностна система, на изтласкани от активен научен оборот естетически идеали и вкусове. Понастоящем те са загубили актуалността си, а ако имат някаква валидност, тя е за ограничен кръг творчески области като дизайн, орнамент, стилизация и някои видове декорация.

С изключение на *калокагатията* (категория, обединяваща *добро* и *прекрасно*, изоставена още през епохата на елинизма), останалите категории са били солидни стълбове на Ренесансовата естетическа мисъл, а теоретичната им значимост запазва актуалността си при изкуството на барока, рококо и класицизма, отзвучава по-късно при романтици, реалисти, набисти, символисти, та дори и при сецесиона (края на XIX век – началото на XX век). Днес обаче тези категории влизат в пълно противоречие с творческите визии и търсения на модернистичните направления, оказват се чужди и несъвместими с авангардните концепции за изкуството. Това ги деактуализи-

ра и отправя в естетическия архив. Да се използват при анализ на → неконвенционалното творчество (→ инсталации, → пакетажи, акумулации, компресии, → „пространства“, → деколажи, → пърформанси, хепънинги и др.) означава неадекватен подход към него, разминаване с присъщата му → антиестетика и концептуална основа. Времето е казало „сбогом“ на повечето традиционни форми на изкуството, както и на съответстващите им естетически понятия, подведени под понятието **Арх. к.**

Библ.: А. Ф. Лосев, Ф. П. Шестаков. *История естетических категорий*. М., 1965; Вл. Татаркевич. *Античная эстетика*. М., 1977.

АТРИБУТИВНА И ФУНКЦИОНАЛИСТИЧНА ЕСТЕТИКИ. Естетическите теории дори до началото на XX век свеждат спецификата на изкуството към един основен, меродавен признак (*атрибут*). Той може да бъде формален, структурен, но и съдържателно-семантичен – оттук и значимите различия в позициите на различните теоретици. Може да се каже – колкото естетически концепции, толкова различни признаци, всеки от тях посочван като достатъчно надежден еквивалент за спецификата на изкуството: „естетическа видимост“ (Фридрих Шилер), „непълна илюзия“ (Конрад Ланге), „естетическа дистанция“ (Едуард Балоу), „изкуството – игра“ (Хърбърт Спенсър, Грант Ален, Йохан Хьойзинха), „изкуството – значима форма“ (Клайв Бел), „изкуството – символ“ (Ернст Касирер, Сюзън Лангер), „изкуството – знак“ или „знакова система“ (Ян Мукаржовски, Макс Бензе и др.), „изкуството – остранение“ (Виктор Борисович Шкловски), „изкуството – обективизирана наслада“

(Джордж Сантаяна), „изкуството–естетически опит“ (Джон Дюи), „нова сетивност“ и пр. Традиционните, но и част и от по-съвременните естетики са подчертано атрибутивни, есенциалистични. Този подход (*атрибутивният*) е оправдан спрямо традиционното изкуство – да се намери онзи всеобхватен признак, който обединява художествените явления от различни времена и култури, от различни канонични системи, исторически стилове, видове и жанрове. Естетическият модел на изкуството до появата на неоавангарда позволява такъв подход като меродавен и го прави надежден и обещаващ в естетическия дискурс.

В противовес е *функционалистичната естетика*, според която решаващи са такива въпроси като: Кога, при какви обстоятелства даден обект „работи“ като изкуство? Как и при какви социокултурни обстоятелства той слиза от пиедестала си на художествена творба? Какви са причините, че някои художествени произведения в нова културноисторическа среда деградират до равнището на нископробната художествена продукция или кич? Тези въпроси съпътстват *неоавангарда* още в зората на появата му. Когато Марсел Дюшан поставя върху музеен пиедестал велосипедно колело, сешоар, рамка от прозорец, писоар (наречен „фонтан“) др., все утилитарни предмети без художествена стойност, с това той провокира зрителя да ги приеме в новата им, експозиционната среда не като полезни вещи (каквито те престават да бъдат), но като „творби на изкуството“. Все в началото на XX век нещо подобно става с етнографски предмети, принадлежали на племена, изостанали в общественото си развитие (тотемни маски, ритуални съдове, магически обекти, идоли) и престояли над

два века в колекциите на Нидерландия, Германия, Великобритания, Франция, Дания, Белгия, направени преди векове с определено ритуално предназначение при първобитните езически религиозни култове. Те обаче са извадени от етнографския им контекст и показани като експресионистична скулптура. Обратно, произведения на късния академизъм или на сецесиона, ценени навремето като ненадминати и безсмъртни шедеври, впоследствие са изгласкани до ръба на полуизкуството. Корифеи на живописата през XIX век като Карл Пилоти, Вилхелм Каулбах, Ханс Макарт, Александър Кабанел и др. днес са забравени, даже историци на изкуството не ги споменават (Михаил Алпатов, Ернст Гомбрих). Тези сеизмични процеси дават тласък за нови идеи, формирани ядрото на функционалистичните теории. Естетиците-„атрибутивисти“ се оказват в невъзможност да обяснят тази бурна и неспирна динамика в ценностната характеристика на изкуството, а това ги злепоставя, но пък предоставя широко поле за „функционалистите“.

Атрибутивната естетика не е глупост; и днес може да бъде прилагана към творби с традиционен тип художествена характеристика. Тя обаче е в невъзможност да се справи с проявите на → неконвенционалното творчество, с т.нар. → антиизкуство, особено с онези ексцеси, които апологетизират алогичното, извратеното, анормалното, → циничното, → кичозното. При днешната експанзия в културата атрибутивният подход става проблематичен. *Атрибутивната естетика* е аналог на *есенциализма* като философска концепция, доколкото и той (в естетическите се преображения) свежда същината на изкуството до някакви свойства (признаци или атрибути).

Противопоставянето на тези два типа естетика обаче не е съвсем оправдано. И в миналото, но най-вече днес има достатъчно примери, при които е целесъобразно прилагането и на атрибутивни, и на функционалистични прийоми при характеристиката на определени произведения. Балансът между тях е желан и обещаващ (но само относно конкретен кръг от художествени прояви).

Библ.: В. Ангелов. *Атрибутивна или функционалистична естетика?* – *Проблеми на изкуството*, 1990, 2; N. Goodman. *When is Art?* – В: *The Arts and Cognition*. Baltimore, 1977; R. Wollheim. *Objekte der Kunst*. FaM, 1982.

Ауратичното – нова категория, широко коментирана в идеалистическите естетики от миналото, но с други понятия и в друг терминологичен контекст. Родствени ѝ са такива понятия като *естетическа видимост*, *естетическа дистанция*, *прекрасна илюзия*, *изкуството – царство на прекрасното*, и пр. **А.** е категория, съотносима към изкуството като естетически феномен, обособен като своеобразна ценност, притежаващ → автономност, дистанцираност от практическия делничен живот и функциониращ като завършен цялостен витален организъм; с тази си характеристика изкуството има особено духовно излъчване, идеалност и сакрализиращ ореол.

От Ренесанса насетне художествените процеси отвеждат към добре обособената ауратична природа на изкуството, представено най-категорично от кавалетните, „музейните“ произведения. Кулминацията на тези процеси е постигнатата през XIX век чрез „изкуство за изкуството“, кристализация на **А.** То е неводимо до чистата сетивност или мате-

риалност; в него проблясва един духовен пласт – това, което Фр. Шелинг нарича присъствие на „безкрайното в крайното“, а Хегел обозначава като „просветване на Абсолюта или трансцендентното в сетивността на творбата“. В теоретичен план обаче първата крачка е направена от Им. Кант с концепцията за гения. Геният е природно одарената образцова творческа оригиналност, която не заимства правила от природата, но ги създава от себе си. Тази концепция концентрира креативните възможности вътре в природата на художника, проявяващи се чрез създаваните от него произведения.

А. е корелативна величина на демиургичния потенциал, заложен в изкуството. То е израз на естетикосъздаваната ценност от творческото Аз – не като се следват формите и структурите на реалността, а като се създават нови художествени правила съобразно вътрешния глас, прозвучаващ в душата на художника. Следователно ауратичната природа на изкуството (напълно завършена при квалетните му форми) произтича от способността на твореца да създава произведения с уникална естетическа ценност, зад сетивно-възприемаемата предметност да влага оригинална, самобитна духовност. Това е акт на извисяване над инертния материал и над калейдоскопичния хаос на делника.

Няма консерватизъм в позицията на такива големи имена в новата естетика като Робин Колингууд (1938) или Николай Хартман (40-те и 50-те години на ХХ век), които продължават да разглеждат изкуството като вечна и неизблема област на прекрасното (на красотата). Така те утвърждават ауратичното начало в изкуството, спецификата му като културноисторически феномен. Правят го в противовес на усърдието на авангардистите да игнорират и разрушат тъкмо ауратичното ядро на изкуството, най-иманентния и най-специфичния признак за естетическата природа на художественото творчество.

В условията на постмодернизма обаче тези две тенденции – изкуството като съкровена, „сакрализираша“ аура и старанието на неоавангарда да дезавуира тази аура – влизат в най-неочаквани и странни симбиозни композиции и пораждат творби с ярък иновативен характер.

Библ.: В. Ангелов. *Изкуство & естетика*. С., 2005, гл. „Ауратичното“; *Die Nicht-mehr-schönen Künste* (Hg. H. R. Jauf), Mchn, 1968; H. Markuse. *Versuch über die Befreiung*. FaM, 1969; Er. Gombrich. *Kunst und Fortschritt*. Köln, 1978; J. Claus. *Expansion der Kunst*. Reinbek, 1970; R. Shusterman. *Performing live. Aesthetic Alternatives for the End of Art*. Ithaca, New York, 2000.

Б

BIZARRE (*странното, екстравагантното, причудливото, невероятното*). Условностите на изкуството са специфично художествено средство за дистанциране (отделяне) на творбата от реалния живот – акт, чрез който тя придобива признаци, различаващи я от делничните, житейските баналности. Дори рамката на кавалетната картина служи като средство за изолиране на изображението спрямо тях, респ. спрямо битовата пространствена среда и превръщането му в обосо-

бен свят на твореца – свят, който може да кореспондира с действителността, но все пак е различен от нея и ѝ противостои. Аналогична роля изпълняват пиедесталът за скулптурата, сценичният подиум за театралния спектакъл или концертното изпълнение, стъклото над графичния лист и пр. В тези иманентни признаци, така характерни за традиционните форми на изкуството, е заложена тенденция към → автономност, която в екстремните си прояви прераства като влечение

Б



Калин Николов. Илюстрация към „Златното магаре“ на Апулей



Коста Драгостинов. *Нощ*

към странното, необикновеното, екстравагантното, чудесното, имажинерното или житейски невъзможното – в *bizarre*. Затова Александър Николаевич Веселовски извлича поетичната образност от митологията с нейните иреални персонажи и въображаеми ситуации, послужила векове наред като хранителен чернозем за изкуството; затова Виктор Борисович Шкловски охарактеризира поетичното слово като „остранение“ (отдалечаване, отчуждаване) – подход, който показва изобразяваната действителност в друга, странна, необичайна (съответно поетична) светлина.

До началото на XX век тази категория (а тя няма чисто естетическа природа) не

е намерила място в традиционните естетики, за които прекрасното е върховен закон на изкуството. Историята обаче изобилства с примери за изключителен афинитет към **В**. Например в Елада такова е било творчеството на Павзон с неговия „долен вкус“ към уродливото и грозното или на Пирейк, „рисувач на мръсотии“ (Готхолд Е. Лесинг¹). Под знака на една „подивяла тератология“ (Фьодор Буслаев²) процъфтява книжната писана украса през българското Средновековие (XIII–XIV век). През Ренесанса впечатлява „капризният и ексцентричен темперамент“ (Джован Батиста Арменини) на художници като Джузепе Арчимболди, Бенвенуто Челини, Пиетро Теста, Джовани Пиранези и др., а при романтиката – влечението по кошмарното, умонепостижимото, гротесковото (Уилям Блейк, Йохан Фюзли, Франсиско Гоя), по гробовното, призрачното и диаволичното („готическите романи“). През XX век попадаме на художествени направления с подчертан вкус към ексцеси, алогизми, странности: „театърът на абсурда“ с влечението си по → абсурдното, диаволичната литература – с изобразяването на демонично-патологични ситуации, сюрреализмът – с ирационално-шокиращи сюжети, неоавангардът – с провокативното и → парадоксалното...

Понякога **В**. кореспондира с прекрасното (при маниеристи като Якопо Тинторето, Франческо Пармиджанино, Якопо Понтормо), но най-често то излиза извън пределите на естетическото и прелива в → парадоксалното, гротесковото, → абсурдното, алогичното, → интересното, дори и → циничното, а това са все категории с размита естетическа или дори антиестетическа характеристика.

При неоавангарда днес **В.** претендира за възлова роля; тук то се слива с шоковото въздействие, със сензационните, „скандализиращите“ или провокативните ефекти, търсени и акцентирани в → неконвенционалното творчество. То се обособява като централна категория в → антиестетиката на неконвенционализма в противовес на култа към прекрасното и естетическото при традиционните теории за изкуството. **В.** не само дава облика на най-типичните прояви на неоавангарда, но поставя

траен отпечатък и върху рецептивното поведение на част от съвременната публика.

Информационни извори: 1. Г. Е. Лесинг. *Лаокоон, или за границите между поезията и живописата*, 1766; 2. Ф. Буслаев. *Славянский и восточной орнамент по рукописям древняго и новаго времени*. – *Журналъ Министерства народного просвещения* (СПб), 1884, ч. ССXXXIII.

Библ.: М. & R. Wittkower. *Born under Saturn*. N. Y., 2006, гл. III, IV, V.

Б



Вадим Лазаркевич. Черната котка

В

„Вечното завръщане“ (в естетически аспект). Тази идея Фридрих Ницше развива във философско-метафизически план: „Светът е кръговрат, който вече безкрайно често се е повтарял и играта му се играе in infinitum“ (§ 1066)¹. Светът няма цел и завършек; той е *игра*, един „дионисиевски свят на вечно себесътворяване, на вечно себеразрушаване... без цел... без воля“ (§ 1067). Той не е безграничен, понеже възможните комбинации от съставлящите го елементи се изчерпват, но е „вечно променлив, вечно възвратим с необозримите години на възврата“ (Wiederkehr) (§ 1067) при „липса на възможност от вечна новост“ (§ 1062).

Идеята на Ницше е предусещане за постмодерната естетика. Ако я преведем на „езика“ на постмодерността, тя би била перифразирана така: „Изкуството няма цел, финал или крайно състояние.“ Макар че по самата си природа то трябва да бъде винаги иновативно, постмодерната ситуация показва съвсем друга тенденция. То се завръща към познати образи, сюжети, мотиви и символи, дори и към вече разработвани в миналото художествени форми и стилови прийоми. И това става не за пръв път в хилядолетната история на художествената култура, а постмодернизмът е показателен тъкмо в това отношение! Сякаш при него най-ярко проблясва „липсата от възможност за вечна новост!“ Завръщане към познати от миналото форми, стилове, теми и образи, което се изпълнява като артистична и самозадоволяваща се игра!

Примерите изобилстват! Марсел Дюшан репродуцира Леонардовата Мона Лиза („L. N. O. O. Q.“, 1919), но променя семантиката на образа чрез нарисувани с молив мустаци и остра брадичка. Александър Стефанов облепя скулптираното тяло на Венера Милоска, символ на вечна и непреходна красота, с вестникарски изрезки (2010), чиято информационна трайност не надхвърля ден-два. Божидар Икономов поставя една до друга Мона Лиза и мома от с. Шишковци, нарисувана от Владимир Димитров-Майстора (2011) – два различни образа на женската красота от две далечни епохи. Михалис Гарудис живописно възпроизвежда античната крилата Самокракийска Нике, но овързана с дебели въжета, които възпират нейния полет, и т.н. Тази тенденция на „възвръщане“ характеризира немалка част от постмодерното творчество – да се използват образи от миналото, но разтълкувани в нов семантичен контекст. Глен Браун (род. 1966, Англия) се позовава на образи от Харменс ван Рембранд, Жан-Оноре Фрагонар, Винсент ван Гог, Уилем де Кунинг, като вписва в тях собствени интерпретаторски акценти – било формално-стилови, било съдържателно-смислови. Фотосите днес са любим материал за всевъзможни постмодерни решения – един документален материал, подлаган на формални или семантични творчески редакции. Широко разпространена е практиката на *каверверсиите* (каверизображенията), особено в графиката – нова пластично-образна или

идейно-съдържателна интерпретация на познати от миналото творби и творци. Иновацията тук се търси тъкмо в това – в променената форма, както и в променената понякога с провокативен или шокиращ акцент семантика на първичния образ.

В Тук коментираната тенденция има предизвестия в попарта. Рой Лихтенщайн създава картини, позовавайки се на комикси – това са уголемени, нарисувани с акрил картини-„комикси“, предназначени вече за изложбената зала. Анди Уорхол прави същото, но чрез възпроизвеждане на вестникарски репортажни фотоси. А още през 20-те години Жералд Мърфи и Стюарт Дейвис създават живописни платна, чийто образен строй е повторение на изразните средства на рекламата – кавалетизирани реклами, чиято иновация е в кубистично-кон-

структивистичната стилистика на изображенията. Постмодерната менталност широко експлоатира този своеобразен синтез между стари художествени образци и модерни естетически визии. Синтез, който превръща „епигонството“ в новаторска творческа себеизява! Живописиста на Деймиан Хърст днес е типичен пример. Неговите „пеперуди“, „черепи“, рекламни афиши са постмодернистично повтаряне на добре познати мотиви, образи и сюжети от миналото.

Информационни източници. 1. Fr. Nietzsche. *Der Wille zur Macht. Die ewige Wiederkehr*, 1888.

ВЕЩИЗЪМ → Творбата-вещ

ВУАГАРНОТО → Циничното