

*Галина Лардева<sup>1</sup>*

## БЕЛЕЖКИ КЪМ ХАРАКТЕРИСТИКИТЕ НА ЕДНА НОВА КРИЗИСНОСТ

*Galina Lardeva*

### NOTES ON THE CHARACTERISTICS OF A NEW STATE OF CRISIS

**Abstract:** The article observes the changes in the notions of crisis and their reflection on the understanding of contemporary art. Modern culture seems to develop in conditions of well-being, which is able to dampen the sense of crisis in the very essence of art, but not to overcome the grounds of crisis experience. Today, various observers position art as post-aesthetic, post-historical, post-autonomous. Does the upheaval in the awareness of this „after“ art play an essential role in its definition? The report addresses and addresses the grounds of this question without providing answers.

**Keywords:** crisis; pluralism and commercialism; aesthetic; autonomy (of the work of art).

Съвременният човек изглежда е надживял редица кризисни състояния, без да получи възможности да трансформира тези състояния в споделим опит: не е преминал през решаващи трансформации, не е бил изправен пред необходимостта да вземе набор от решения, в следствие на който да се промени. Но в същото време продължава да носи тези кризи със себе си. В своето „неразтворено“, неусвоено от опита състояние кризисните моменти в разбирането за изкуство присъстват днес като изоставени методологически лабиринти, които представят във всеки един случай по един конкретен мисловен капан, без при това да просветва възможността за последване на спасителна нишка. Различни наблюдатели разполагат изкуството като след-естетическо, след-историческо, след-автономно. Играе ли сътресението в осъзнаването на това „след“-изкуство същностна роля за неговото определяне? Какво идва на мястото на нормите и очакванията, които биват изоставени? Тук ще бъде направен опит да се разположат и насочат основанията на този въпрос, без да се дават окончателни отговори.

Подръчното приемане на кризисността разорява означаването на нови и нови глухи колони, извеждащи до запомнящи се, зрелищно обявявани краища, понякога образно мислени като смърти, и обрати: краят на естетиката (Хайдегер), краят на историята на изкуството (Данто), смъртта на автора (Барт), краят на автономността на художествената творба (Улрих) и т.н.

В ново и трудно формулируемо кризисно изпитание днес се е превърнал небивалият досега либерализъм на идеите, който внася безалтернативен релативизъм в мисленето за същността на съвременната култура и условията при пренасянето на нейното наследство във времето. Видимо е, че нормите и стандартите постепенно губят неприкосновената си валидност, а разказът за унаследеното губи релефност и диалогичната си връзка с новото и актуалното. В същото време обаче публичната среда е населена с особено плътна повтаряемост, създадена по очевидно ва-

<sup>1</sup> lardeva@yahoo.com

лидни правила и норми. В производството (и производството на художествени произведения не прави изключение) се следват разпознаваеми стандарти, в които актуалните постижения на дизайн налагат решаващ отпечатък: от начините, по който се произвеждат туристическите образи на съвременните градове през картините и пластиките, които населват хотелските пространства, до облика на кутиите за храна.

В условията на небивало до този момент изтъняване на пластове историчност и – още по-важно, при все по-видимо заличаване на тяхната вътрешна релефност, никога досега не е бил толкова нисък прагът на търсене и позоваване на авторитети и арбитражни инстанции. Хуманитарните науки (у нас така или иначе, но с бързи темпове – и по света) се виждат принудени да приемат напълно формални критерии за оригиналност и качество, при което никога не е било толкова малко ясно отличаването между собствената позиция на едно изследване и инкорпорираните в него чужди становища. Подемани щафетно и в геометрична прогресия от различни места, така че следата за първоизточника отдавна да няма решаващо значение, идеите се движат и разпространяват свободно, в условията на неразличаване, преплетено и дифузно. И това става тъкмо сред разцвета на програмите срещу плагиатство, с които се настоява, че научното присвояване няма шанс. В действителност по такъв начин със съвсем нищожни шансове остава експертното, свободно от компютърните търсачки и алгоритми мнение. Нещо повече, днес е трудно да се посочи изобщо какво представлява оригиналността. И още повече: често въпросите за оригиналността (в сравнима степен – в науката и в творческите проявления) стават ирелевантни. Неслучайно самата дума за характерното и отличителното е заменена с не особено ясна и затова податлива на спекулации лексема иновация.

Възможно ли е в тази ситуация, в която произвеждането на изкуство по никакъв начин не изглежда нито застрашено, нито поне на пръв поглед стъписано от тези последователни загуби на релефност, пластичност, изразителност, оригиналност, да мислим кризисната ситуация чрез парадокса на медийната теория, че дисбалансът на системата може да бъде предпоставка за нейната стабилност? Изкуството отдавна не принадлежи на една единствена система, но в този момент изглежда, че свързаността между системите е прекъсната.

Нека обаче опитаме да подредим някои основни моменти на методологически откази, за да очертаем общата им симптоматика.

### **Отказът на естетиката**

Съвременният човек е трайно свикнал общуването му с художествени произведения да се насочва като проблем на естетиката. Достатъчно е да посочим присъствието на предмета на този научен клон в предикати като естетическо възпитание, естетически идеал, естетическа стойност и т.н., които отдавна са загубили първоначалните си значения. Независимо от това естетиката продължава да се използва най-напред в смисъла на една обща теория (или по-скоро нещо като инструментален склад) на изкуството, а оттам нататък по инерция и в качеството на общ синоним на творческо и художествено. Същевременно обаче не е излишно да се напомни, че естетиката се формира в своята научна самостоятелност относително късно – в средата на 18 век, и то като опит за систематизиране на непосредствената сетивност и нейните възможни проекции в съзнанието. При това в своето историческо развитие естетиката и не трае особено дълго – практически до момента на втората модернистична вълна, при която редуccionистките търсения на авангардизма достигат до фронтната линия на смисъла. с питането без какво още може художествената творба – жест, чрез който естетиката остава окончателно загърбена.

По такъв начин предметът на естетиката фланкира появата на модернизма и вътрешната логика на неговото развиване. Най-напред тази поява е подготвена в условията на една предварителна, в известен смисъл нормативна естетическа база – с явяването на красивото като идеал, а в тази връзка и с налагането на иманентни за самото произведение вътрешни закони, норми и очаквания. С тази нова роля на естетиката – красотата като норма, науката се развива в нова посока след сетивно основаните фундаменти през втората половина на XVIII век. Във връзка с процеса на

нормиране се установяват редица институции: от нормозадаващите академии през художествена-та критика, която договаря условията на валидност на нормите, до частните клубове по интереси, които въз основа на правилата (в литературата, в музиката, в изобразителното изкуство) оформят микросреда и при наличие на потенциал и ресурси развиват локални моди.

По такъв начин към средата на XIX век в големите градове на индустриално развитите държави (Англия, Франция, САЩ, отчасти Германския съюз) се оформя специфична инфраструктурна мрежа – това, което Бурдийо нарича литературно или в общия случай художествено поле, което се изгражда в динамична борба спрямо хабитуса [ср. Бурдийо 2004: 88]. За самия статус на изкуството това е знаменателен момент, защото в този динамичен баланс, в основата на който стои естетиката като институция, задаваща и контролираща нормите, самото изкуство се превръща в институция. Това институционно поле е и фундаментът, който задава базата пред даден творец да избира измежду широко ветрило възможности, в това число да поеме към лагера на „отхвърлените“ (или например сецесионистите в друга ситуация), или да се придържа към наличното статукво, без този избор да го изважда от присъствието му в полето.

Твърде скоро след този момент нормативната естетическа платформа е подложена на трансформация, като всъщност именно тази съществена промяна съставлява условията за осъществяване на модернистичния опит. Представата за красиво се релативира в посока на Бодлеровата двойка на сплина спрямо идеала, при което с преобръщането своето място на високи ценности получават болестното, демоничното и изкуственото. В този контекст злото се налага като средство, чрез което трябва да се яви новата красота [ср. Еко 2006: 336-337]. Възвишеното и гигантското поемат част от тези преобрънати значения, а естетическото се оказва готово да ги приютява и използва<sup>2</sup>. По такъв начин естетиката остава в точката на преобръщане при тази първа модернистична вълна, за да бъде програмно отказана във втората вълна на авангардния модернизъм. Тогава питането за същностите и процесуалното в художествената творба изместват естетическите центрирования.

В хуманитарните изследвания значим паралел на художествения авангард представляват редица постановки, ориентирани към „преодоляването на естетиката“. Особено пряк израз подобни търсения приемат постановките на Хайдегер<sup>3</sup> и Веркмайстер<sup>4</sup>. В същото време обаче може да се наблюдава и тенденция за отваряне на същността на произведението към неговата вещественост и към възможностите на всекидневните изрази [ср. например Кроче 2006]. В опита си да оспори всяко елитарно разполагане на изкуството Кроче отказва да прави разлика между непосредствената и комплексната експресия, доколкото изкуството в неговите представи се явява дейност, която е разпознаваема и проследима от всички. Работата на Кроче е белязана с дълбоко проникващо раздвоение между идеалисткия уклон към интуициите и „духа“ (например в началните раздели „Интуицията и изразяването“ и „Интуицията и изкуството“ [цит. съч.: 21-44]) – от една страна, и позитивистичния маниер на очертаване на граници на валидност, от друга. Особено показателен в това отношение е рефлексът на Кроче да посочва погрешни разбирания на естетически постановки. В този смисъл примерът с естетиката на Кроче тук се разполага не толкова като противожест спрямо представите на Хайдегер, колкото като израз на кризисността, намираща израз във вътрешната нестройност дори и в рамките на една конкретна научна работа. А също и като практика, спрямо която се разбира по-ясно отказът от естетиката.

В търсене на същността (произхода) на художественото произведение Хайдегер се противопоставя на едно метафизично разбиране за изкуството, което естетиката поддържа. В хода на

<sup>2</sup> В „Случаят Вагнер“ – произведение, в което разгръща представата си за тотално (или комплексно) произведение на изкуството (Gesamtkunstwerk), Ницше пише: „Красивото има своите мъчнотии, известно ни е това. Тогава защо красотата? Защо не по-добре великото, възвишеното, гигантското? Това, което вълнува масите? И още веднъж: по-лесно е да си грандиозен, отколкото красив“ [Ницше 2004: 19]. Сравни интерпретацията на това програмно пречупване и в: Лардева 2017: 39 сл.

<sup>3</sup> „Преодоляване на естетиката“ е основна позиция в „Произходът на изкуството“ – съчинение, публикувано след Втората световна война въз основа на няколко доклада от средата на 30-те години.

<sup>4</sup> „Краят на естетиката“ („Ende der Ästhetik“) – произведение на Веркмайстер от 1971 г.

своята знаменита статия „Произходът на произведението“<sup>5</sup> той държи под наблюдение един от натюрмортите на Ван Гог – селски обувки, рисувани през 1886 г., за да покаже как изкуството придава на нещата (Ding) потенциал, насоченост, която ги извежда до проявяването на тяхната същност, придава им битийна пълнота и свързаност. В същото време Хайдегер наблюдава произведението като възможно състояние на изключение – това е потенциал на една „откритост“ към света, при която „всичко е различно [...] от обичайното“<sup>6</sup>.

Хайдегер настоява, че истината (а не например красотата) е основополагащ елемент за произведението на изкуството, при това в неговото случване, в неговата процесуалност, в „изскачането“<sup>7</sup> му от вещността. В неговото мислене изкуството е полагане на истината в произведение [ср. Хайдегер 1999: 120]. Само че това полагане изглежда доста различно от представите в областта на непосредствената теория на изкуствата. Защото е необходимо да се допълни, че „[...] в творбата става въпрос не за пресъздаване на някакво налично, особено съществуващо, а напротив – за създаване на всеобщата същност на нещата“ (цит. съч.: 121). В противен случай бихме се върнали обратно в орбитата на „пресъздаването“, която не се е променила особено след Платоновото поделение на сетивно-материалния и интелегибелния свят. А Хайдегеровото снемане на доверието от естетиката цели именно посочването на този модел като недействащ. Отгук нататък и всякакви уж практически насочени понятия като опозицията материал и форма, но също например и представи за пластичен израз (както настоява Кроче) би следвало да бъдат надмогнати.

Вместо това Хайдегер въвежда понятийни опозиции от друг тип. Примерът с обувките на Ван Гог като художествено произведение му дава възможност да изясни възлови понятия като *нещо – предмет с вложена в него способност* (Ding – Zeug). Тъкмо в своята противопоставимост двете същности на предметното са необходими условия (или присъствия) за „произхода“ (изскачането) на произведението. Това е принципно основополагащ философски проблем още от античността, само че Хайдегер търси да снее философската традиция и предпочита да говори изобщо за „мислене“ вместо за философия. Друга съществена опозиция в мисленето на Хайдегер е *свят – земя*. „Това, в което застива творбата, и това, което се ражда в това застиване, ние нарекохме Земя. Тя е възникващо-пазеща. Земята е това, което не е предизвестие за нещо, но което е безболезнено неуморимо. На Земята и в нея историческият човек прави своя дом в света, обитава я. Когато творбата излага един свят, тя произвежда Земя“ [цит. съч.: 130]. Авторът изрично подчертава, че навлизането в тези отношения на обитаване не урежда спора между свят и земя, а – напротив – го поддържа<sup>8</sup>.

В заключението на своята статия наред с подчертаването на историческия смисъл на истината, положена в художествената творба, Хайдегер загатва за цивилизационния песимизъм, който предстои да завладее западната хуманитаристика от края на 60-те години насам. Повод за това е една конкретна трансформация на представите в областта на естетиката: изместването на „опита“ от „преживяването“ – нещо, което много отчетливо може да открием в проявленията на изкуството в наши дни. Ето това забележително място: „Естетиката взима художествената творба като предмет и то като предмета на αἴσθησις, тоест на сетивното възприятие в широк смисъл. Днес го наричат преживяване. Начинът, по който човек възприемал изкуството, трябвало да ни даде сведения за неговата същност. Преживяването е мероданият извор не само за художествения вкус, но и за художественото творчество. Всичко е преживяване. Но може би преживяването е елементът, в който изкуството умира. Смъртта върви толкова бавно пред себе си, че явно ѝ трябват няколко века“ [цит. съч.: 161]. В бележка под линия Хайдегер уточнява, че тази постановка не трябва да се мисли като предвещание за смърт, като допълва, че краят на представата за изкуство (а не на

<sup>5</sup> Изборът на преводача Димитър Денков на български е „Началото на художествената творба“ [ср. Хайдегер 1999].

<sup>6</sup> В българския превод това „in deren Offenheit alles anders ist als sonst“ [Хайдегер 1977: 59] е предадено като „откритост, в която така или иначе си стои всичко останало“ [Хайдегер 1999: 155].

<sup>7</sup> Хайдегер настоява на етимологията „скок“ в представата за „произход“ (Ursprung) или „начало“, според превода на Денков.

<sup>8</sup> Цит. съч., с. 153.

самото изкуство) би настъпил само в случай, че преживяването остане като единствен основополагащ елемент на изкуството [ср. Хайдегер 1977: 66].

Разбира се, на това място е излишно да се спекулира с аналогии от актуалното състояние на интереса на широки кръгове към произведения на изкуството. Още по-неудачно би било да се изведе някаква пряка актуалност от постановката на Хайдегер, като ѝ се придадат конкретни диагностични аспекти за мястото и ролята на изкуството в днешния ден въз основа на всекидневното значение на „преживяване“. Същевременно обаче не е трудно да се види как стабилизирането на естетиката като доминираща наука за природата на изящните изкуства и особено нейното времево абсолютизиране, което я лишава от перспективата на историческото случване, довежда до практическото разполагане на парадигми (като форма – съдържание), които претендират за универсалност и настояват, че са в състояние да обяснят всичко. Трудно е да се каже кой от двата изрази представлява по-дълбоко проявление на кризисното: загубата на историческото съзнание въз основа на метафизическите претенции на естетиката или нейното инструментално свиване за постигане на непосредствени практически цели.

### Изкуството след края на историята на изкуството

В този момент от търсенията на Хайдегер проличава особено ясно връзката между отделните преломни кризисни състояния в разбирането за изкуство (и по-конкретно в разбирането за художествено произведение). Ревизията на естетиката в качеството ѝ на метафизическа величина, настояваща да мисли произведението на изкуството като извънвремева (вечна) даденост, отвежда към идеите за края на историята на изкуството [Данто 2001] – постановка от средата на 80-те години, която придобива особена популярност в последното десетилетие на ХХ век.

Добре е обаче да се посочи ясно общият елемент в характеристиката на двете кризисни зони: изобщо опитът на историческото е в криза, като тази криза бележи хода на ХХ век. Независимо от идейните и светогледните си различия спрямо фигурата на Хайдегер, Валтер Бенямин наблюдава художествения опит в своето съвремие по сходен начин. В неговите представи загубата на аурата в процеса и практиката на възпроизвеждане на художествената творба представлява оттегляне от нейната еднократност и заличаване на пластове значения, които се предават в мига на случването. По такъв начин „[т]ехниката на възпроизводство откъсва произведеното от областта на традицията“ [Бенямин 2000: 132]. Необходимо е да се отбележи обаче, че възприемането на тези представи става – съвсем неоснователно – най-често под доминацията на един цивилизационен песимизъм. Докато Хайдегер, а още повече Бенямин са чужди на тази нагласа. Репродуцируемото произведение (с примера на фотографското изображение) наслажда в своята плоскост едно особено времепространство, в което еднократното и подобното са всмукани неразлично. Това е специфична територия, в която „на едно пространство, усвоено от човешкото съзнание, застава и пространство, усвоено и от несъзнателното“ [Бенямин 2011: 36]. Тази представа за един друг тип цялостно възприятие авторът пренася и в перспективата на повествователния опит (например в есето си „Разказвачът“), в антропологическата гледна точка на „Учение за подобното“ [Бенямин 2014], както и в опита за историзиране на опита на фланьора в незавършения проект за парижките пасажи.

Съвременната хуманитаристика дължи немалка част от своите открития на Хайдегер и Бенямин, като в много случаи – независимо от изобилното цитиране – усещането за тази дължимост остава тъкмо в орбитата на несъзнаваното. Любопитно е как българската изкуствоведска практика, която по начало не е особено отзивчива спрямо потенциала на дискуссионни теми в областта на актуалната „теория“, показва значителна активност по отношение на проблемния кръг „край на изкуството“, като при това са налице и някои периферично припламващи и дълго уталожени полемики<sup>9</sup>.

По отношение на позицията настоящата работа обаче от особено значение са статиите на Иван Попов „Естетика и институции в света на изкуството“ [Попов, Ив. 2015] и „Краят на изкуството: нови прочити и дебати“ [Попов, Ив. 2024]. Изследователят е автор на дисертационна разработка по проблема, защитена в Гьотингенския университет Георг-Аугуст. Във връзка с българската рецепция на представата за „край на изкуството“ Иван Попов основателно посочва, че

<sup>9</sup> Ср. например: Ангелов 2005 – Попов, Ч. 2005; Ангелов 2008 – Манчев 2012.



„сериозният професионален дебат в сферата на философията на изкуството следва да протича далеч отвъд усвояването и пропагандирането на ефектни лозунги, инструментализирани в българския случай най-вече за целта да бъде скандализирана провинциалната, в действителност или мнимо, родна публика“ [Попов, Ив. 2024]. Като излага една цялостна интерпретация на Ноел Керъл<sup>10</sup>, Попов настоява, че представите на родната аудитория за философията на изкуството на Данто са частични и неточни. Вместо усилен релативизъм Попов (в съгласие с Керъл) подчертава телеологичния наратив при Данто, съчетан с есенциалистка позиция в хегелиански стил [ср.: пак там].

Отново на Иван Попов дължим насочването към представата за „институционална естетика“ [Попов, Ив. 2015], формулирана от Данто чрез привидно страничното в неговата система понятие „Artworld“. Тази формула е използвана от автора на „Краят на историята на изкуството“ още през 1964 – точно в годината на преломната изложба на Анди Уорхол, която Данто поставя в „края на историята“. С *Artworld* Данто означава изкуствения свят, формиран от възможните участници в институционализирания дискурс във връзка с определени явления. На свой ред този дискурс се състои от основания, които мотивират принадлежността на даден обект като произведение на изкуството. В този смисъл проблематиката за края представлява очертаване на институциите (в това число историята като институция), които до някакъв предишен момент са участвали във формирането на значенията на творбата.

Тук е необходимо да се подчертае, че сред наличните обстоятелства на присъствие на съвременното изкуство, в които се съдържа немалка доза апокалиптично предчувствие, се прокрадват и гласове, които виждат в абдикирането на институциите на изкуството едно своеобразно авангардистко освобождаване на мисленето за творбата. Така – наред с оттеглянето на естетическата парадигма за разбиране на изкуството, загубата на единност, цялостност и нормативност са видени тъкмо като последна възможност за еманципиране на изкуството, за неговото номинално разбиране без идеологическите и контекстуално зависимите инструментални протези на канона и другите институции. Характерен пример в това отношение е концепцията на художествения критик Дъглас Кримп [Кримп 1993], който наблюдава как изчезването на аурата на художествената творба носи (и то – на всички участници в художествената комуникация) освобождение от нелепата претенция на занаятчийското изпълнение. Така аурата възкръсва чрез отсъствието на оригинала и неговото оттегляне от състоянието на подръчност.

### Изкуството след загубата на своята автономност

Това е кризисна постановка за състоянието на мисленето на художествената творба, която до голяма степен съдържа предишните две. Неслучайно и времето разполагане на идеята за автономност – от нейното конституиране в контекста на романтизма около 1800 г. до интуициите за нейния упадък в десетилетията след Втората световна война, частично се пресичат с времевата траектория в развитието на естетиката и с идеята за историческата положеност на творбата. Налице е и пресичане между основните текстове, които формулират отделните проблеми. Например в цитирания по повод заличаването на историческите следи текст на Бенямин се говори и за проблема за автономността на творбата. Авторът показва, че макар и със съществена трансформация (всъщност преобръщане), декадентският модернизъм се стреми да запази усещането за наличие на ритуална стойност в произведението (с настояването за „изкуство за изкуството“) – по такъв начин все още естетически основаният модернизъм реагира на предусещането за дълбока криза на художествената самостоятелност. Втората модернистична вълна с комплекса на всичките си инсценировки осъществява значими преобличания. Ритуалът, въз основа на чиято обща споделимост изкуството е достигало до всички, е повдигнат на отрицателна степен в режима на снизяваща карнавалност: парфюмът на Дюшан „Belle haleine – Eau de voilette“, подписан с Rose Sélavy, и псевдо-жреческото облекло на Хуго Бал в Кабаре „Волтер“ са характерни именно с тази жестикуляция.

Какво обаче се случва днес – сто години след края проявите на този авангард, когато реликви от всички моменти в развитието на изкуството се продават на общо основание от големите аукционни къщи и изглежда това е единствената запазена следа от историческата дълбочина и от

<sup>10</sup> Arthur Danto's *Philosophy of Art: Essays*, Boston, Brill, 2021.

култовото отношение към творбата: култът към потреблението и притежанието, както и превръщането на едно произведение постфактум като историческо в момента на неговото закупуване. В своята книга „Изкуството след края на неговата автономност“ Волфганг Улрих разполага любопитни примери от днешния ден, свидетелстващи за изтриването на всички дистанции, които биха могли да категоризират по някакъв начин творческите проявления. През 2017 година аукционната къща „Кристис“ продава на търг картината „Спасителят на света“, приписвана на Леонардо, като произведение от раздела „Следвоенно и съвременно изкуство“, независимо от това, че същата аукционна къща организира търгове и в по-адекватния за подобна картина раздел „Стари майстори“ [Улрих 2023: 45–46]. Очевидно тук в сила са други разграничавания, различни от тези, които в един предишен момент са изглеждали като непреодолими. Но изтриванията на границите продължават нататък: в същия раздел „Съвременно изкуство“ е продаден и скелетът на тиранозавър рекс [цит. съч.: 49], при което се заличава основополагащата представа за „изкуство“ като противопоставена на „природа“. Казано с други думи, всички усилия на заетите с пазара на изкуство са насочени към това наложеният сюжет на определени естетически и исторически логики в рамките на художественото поле да бъдат използвани за създаване на адекватен етикет или комплекс от етикети, които да направят предметите оптимално продаваеми, но също и обясними въз основа на една различна комплексна обвързаност (например спрямо ситуирането на потенциалните или уговорените купувачи и техните публични инсценировки).

По такъв начин видимо променени са онези регистри на публично проявление, които Бенямин открива като места на развиване на „изложбената стойност“ на художествената творба: тя идва на освободеното от ритуалната стойност място. Но ако очевидно накърненото при това заместване понятие за автономност водеше единствено комерсиализация и усилен обществена театралност, то нямаше да е необходимо да се поставя като същностен (или поне като нов) проблем. По-важно е нещо друго: изкуството продължава да има някаква тежест само защото след загубата на автономността е започнало да означава и нещо друго<sup>11</sup>. В тази перспектива Улрих наблюдава различни случаи на разработени от художници търговски продукти (лимитирани серии дамски чанти и обувки), в които те продължават своите търсения, излизайки от затвореността си в автономния, вътрешно самостоен израз [цит. съч.: 10 сл.].

По такъв начин може да се види, че понятието за автономия на художественото произведение не е изчезнало, но е било съкратено до едно подкомплексно понятие за неограничавана свобода, към което днес са допълнително прикачени и разделите на политическата коректност, например извеждането на зонални квоти като препоръчителни за постигането на представителност.



Клас Олденбург, *Houseball*. 1997. Берлин. Пластмаси, зебло, стомана, лак. височина: 840.

<sup>11</sup> В перспективата на литературната история по друг начин описва това трансформиране Борис Минков, като развива представа за „висящи полета“ на художествената традиция [ср. Минков 2023].

„Houseball“ (Клас Олденбург) и „Биркенау“ (Герхард Рихтер) – два примера за относителността на запазването и заличаването на идентичностните следи в съвременни художествени произведения

И така, изкуството в съвременния свят често изглежда действително освободено от история, художествена автономност и вътрешна памет. В същото време обаче това не му пречи да интегрира в своите структури „следи“ от такива идентичности<sup>12</sup>. Чрез включването на парчета от някога налични идентичности произведенията са в състояние едновременно да рефлектират върху собствените си представи за художественост и дори да се „самонаправят“<sup>13</sup>, без обаче тази рефлексия да протича непременно видимо, например с изнесена концептуалност. В своята единичност съвременните произведения изглеждат създадени и изложени без никакъв план (или без никаква надежда?) за бъдещето, изобщо без визия за своята промяна във времето, а също и без всякакви рецептивни указания. Разбира се, това не важи например за произведенията, създадени за специално разработени общи или тематични изложби. При всички случаи обаче имплицитното разполагане на възприемателя в творбата изравнява (или по-скоро обезсилва) разликите между възможните избори, които наблюдателят следва да направи. Нещо повече, съвременната творба сякаш дава право на възприемателя да не предприема никакви избори по пътя на своето разбиране. Ето два примера в това отношение.

„Houseball“ на Клас Олденбург представлява 11-метрова сферична скулптура, разположена на площада на някогашната Витлеемската църква в Берлин, в непосредствена близост до Чекпойнт Чарли. На пръв поглед скулптурата представлява характерен събирателен образ – на сравнително неголемия и тих площад топката изглежда внушителна, но за смисловото внушение от особено значение са битовите „предмети“, които са привързани към нея: столове и маси (като техните пропорции създават представата за малки столчета и масички), кухненски стълби и допотопни домакински приспособления, метли и подобни, но също и неразпознаваеми в своето потъване в „топката“ неща, както и няколко елемента с абстрактни форми. Без особена изненада това максимално обобщаващо произведение разполага своите значения в темата за емигрантството, като по естествен начин застава като препятствие в градската среда. Материалът и ярките цветове на скулптурата уподобяват детските паркови съоръжения и не е трудно да си представим „топката“ с катерещи се по нея деца. Впрочем това са именно тези съвременни деца – частично тъкмо придошлите тук вследствие на емигрантски и подобни на тях вълни, които не са особено обременени от строгото институционално възпитание на музеите в класическия им смисъл и възприемат изкуството (единствено) като „преживяване“. Те са част от домашната топка на Олденбург.

Произведението изобщо не крие политическия си смисъл, то (поставено през 1997 г.) може да се мисли като паметник на неолиберализма, който при това е финансиран от инвеститора на модерен търговски комплекс, разположен от източната страна на площада. Същевременно обаче в него присъства и концептуална историческа проекция, която спокойно може да бъде пропусната като концептуална „подробност“. Кълбото, което подобно на снежна топка „налепя“ по себе си битовите предмети, е твърде свободна реплика на детайла от плоча, монтирана в постамент на паметник на пруския владетел Фридрих Вилхелм I в берлинския квартал Нойкьолен – място, в което през 30-те години на XVIII век са намерили убежище бежанци от Бохемия. Вързопът – образ, в който се пресичат личното и пътят, развива една силно унифицирана иконография на преносимата родина. Колкото и единичен да е пътят на човека, колкото и неизбродими да са пътищата по света и тези през времето, вързопът, който скрива всичките човешки принадлежности, неизменно представя едно и същото. Мотивът за натежаването намира иконологичен израз в аеродинамичната форма на капката. Олденбург – напротив, настоява на запазването на сферичността, като при това „изважда“ или може би скрепя отделни предмети от бита. Тази топка не се носи, а сякаш се

<sup>12</sup> „Следа“ представлява понятие, което Бенямин разполага като огледално спрямо „аурата“. Докато аурата е еднократно явяване на далечината, „толкова близо, колкото е възможно“, следата е разпознаване на близостта в нейното безкрайно отдалечаване.

<sup>13</sup> Като експеримент в тази посока направих опит да опиша възможностите на автопоезиса (самосъздаването) на художественото произведение [Лардева 2017].



задвигва сама, без посока и без цел. Значенията на това произведение, неговите потенциални препратки (като релефа на паметника в Нойкьолн), са също разположени в своеобразен виртуален буфер. В първите години от съществуването си скулптурата на Олденбург носи в основата си подложения на трансформация „цитат“, но посетителите на Берлин и минувачите от XXI век научават историята на бохемските бежанци вече само ако имат желание да сърфират в електронната семиосфера на интернет.



*Паметник на Фридрих Вилхелм I  
в Нойкьолн (Берлин), автор:  
Алфред Райхел. 1912*



*Плочата, вградена в постамент на паметника на Фридрих Вилхелм I*

Произведенията на изкуството днес съществуват и въздействат в своята вързопна свързаност, в безкрайната верига на метономични връзки помежду си, при което всичко се разполага на един клик от другото. Това са обвързаности по място (и по-точно по място на своето поставяне),

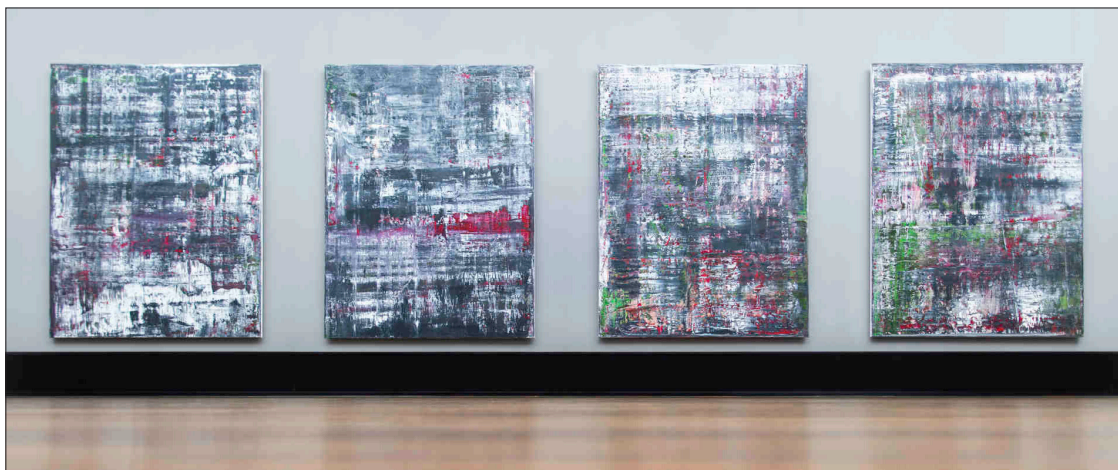
а не според препращане между значенията си. В рамките на един втори поглед тези връзки по място обменят своите функционални принадлежности. Особено точно това положение на всеядна отвъдестетическа свързаност описва Томас Хекен, като формулира понятието авант-поп. Хекен посочва, че в своята комплексност (едновременно продукционна и рецептивна) новият художествен идеал представлява „безжична връзка между бутик и галерия, между мода и живопис на стари майстори, между автономност и комерсиализъм, свободни форми и потребителски дизайн, творческа претенция и спонтанен спектакъл“ [Хекен 2012: 22].

Като втори пример за динамиката между скриване и появяване на идентичностни следи ще посоча цикъла от четири мащабни картини „Биркенау“ на Герхард Рихтер. Картините са създадени през 2014 година. За тяхното създаване художникът използва архивни снимки, направени в концентрационния лагер вероятно от Алберто Ерера – военнопленник от гръцкия флот, на които са запечатани горенето на труповете на убити евреи (на две от фотографиите), момент от събличането на жени, подготвяни за газовите камери, и предполагаемо случайно заснет кадър с части от стволите на дървета на преден и части от корони на други дървета на заден план. След като най-напред рисува изобразеното на четирите снимки с детайлна „фотореалистична“ точност (запазен знак в търсенията на художника от края на 60-те години насам), Рихтер надрисува плътно картините с черно, сиво, зелено и червено, като накрая заличава следите от рисунъка и формите с помощта на ракел, така че означаването на всичко нарисувано се изплъзва от процедурата на феноменално разпознаване. Зрителят не вижда (не разпознава) нищо от фотографската конкретика, но първоначалните изображения присъстват „вътре“ в пластове на картината и по-точно в пластове на нейните значения. Картините от цикъла осветляват (и скриват) процеса: най-напред конкретния процес на извършената работа по създаване на произведението, а след това процесите в установяване на редица други отношения: проблясъците и отместванията между помнене и забравяне, между показване и скриване, между назоваване и замлъкване, между явяване и заличаване. В своята цялост и особено тъкмо в интервалите, които съдържа в себе си, цикълът носи и пряк политически смисъл, както и следите от плътен обществен дебат с участието на социолози, психолози, философи и други специалисти в науките за образа.

Особено интензивен е този дебат във френската хуманитаристика от началото на новия век, при което се поставя въпросът за уместността на излагане на точно тези и други подобни фотографии (във връзка с модния тогава проблемен комплекс за „местата на паметта“), като спорът е обобщен и полемично усилен в книгата на Диди-Юберман „Изображения въпреки всичко“ от 2003 година<sup>14</sup>. На български език бегъл отзвук от тази следа с припомняне на дискусиата може да се види в текста с показателното заглавие „Излизане от черното“, който Диди-Юберман пише под формата на писмо до режисьора Ласло Немеш във връзка с дебютния му филм „Синът на Саул“ [ср. Диди-Юберман 2016]. От 2017 г. репродукции на картините са поставени на входа на Германския бундестаг (фотографски изображения на картините върху алуминий), вече без съпровождането им с първоначалните снимки и поставени – за разлика от обичайното им разполагане в изложби – вертикално една над друга. В момента (2024 г.) в пространството на Културфорум в Берлин се строи специална музейна сграда, в която след 2025 г. ще се експонират за постоянно оригиналите.

Но независимо от своето високо поставяне в държавния порядък на днешна Германия, цикълът „Биркенау“ е израз на дълбока кризисност на визуалния порядък. Отчасти този израз показва (и същевременно скрива) отношението си към конкретни табуизирани зони от историята, които на свой ред са проектирани в съвременните културни, цивилизационни и хуманистични нагласи. Отчасти изразът на кризисното се съдържа в откриването на разговор за границите на видимото и невидимото, за образите в архива на човешкото съзнание.

<sup>14</sup> Didi-Huberman, Georges. Images malgré tout, Paris, Les Editions de Minuit, 2003.



*Герхард Рихтер, Биркенау. 2014. маслени бои, 260 x 200*

И така, съвременното изкуство работи с интегриране на разликите и дистанциите, включва различни дискуссионни полета, без (за разлика например от историческия авангард) да изисква непременно отношение към обществените полемики. То често разполага в буферните си зони актуална или модна проблематика, и то по такъв начин, който се разполага отвъд утвърждаването и снизяването. Художественото произведение днес присъства със своята знаковост и структурираност в градското пространство и съставя това пространство или поне съдържа потенциал за подобно съставяне. Това също се вижда в двата примера, в които произведения, принципно ирелевантни по отношение „високо“ – „ниско“, заемат възлови и симптоматични места в публичното пространство и с това заемане заговарят анонимния минавач или посетител, но и запазват дистанция, успяват да „надрисуват“ себе си и да присъстват в дистанция.

През 80-те години на XX век историкът на изкуството Ото Карл Веркмайстер – вече тематизирал „края на естетиката“ две десетилетия по-рано, формулира интересното понятие „цитателна култура“ [Веркмайстер 1989]. Изследователят наблюдава съвременната култура, която от позициите на благосъстоянието успява да загърби кризите, без обаче да има намерение и без да е в състояние да отстрани техните дълбоки обществени основания. Вместо това „цитателната култура“ действа като стабилизатор на кризите, а впоследствие – и като норматив, който е вече извънестетически. Това, което виждаме тридесет и пет години след тази удачна формулировка, се променя единствено в условията на плурализиране, така че днес свързваме и противопоставяме множество „крепостни култури“ и в зависимост от връзките изграждаме своите вече-не-естетически нормативи.

#### ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

**Ангелов** 2005: Ангелов, А. В. Коментар върху „Краят на историята на изкуството“: мнения и полемики“ от Чавдар Попов. В: Критика и хуманизъм, кн. 20, бр. 1, 2005, с. 315–330. [Angelov 2005: Angelov, A. V. Komentar varhu “Krayat na istoriyata na izkustvoto”: mneniya i polemiki” ot Chavdar Popov. V: Kritika i humanizam, kn. 20, br. 1, 2005, s. 315–330.]

**Ангелов** 2008: Ангелов, Ангел В. Историчност на визуалния образ. София: Алтера. [Angelov 2008: Angelov, Angel V. Istorichnost na vizualniya obraz. Sofiya: Altera.]

**Бенямин** 2000: Бенямин, Валтер. Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост // В: Бенямин, В. Озарения. София: Критика и хуманизъм, с. 127–160. [Benyamin 2000: Benyamin, Valter. Hudozhestvenata tvorba v epohata na neynata tehnicheska vazproizvodimost// V: Benyamin, V. Ozareniya. Sofiya: Kritika i humanizam, s. 127–160.]

**Бенямин** 2011: Бенямин, Валтер. Кратка история на фотографията. // Когато медиите не бяха пост-модерни. Съставител: Стилиян Йотов. Превод: Силвия Вълкова. С.: Агата-А, с. 32–57. [Benyamin 2011:



Benyamin, Valter. Kratka istoriya na fotografiyata. // Kogato mediite ne byaha postmoderni. Sastavitel: Stiliyan Yotov. Prevod: Silviya Valkova. S.: Agata-A, s. 32–57.]

**Бенямин** 2014: Бенямин, Валтер. Учението за подобното. Превод: Кольо Коев.// Бенямин, В. Кайрос. София: Критика и хуманизъм, с. 221–227. [**Benyamin** 2014: Benyamin, Valter. Uchenieto za podobnoto. Prevod: Kolyo Koev.// Benyamin, V. Kayros. Sofiya: Kritika i humanizam, s. 221–227.]

**Веркмайстер** 1989: Werckmeister, Otto Karl. Zitadellenkultur. Über die schöne Kunst des Untergangs in den achtziger Jahren. München: Carl Hanser.

**Данто** 2001: Данто, Артър. Приближавайки края на изкуството. Превод: Милена Попова// Следистории на изкуството. Съст. Ангел В. Ангелов, Ирина Генова. София: Фондация Сфрагида, с. 11–28. [**Danto** 2001: Danto, Artar. Priblizhavayki kraja na izkustvoto. Prevod: Milena Popova// Sledistorii na izkustvoto. Sast. Angel V. Angelov, Irina Genova. Sofiya: Fondatsiya Sfragida, s. 11–28.]

**Диди-Юберман** 2016: Диди-Юберман, Жорж. Излизане от черното. // Култура, бр. 28 (3130), 29 юли 2016. [**Didi-Yuberman** 2016: Didi-Yuberman, Zhorzh. Izlizane ot chernoto. // Kultura, br. 28 (3130), 29 yuli 2016.]

**Кримп** 1993: Crimp, Douglas. The End of the Painture. // Crimp, D. On the museum's ruins. Cambridge, Maas., London.

**Лардева** 2017: Художественото произведение като автопоетическа система. Пловдив: Жанет–45. [**Lardeva** 2017: Hudozhestvenoto proizvedenie kato avtopoeticheska sistema. Plovdiv: Zhanet–45.]

**Манчев** 2012: Манчев, Боян. Визуална рефлексивност и херменевтика на конкретното. В: Литературен вестник, бр. 37/ 14–20.11. 2012, с. 10. [**Manchev** 2012: Manchev, Boyan. Vizualna reflektivnost i hermenevtika na konkretnoto. V: Literaturen vestnik, br. 37/ 14–20.11. 2012, s. 10.]

**Минков** 2023: Минков, Борис. Висящите полета на българската литература. Пловдив: Сдружение Литературна къща. [**Minkov** 2023: Minkov, Boris. Visyashtite poleta na balgarskata literatura. Plovdiv: Sdruzhenie Literaturna kashta.]

**Ницше** 2004: Ницше, Фридрих Вилхелм. Случаят Вагнер.// Ницше, Фр. В. Съчинения в 6 тома. Т. 6, София: Захарий Стоянов, с. 7–44. [**Nitsshe** 2004: Nitsshe, Fridrih Vilhelm. Sluchayat Vagner. // Nitsshe, Fr. V. Sachineniya v 6 toma. T. 6, Sofiya: Zahariy Stoyanov, s. 7–44.]

**Попов, Ив.** 2015: Попов, Иван. Естетика и институции в света на изкуството. Във: Философски алтернативи, бр. 4/ 2015, с. 51–62. [**Popov, Iv.** 2015: Popov, Ivan. Estetika i institutsii v sveta na izkustvoto. Vav: Filosofski alternativni, br. 4/ 2015, s. 51–62.]

**Попов, Ив.** 2024: Попов, Иван. Краят на изкуството: нови прочити и дебати. В: Портал култура ([https://kultura.bg/web/krayat-na-izkustvoto-novi-prochiti-i-deb/#\\_ftnref1](https://kultura.bg/web/krayat-na-izkustvoto-novi-prochiti-i-deb/#_ftnref1)). Посетено последно на 14.10. 2024 г. [**Popov, Iv.** 2024: Popov, Ivan. Krayat na izkustvoto: novi prochiti i debati. V: Portal kultura ([https://kultura.bg/web/krayat-na-izkustvoto-novi-prochiti-i-deb/#\\_ftnref1](https://kultura.bg/web/krayat-na-izkustvoto-novi-prochiti-i-deb/#_ftnref1)). Poseteno posledno na 14.10. 2024 g.]

**Попов, Ч.** 2005: Попов, Чавдар. Изкуствознание и постмодернизъм. Тезата за „края на историята на изкуството“: мнения и полемики. // Проблеми на изкуството, 2005, № 1, с. 15–24. [**Popov, Ch.** 2005: Popov, Chavdar. Izkustvoznanie i postmodernizam. Tezata za „kraya na istoriyata na izkustvoto“: mneniya i polemiki. // Problemi na izkustvoto, 2005, № 1, s. 15–24.]

**Хайдегер** 1977: Heidegger, Martin. Der Ursprung der Kunst. In: Heidegger, M. Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970. Bd. 5. Holzwege. Fr./M.: Vittorio Klostermann, S. 1–74.

**Хайдегер** 1999: Хайдегер, Мартин. Началото на художествената творба. Превод: Димитър Денков. В: М. Х., Същности. Съст. Димитър Денков, Христо Тодоров. С.: ГАЛ-ИКО, с. 101–164. [**Haydeger** 1999: Haydeger, Martin. Nachaloto na hudozhestvenata tvorba. Prevod: Dimitar Denkov. V: M. H., Sashtnosti. Sast. Dimitar Denkov, Hristo Todorov. S.: GAL-IKO, s. 101–164.]

**Хекен** 2012: Hecken, Thomas. Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga zurück. Berlin: Posth.