



СТАТИИ

*Валентин Ангелов¹***СИМВОЛЪТ В МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО***Valentin Angelov***DAS SYMBOL IN DER MODERNEN KUNST**

Abstract: Es gibt keine Probleme mit der Symbolik in der traditionellen Kunst. Die Situation ist ganz verschieden bei den modernen Kunstwerken.

1. Manche moderne Künstler benutzen schwierige, sehr komplizierte zum Verstehen Symbole, die die Rezipienten mit Mühe dekodieren können.
2. Es gibt Symbole, deren Bedeutung nicht klar ist, und das ist im schöpferischen Programm der Avantgardisten eingeschrieben.
3. Avantgardisten wie Dali, Magrit, Max Ernst, Ernst Fuchs usw. zeichnen paradoxe Gestalten ohne symbolische Bedeutung. Alle diese Züge sind typisch für die moderne, bzw. avantgardistische Kunst.

Keywords: Symbol, moderne Symbolik, Einfühlung, negative Einfühlung, Schock-Rezipieren, Nicht-mehr-schöne Kunst.

*Колкото по-абсурдно, по-шокиращо, по-неприемливо,
толкова по-добре
Дискретният девиз на авангарда*

Модерното изкуство се развива под знака на дълбоки промени и програмно противопоставяне спрямо традиционните художествени форми. Приемствеността се оказва възможна за ограничен брой творчески прояви. В символиката са навлезли нови художествени визии, които нямат аналог в хилядолетната история на изкуството.

1. С лице към проблема

Тук ще говоря не за символизма като художествено направление, а за символиката в модерното изкуство. Всяка предишна епоха е използвала символи. Въпросът е за тяхната *специфика, семантика и обща характеристика*. За символа са давани различни определения (1:-), най-парадоксални дефиниции, най-фрапантни описания, които смущават, въпреки ексцесите и екстравагантностите на крайния авангард. Позволявам си своя собствена дефиниция: Символът кодира идея, която не може да бъде извлечена пряко от сетивните дадености в изображението (а тъкмо

¹ valent30@abv.bg

това е възможно при художествения образ). Още Андрей Бели, тясно обвързан с руския символизъм, прави едно показателно изявление:

„Анализирайки художествения символ откъм неговата форма, ние получаваме множество потъващи в дълбината на непознаваемото форми и норми; видимото съдържание е само редът, по който формата се разчленява; съдържанието на художествения образ се оказва *непознаваемо единство*, т.е. символическо единство“ (Емблематиката на смисъла. Предпоставки към теорията на символизма (2: 470).

Непознаваемото! – това е ключовата дума, която откроява пред нас най-същественния признак на модерния символ. Непознаваемото! – този признак прокарва твърда разделителна линия между традиционния и модерния символ. Символи са използвали в миналото Йеронимус Бош, Питър Брьогел Стария (в гравюрите му), Джовани Пиранези и др., но те са били разбираеми. Защото тези творци са искали да въздействат върху обществото, а това е възможно само с добре четими символи. Напротив, модерният художник работи най-често с непонятни, неразбираеми, неясни символи или симулация на символи.

Символизмът като художествено направление използва „тъмни“, непрозрачни, двусмислени символи. Поставено е едно начало, което при днешния авангард е доведено до крайности. Достатъчно е да се позова на художници като Макс Ернст, Франсис Бейкън, Ернст Фукс, Рудолф Хаузнер, Макс Бекман (неговите триптиси), Нео Раух...

При днешните авангардни художници символите се използват в различни ракурси, но два ракурс са показателни.

1. Трудно подаващи се за дешифриране (декодиране, разбиране) символи, които изискват активната намеса на реципиента (възприемащия субект), а той най-често влага свои собствени съдържания в тълкуваната символика. Възприемащият встъпва в ролята си на сътворец, който изгражда собствен художествен образ (върху визуалните дадености от живописеца); сътвореният от него образ понякога е твърде различен в смислово-съдържателно отношение спрямо замисъла на първоавтора. Де факто творец и сътворец (реципиент) създават две различни произведения, първият чрез материални средства, с които оперира съответното изкуство, вторият като напълно мисловен (виртуален) продукт. Естетическата рецепция се явява като сложна и дисхармонична, разминаваща се често пъти със замисъла на художника, протичаща по други смислови канали, различни от семантиката, заложена от творческата личност. Възприемащият става съучастник, тъй като допълва, разширява и обогатява даденостите от твореца, ала понякога значително се отклонява от първоначалния замисъл, тъй като реципиентът върви по свои асоциативни пътища в интерпретацията на художественото произведение.. (В миналото за такъв сътворчески акт не е могло изобщо да се говори. Днес обаче сътворчеството на възприемащия е проблем от първостепенна важност. Неслучайно понастоящем говорим за „отворената творба“, която предполага дейната намеса на реципиента в тълкуването и разбирането на художественото произведение.)

Тук възниква резонният въпрос: Дали така описаната рецепция на модерния символ е естетическа? И ако приемем, че е естетическа, кои са признаците за това? Най-краткият отговор гласи така: Ако рецепцията на едно художествено произведение остане в сферата на духовното, това е сигурен признак за нейната естетическа стойност. Ако се намесят асоциации от личния живот на възприемащия, размисли от практическо естество, морални, политически, социални и пр. съображения, това означава, че възприетият акт е изтласкан извън естетическата орбита. Аз ще говоря и за тези символи, които авторът съзнателно и концептуално е вложил в творбата, но които реципиентът трудно декодира и не винаги това се прави по напълно адекватен начин спрямо творческия замисъл.

2. Има и втори вид символи, които изобщо не се подават на декодиране – авторът ги е въвел поради различни съображения, включително и със съзнанието, че те не би трябвало да бъдат разбрани. Някои модерни творци умишлено, осъзнато използват такива символи. Това е една провокация към публиката – един похват, който в миналото не се е приемал за съвместим с художественото творчество, но днес е станал иманентна съставка от модерното изкуство. Има художници, които прибягват до лични символи, подсказани от съвсем интимни преживявания. Наличието на такива

символи като че ли зачестява. Ние, любителите и ценителите, сме в невъзможност да кажем дали те имат семантична стойност; ние сме в невъзможност да ги разберем. Нека имаме предвид, че днес авангардистът си позволява волности (в това число и провокации) към възприемащия, каквито не са познати в миналото. Днес авангардистът търси провокацията, шока, абсурда, сензационната новост и в това той вижда естетическото въздействие на създадената от него творба.

По-надолу ще се позова на няколко произведения от модерното изкуство с анализ на специфичната тяхна символика – особености, признаци, модерни средства за символизиране. Анализът, който ще направя на няколко художествени произведения, ще внесе нагледност в казаното дотук.

2. Анализ на модерния символ върху материал от няколко творби

Има немалко авангардни произведения, в които различните типове символи съжителстват. Нека проследим как авангардистът днес използва (или не използва) символиката! Ще се докосна и до образната система, присъща за модерното творчество.

1. Салвадор Дали.

„Жирафът в пламъци“, 1936.

Жирафът е статичен, въпреки че е обхванат от пламъци, нарисуван на втори план. На първи план е висока жена без лице с дълга дреха, из чието бедро се подават 7 празни чекмеджета, а от гърдите ѝ още едно по-голямо, но също празно. Сложна конструкция я подкрепя изправена, иначе тя ще рухне. В съседство с нея е друга женска фигура, също подкрепяна от странна конструкция, а над нея облак излива дъжд. Нямаме право да третираме това изображение като символ, в него няма вложено идейно-духовно съдържание.



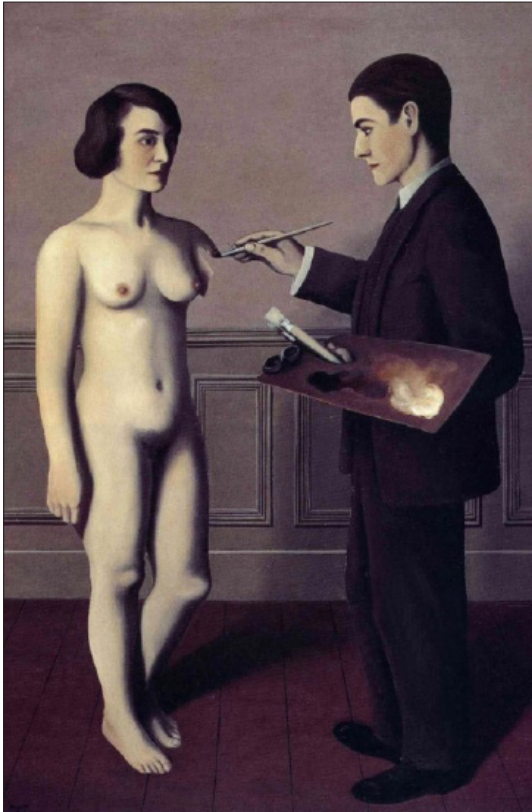
Произведения-парадокси

Салвадор Дали (1904–1989) е художник, който обича парадоксите, абсурдите, екстравагантностите и провокациите. Той работи с екстремности, без да влага каквото и да било духовно съдържание зад изобразените образно-сетивни дадености – творчески похват, познат и от неговите пърформанси със съпругата му Гала, както и от други негови живописни творби. Тоя прием е присъщ на сюрреализма. И тъй, това, което Дали показва, не е символ, защото зад изображението няма никакъв мисловно-духовен заряд. То е чудатост, приумица, нелепа фантазия.

Рене Магрит (1898–1967), водещ сюрреалист, прави нещо подобно в картината си „Опит с невъзможното“ (1928). Нарисуваното момиче се възприема като живо, остава да бъде нарисувана само

лявата му ръка и то става пълноценна човешка фигура. Живописецът обаче не създава жива натура, а *илюзия* за нея; той не е бог творец. В картината на Магрит всичко е обърнато наопаки: художникът като че ли „създава“ реална натура, а не илюзия за нея. Невъзможното като че ли става възможно чрез този акт, равностоен на божествено сътворение. За символика обаче не може да се говори. Има шокови екстремности, абсурди и парадокси. Картината на Рене Магрит принадлежи към тях.

Тези изображения не крият идейно-духовни значения; те не са символи; те въздействат само със своята абсурдност и парадоксалност. Естетическата рецепция от тях не се съпътства от симпатия или удоволствие, от вживяване в изображения свят. Невинаги художникът сюрреалист се рови в подсъзнанието, много по-често той ни шокира с фантастичното и иреалното, родени от неговата фантазия.



2. Рене Магрит.

„Опит в невъзможното“. 1928.

Хъйзинха е прав: игровият принцип е навлязъл във всички области на изкуството. Творбата на Магрит е провокативна игра между илюзия и реалност.

3. Оскар Кокошка.

„Годеницата на вятъра“. 1914.

Модерният художник иска да изненада и шокира – не само с изображението, но и със названието на творбата. Нека зрителят разтълкува смисъла, вложен в нея! Това е най-известната картина на О. Кокошка. Интимната му връзка с Алма Малер, вдовицата на композитора Густав Малер, може би ще послужи като ключ към разтълкуването ѝ.



**Символи, продиктувани от творческата програма на художника,
но неразбираеми от реципиента**

Ернст Фукс (1930–2015), лидер на Виенската школа, съчетава старозаветни, староеврейски, християнски и съвременни символи и образи в сложни композиции, които са трудни за разчитане; някои от изображенията изобщо не се подават на дешифриране. Той преднамерено използва такива символи с цел възприемащия да бъде озадачен, провокиран и даже объркан. При съвременната творба, а тя най-често е „отворена“, зрителят застава пред трудности, които би трябвало да разшифрова (ако това е възможно). Той не просто е в безизходица, полагайки усилия да разтълкува изображенията например в картината на Е. Фукс „Сватбата на Еднорогия“, той е в *невъзможност* да стори това. Ние трябва да отчетем един фактор, който все по-често се натрапва на погледа ни: авангардистът не желае да пробуди съпричастност и удовлетворение в реципиента, а напротив, да го смути и постави в недоумение. За него това пак е естетическа рецепция, но рецепция от друг вид и тип. Странна е например бялата фигура, наподобяваща на херувим или серафим, разположена между е Еднорогия и неговата невеста, изпратена от Господ Бог. Как е възможно пратеник от Господното войнство да присъства на тази демонска сватба като узаконяващ бракосъчетанието? Е. Фукс преднамерено включва тези енигматични образи и е напълно наясно относно техния провокативен ефект. И тъй, модерният художник не търси вчувстване чрез творбите си, напротив, той разчита на предизвикателството и недоумението при зрителя. Това говори колко много се е променила естетическата рецепция днес, при авангардното творчество. Тя е загубила почти всички признаци, с които я характеризирахме при традиционното изкуство.

**4. Ернст Фукс.
„Сватбата на Еднорогия“. 1960.**

Еднорогият – това е Сатаната, който поднася на невестата си своето сърце. Каква е тази купчина от голи бебета, излюпени от бялата птица с човешка глава, от чиито яйца те са се появили? Всички бебета са еднакви, както пиленцата от едно люпило. Тези бебета са от едно люпило и птицата, която ги излюпила, е между тях. Това е заключението от въпросното изображение – абсурдно, но единствено възможно. А защо невестата е гола? Въпросите са много, но почти всички са без отговор. Трябва ли да отхвърлим тази живописна творба поради преднамерено въплътения в нея агностицизъм? Подобна дързост е недопустима. Като имам предвид творчеството на Ернст Фукс, аз съм убеден, че тези неподдаващи се на декодиране символи са програмно, целенасочено въведени от лидера на Виенската живописна школа. Е. Фукс е художник от голяма величина, така че нищо случайно няма в живописата му.

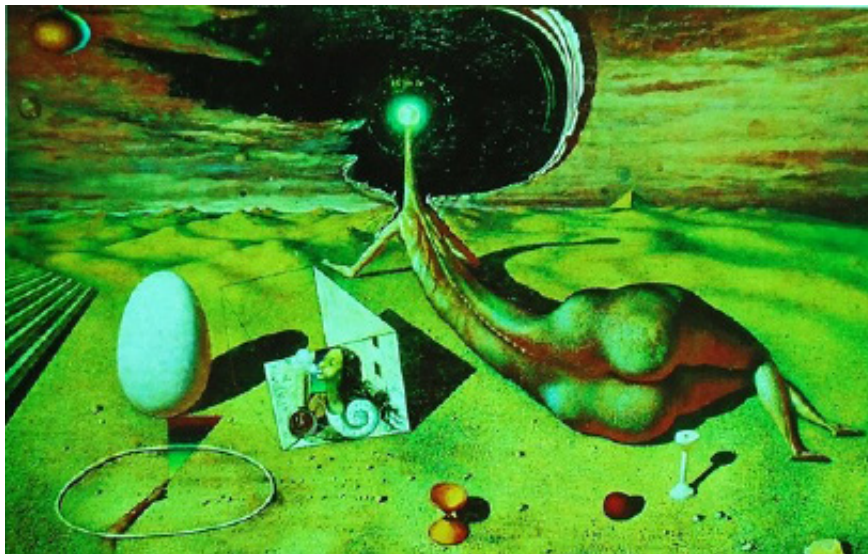


Модерният художник няма за цел да прави дълбока и вярна дисекция на обществото, на обективната житейска действителност – той не е социолог, философ, политолог или културолог. За такъв анализ се грижеха класическите („критическите“) реалисти. Не познанието е цел и смислов стожер на модерната творба, а изтръгването на зрителя от неговото делнично битие и приобщаването му към света на алогичното, нереалното, гротесковото... Това е една волна игра с реалности и нереалности.

При модерната творба възприемащият субект застава пред трудности, които би трябвало да разреши (ако това е по силите му). Той съзнава, че художникът го провокира с изображения, чийто смисъл е неясен или напълно липсва. Художникът и зрител застават на две несъвместими позиции, те не мислят идентично, защото не влагат еднакви значения в изображенията. Многократно досега авангардът е използвал подобен род предизвикателства спрямо възприемащия (отделен субект или масова публика). Авангардът обича да смущава, да скандализира – въздействие, което вече се приема като равностойно на естетическото възприятие. Авангардистът търси друг тип въздействия – с *негативен* знак. Ние все още считаме, че естетическото възприятие трябва да носи удовлетворение и наслада; авангардът е на противната позиция. Но ние като че ли не искаме да признаем тази шокираща истина. Кой естетик е направил що-годе сериозен анализ на радикалните промени, настъпили в естетическата рецепция за последното столетие?

Симболи, обгърти в агностичен воал

Рудолф Хаузнер (1914–1995) принадлежи към Виенската школа на фантастичния реализъм, силно повлиян след Втората световна война от сюрреалистичната живопис. Отстоява собствена тематика и свой живописен „език“. *Ich bin Es* е ключова творба в пряко съприкосновение с доктрината на Зигмунд Фройд за подсъзнателното начало като една неизследвана, тайнствена и необятна вселена. Es – това е безкрайният свят на подсъзнанието, потънал в тъмнина, непроницаем, загадъчен и тайнствен. Женската фигура (защо е така силно деформирана?) е отправила пронизателен поглед към това царство на мрака. Встрани от женското тяло са нарисувани други символи – яйце, пясъчен часовник, кръг, охлюв, от който излиза човешка фигура. Всички тези символни изображения се разминават с основния символ – жената, взираща се в бездната на подсъзнателното. Те са в дисонанс със смисловото ядро на картината, въпреки че Виланд Шмид, изследовател на Виенската школа, заявява: „всички други фигури и предмети в тази картина влизат в тайна (?) кореспонденция“ (3: 20). Както много модерни художници, Хаузнер използва *индивидуални* символи – за него те имат смисъл, но не и за реципиента. А необходимо ли е да ги разберем? Задавам този въпрос, защото изобразените предмети нямат пряко отношение към подсъзнанието, към същинското съдържание на картината на Хаузнер; те просто запълват празното живописно пространство, те са страничен реквизит. Техният принос е само в това, че се вписват в атмосферата на агностицизъм, характеризираща тази картина. Този елемент на *непознаваемост*, на недостъпност до картината с всички нейни семантични пластове е характерен за модернизма; той е един от отличителните признаци за съвременния авангард, признак все пак подтикващ реципиента да търси смисъл в тези изображения. Върху живописните сетивно-предметни дадености в коментираната творба реципиентът би могъл да си изгради своя собствена „творба“, комбинация от визуалните изображения на автора и онези значения, които той (реципиентът) произволно влага в тях. Но той би могъл да елиминира неразбираемите символи, защото те и без друго имат несъществена роля. В случая можем ли да говорим за естетическа рецепция? Дали авангардът не създава творби, които изключват естетическото възприятие?



5. Рудолф Хаузер. „Аз съм необятната подсъзнателна Вселена“
(*Ich bin Es*). 1948

Споменах вече, че за традиционната естетика естетическото общуване с дадено художествено произведение се свежда до вчувстването (*Einfühlung*) – преживяване, съпроводено от удоволствие, удовлетворение или съпричастност, от симпатия или антипатия. Дори „отрицателното (негативното) вчувстване“ (както се изразява Теодор Липс в своята „Естетика“) предполага подобни емоции. Този възглед бе така дълбоко вкоренен в естетическата мисъл на 19. век, а и в началото на 20. век, че теоретиците дълго време оставаха слепи за дълбоките преобразувания и предизвикателства на модерното изкуство. А то именно ни задължава да коригираме нашите възгледи за естеството на естетическото възприятие и да приемем, че то (именно с естетическата си характеристика) допуска и отрицателни емоции. Първият сигнал за това бе даден от Т. Липс, за когото негативното вчувстване се съпровожда от отрицателни преживявания (антипатия, отблъскване), но този сигнал не намери последователи.

Нека се ограничим се със сетивните дадености! Те пораждат мрачно емоционално настроение – на потиснатост, несигурност и заплаха. Коментаторите на Бекман се позовават на оцелели страници от неговия „Дневник“, ключ за разшифроване на вложените от твореца значения. (Бекман унищожава „Дневника“ си, за да не попадне в Гестапо – това би го пратило в концлагер, на сигурна смърт.) Ако Е. Фукс в „Сватбата на Еднорогия“ ни отвежда към нереалности (бебета излюпени от птица), Бекман безсъмнено визира немската следвоенна действителност с призивите за революция, с масовата бедност, политическа нестабилност и галопираща инфлация.



6. Макс Бекман*. „Сънят“. 1921.

Творба, трудна за декодиране. Сакат рибар се качва по стълба към тавана, където има друга, неизползваема стълба. (Намек за рестрикциите на властта спрямо „неблагонадеждните“ творци.) Рибата, символ за първична виталност и енергия, е мъртва. (Символ за потисканите творчески импулси.) Уличен музикант свири на латерна, но това не е античният бард, този с крясъци вещае крах и гибел. Млада жена е прегърнала кукла, която се надсмива над всичко наоколо. Мъж с козирка пази очите си от слънце, каквото няма в таванската стая. А най-отдолу е жена, която свири на струнен инструмент без струни. Какво иска да ни каже Бекман? Той е един от критиците на немската действителност след Първата световна война. Той работи с трудно разбираеми символи, но атмосферата в творбата е драматична.

Авангардът днес ни заставя да направим съответни корекции и да приемем, че естетическата рецепция е възможна дори и когато е съпроводена само от негативни емоции.

* За разлика от другите леви експресионисти в Германия (Ото Дикс, Георг Грос), които работят с ясни, разбираеми образи и символи, Макс Бекман използва сложни, трудно четими, понякога неподдаващи се на декодиране, непроницаеми символи. Сигурно затова в „Дневника“ си Бекман пояснява всеки използван от него символ.

7. Ханс Рюди Гигер. „Ли“, 1974. (Фотосът е от HG Giger Arh+. 2001. Изд. Ташен). Невъзможно е да се подходи рационално към тази творба; рационалният анализ е безпомощен, логиката безполезна. Само сетивно-емоционалното съприкосновение с нея ще ни въведе в една атмосфера на зловещото, демоничното, гротесково-уродливото... Прекрасният образ на приятелката на живописеца Ли поражда у нас симпатии, които бързо биват приглушени от танатоидната „корона“ над главата ѝ – човешки черепи, из които изпъзвяват влечуги, а вместо коси Ли има устремени нагоре железни шипове. В шок ни оставят двете фигури от страни, композиция от черепи вместо глави, осакатени ръце, пипала на насекоми, метални остриета вместо крака. Такива уродливи хибриди никой авангардист не е рисувал досега, те могат да предизвикат потрес, нервни спазми, тягостни кошмари.



Образът на Ли е обкръжен от метални тръби и механични устройства, намек за Ли като биомеханоид – такова е внушението от нея, след като сме огледали и преценили всеки детайл от тази творба гротеска. Гигер има пристрастия към биомеханоидите и многократно те се появяват в неговите произведения. Странно съчетание на съвършена женска красота със сатанизъм, перверзност, злокобна механика, чудовищни хибриди... Един апокалиптичен свят без аналог, в който има много изтезание, болки и мъчителна смърт.

Каква е естетическата рецепция от това творчество? То не пробужда удоволствие или поне минимум удовлетворение, то ни въвежда в един демоничен свят на танатоидни ситуации, перверзия, агресия... Това не означава ли крах на естетиката, респ. на естетическото възприятие? Ето, ние заставаме пред един въпрос, който модерната естетика все още не е коментирала, все още не е намерила отговор и едва ли ще намери такъв в близки години: В модерното изкуство има немалко такива творби, които не предполагат естетическа рецепция. Творби без естетика и без естетическо въздействие!

***Символи с провокативно въздействие, въведени
от автора без той да влага в тях каквото и да било значение***

При това Раух разгръща тоя разказ по няколко сюжетни линии, ала обединяващата връзка между тях няма. (Нека имаме предвид и загасналия вулкан, който би могъл да изригне всеки момент!) Преднамерено Н. Раух провокира зрителя, подтиква го да доведе разказа до възможен завършек. Зрителят обаче се изправя пред непреодолими трудности, които не би могъл да превъзмогне в тълкуването на отделните групи, представени в творбата.



8. Нео Раух. „Фуга“. 2007. (Фотосът е от Neo Rauch. Baden-Baden, изд. Museum Frieder Burda, 2011). Нео Раух (род. 1960) е представител на новото поколение художници, които използват символа по нетрадиционен начин.

Той започва някакъв разказ, но не го довежда до край, а предумишлено го оставя незавършен

Заглавието, дадено от Нео Раух, е несигурен указател в тълкуването на картината. Фугата (може би Раух има предвид музикалната фуга) предполага единство, постигнато чрез свободен избор на полифоничните средства. Но как да постигнем едно семантично единство в рецепцията на тази картина, след като се отнася до съвсем различни, неподдаващи се на обединяване тематични групи: две танцуващи момичета с млад мъж; четец, до когото на пода са натрупани ръкописи, вероятно за бракуване; четирима пожарникари, единият легнал на земята (защо?), които са разгърнали маркучи, но пожар няма; полегнал мъж пред кораб от древността, изваден не от морето, а от някаква поляна, при това този мъж от пояса надолу е облечен в животинска кожа, а в ръцете си държи тежка верига (с каква цел?). Дори най-разпазеното въображение не би могло да постави тези четири композиции в някаква идейно-духовна, тематична взаимовръзка, която би ги обвързала в крехко и нестабилно единство. Естетическата рецепция обаче предполага единство и ако не го постигнем, тя се разпада и бива осуетена. Основната трудност пред реципиента е тази, че той въпреки интелектуалните си усилия и добри аналитични умения се оказва в невъзможност да намери обединяващо звено. Да допуснем, че той е амбициран да открие такова звено в семантиката на това произведение. Няма ли да бъде разочарован, ако това не му се отдаде? Н. Раух умишлено работи с такива символи, които не се подават на декодиране, защото разказът, започнат от него, не може да има логичен завършек, защото реципиентът и при най-голяма ерудираност не би могъл да допълни тази картина. Тя не се подава на дострояване. Тя е „отворена творба“, но отворена без брегове и граници. Тя обаче допуска вмешателството от страна на зрителя, дори най-субективното и алогичното. Нека помислим какви преображения приема днес естетическия контакт с дадено произведение!



9. Макс Ернст.

„Обличането на булката“. 1939.

Макс Ернст е един от най-трудните за тълкуване сюрреалисти, а посоченото произведение изобщо не се подава на интерпретация. Заставаме пред стена от тъмни и неразбираеми символи, шокиращи поради недостъпност до техния смисъл (ако има такъв).

Игнориране на символиката

Булката не е облечена в лека сватбена рокля, която би ѝ дала грация и елегантност, а в тежко рухо, подходящо за карнавал. Странен и необясним е нейният антураж: ибис със счупено копие, но с човешки крака; гола млада жена, на която предстои обличане, макар че не тя е булката; зелен хермафродит (това ли е поколението, което ще създаде булката?). Емоционалната съпричастност с творбата е изключена, интелектуалният подход не води до никъде. Сюрреалистичната агностичност е разрушила символиката, всяко възможно, дори и най-произволното смислово значение. И въпреки това тази картина е най-известната и най-престижната сред голямото живописно творчество на Макс Ернст (1891–1976), макар че „тая творба е далеч от яснота“ (4:34). Да допуснем, че Ернст е вложил символни значения в нея. Те остават недостъпни за възприемащия субект, завоалирани откъм идейно-смисловото си съдържание. Какво остава на нас, зрителите, освен да гледаме на изображението като артистична игра между телесна голота и обличане (впрочем булката е облечена отчасти), между фантазия и реалност. Това произведение не е изключение в творчеството на Макс Ернст, а една от обичайните му картини.

Макс Ернст многократно прибегва към изображения, чиято символика е неразбираема, а може би в тях не са вложени никакви символни значения, а това са самоцелни, провокативни живописни прояви. Такъв е характерът и на неговата картина „Закуска на тревата“, 1944. Заглавието ни връща към едноименното произведение на Едуард Мане (1863), иначе нищо друго не можем да свържем със закуска на открито, освен празната стъклена бутилка с оплетка от лико, захвърлена на тревата. Впрочем трева няма, а клонки със свежи листа. Няма и закуска, нито човешко присъствие, а някаква странна, хищна риба и – това е пълен нонсенс! – спускащ се отгоре патладжан. Ето това странно произведение ние, зрителите, трябва да разкодираме – ненадеждна,

обречена на неуспех дейност, защото в него няма символи, а абсурди и само абсурди. За да не бъде разколебан реципиента, че се отнася за закуска, Макс Ернст е изписал името на творбата на френски с четливи букви – още един абсурд. По-скоро една провокация спрямо зрителите!



10. Макс Ернст. „Закуска на тревата“. 1944

Убеден съм, че в изображенията на М. Ернст не се влагат символични значения от страна на художника. Ние, заставайки пред тях, сме склонни да търсим такива. Това е един от най-шокиращите творчески похвати в модерното изкуство.

Когато аз, реципиентът, разглеждам това произведение, мога ли да твърдя, че този контакт с него е естетически? Аз гледам на изображението детайл по детайл, но това не е естетическо възприятие. Не всяко разглеждане на една или друга творба трябва да се приеме за *естетическо* общуване с нея. Дори най-внимателният и педантичен анализ на детайлите от посочената картина още не означава естетически „диалог“. А „Закуска на тревата“ на М. Ернст е така е устроена, че изключва естетическата рецепция. Все по-често авангардът ни изненадва с такива произведения, които елиминират естетическото възприятие, ала въпреки това ние ги причисляваме към изкуството. Трябва (наложително е!) да говорим за изкуство, което не поражда естетическа рецепция. Парадоксална ситуация, безспорно!²

В авангарда днес приоритетна става *формотворческата тенденция*. Идеино-духовният патос не е напълно игнориран, но е изтласкан на заден план. Авангардът все по-определено се превръща в автодискурс, в автореферанс. Възприемащият е в невъзможност да разчете творческия замисъл (ако има такъв) на дадено произведение. И ако има въображение, ще интерпретира творбата като артистична изява. Без да си задава въпроса дали неговият контакт с творбата е естетически, или не.

² Пред големи затруднения ни изправя левият експресионист (считан и за реалист) Макс Бекман в декодирането на триптисите му „Отпътуване“, „Аргонавтите“, „Сляпа баба“ (Blindekuh).

Изкуство без естетика

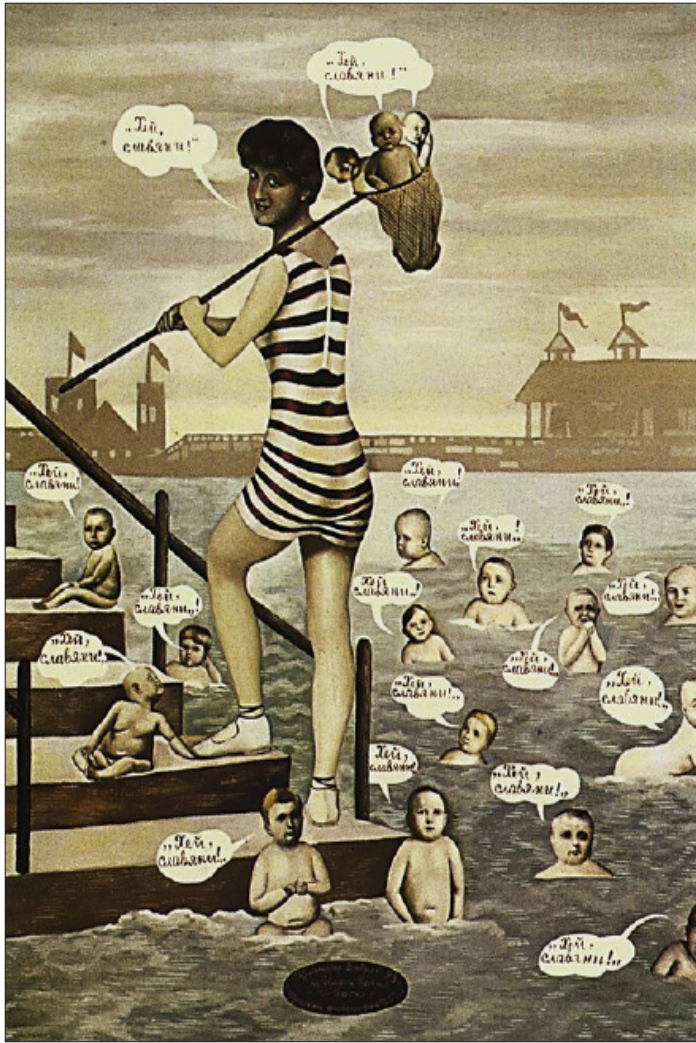


На Михаел Буте принадлежат масата, щайгата, изправените дъски и столчето до тях, окаченият на тавана парцал. На Й. Бойс – ъгълът, запълнен с масло³ (вляво), и купчината напластени отрязъци от кече (Н = 150 см) (зад фигурата на охранителя). Всички експонати са ready made без да е вложено в тях някакво значение. Култ към предметността като самоцел! Въпросът за естетическото тук става неуместен. Но модерното изкуство е всеядно, при него всичко е позволено, все едно дали има или няма естетически характер.

Българският постмодернизъм

Коментираната тенденция е отстоявана у нас от творци с авангардно мислене. Живописата на Красимир Добрев например в по-голямата си част би могла да бъде подведена под тоя знаменател. Ето картината „Хей, славяни!“. Тя поставя зрителите в невъзможност да открият смисъл в нея. Абсурдно е това, че тези бебета произнасят нещо, което не разбират. Не го разбираме и ние, вероятно не го разбира и самият автор (Красимир Добрев). Той е сътворил картина с провокиращо съдържание.

³ Да работи с масло е любима практика за Йозеф Бойс. Масленият ъгъл в ателието му в Дюселдорфската художествена академия е отстранен след смъртта му поради хигиенни съображения. Това довежда до съдебен процес – академията е осъдена да заплати голяма сума-обезщетение.



**12. Красимир Добрев.
„Хей, славяни!“, 1993.**

Картината е в духа на постмодернизма, „отворена творба“, която очаква зрителя, който в ролята си на сътворец трябва да я допълни със собствени размишления и емоционални реакции (дори различни от това, което живописецът е вложил в нея).

За нас тая картина е с неясен смисъл (ако има такъв). Тия бебета, едва проговорили, еднородно повтарят „Хей, славяни!“ Ами те просто ще се удавят под безгрижния поглед на тяхната възпитателка! Картина загадка! Картина ребус!⁴.

⁴ При модерното изкуство разделителната линия между художествен образ и символ се размива, става неясна и изчезва. От една страна, авангардистът художник е склонен да създава образи с вложени в тях двусмислия, а тая многозначност ги превръща в символи. От друга страна, зрителят, застанал пред такива енигматични, многозначни образи, влага свои собствени значения в тях. Той подхожда към тези образи като към символи.



13. Тони Тодоров.
„Аутопсия на духа I“, 2008.

В тези раздрани телесни форми няма дух. Обездухотворяването – това е драмата на нашето време. Плъзналите плъхове и влечуги говорят за духовна пустиня, за духовен разпад. Прощалната целувка между две от фигурите е само слаба светлинка в тая мрачна, безнадеждна и отчайваща картина.

Поглед към миналото

Има една латинска сентенция, която гласи „Нищо ново под слънцето“. Да, модерното изкуство обича енигматичните, неясни, сложни и многозначни символи, но те са познати и в старото изкуство, макар и като изключение, като инцидент или шокова иновация. Йеронимус Бош е пример за този творчески подход, макар че той остава самотен в потока от живописни произведения от епохата на Европейския Ренесанс. „Адът“ от триптиха „Градината на удоволствията“ е изпълнен с такива символи (изображения), които и до днес остават загадка за нас, а сигурно и за следващите поколения. Със сигурност Бош е съзнавал, че най-силното въздействие дадена творба ще има тогава, когато зрителят допълни мислите на художника със свой собствени разсъждения и емоционални реакции.



14. Йеронимус Бош.
„Адът“. (детайл от дясното крило на триптиха „Градината на удоволствията“, нач. на 16. век).
 В тялото на изобразената човекоподобна фигура се играе хазарт, а вляво мъж точи вино от бъчва. На периферията на шапката три групи човешки същества кръжат около алхимичен съд с неясно предназначение.

Драматична е участта на грешниците, срязани от нож, нащърбен от употреба, монтиран между две човешки уши – непознат уред за изтезание и смърт. Някои от символите на Бош са неразбираеми за нас (поради дистанцията във времето), но те сигурно са били понятни за времето, когато той ги е създал. Бош е работел с разбираеми символи, защото чрез тях е искал да въздейства нравоучително и възпитателно на обществото, в което е живял.

Ето изображението с музикалните инструменти (детайл от „Адът“). Отговор ще намерим, ако се обърнем към суеверията и предразсъдъците на Средновековието, оцелели дори и през 16. век. За католическата църква тогава *светската музика* е била дяволско творение, сатанинска проява, а музикантите заедно с инструментите са отивали в ада. Католицизмът е допускал само религиозните химни и песнопения, угодни Богу. За съжаление не за всички символи на Бош можем да намерим удовлетворителен отговор.

15. Йеронимус Бош.

Сцена от „Адът“.

Защо тези музикални инструменти (заедно с нотния текст) са в ада? На арфата е разпънат грешник, на лютнята е прикован друг грешник; трети е смазан от тежестта на огромната лютня. Зад него хибридна фигура със зверска глава се готви да го разкъса. Подобна участ очаква и грешниците (изпълнители на светска музика) вдясно от него.



ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М. 1976. [Losev, A. F. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo. M. 1976.]

Белий, Андрей. Емблематика на символа. В: Слово и символ. С., 1979, § 21. [Beliy, Andrey Emblematika na simvola. V: Slovo i simvol. S., 1979, § 21.]

Schmied, Wieland. Die Wiener Schule. Mchn, 1964.

Turpin, Jan. Ernst. NY, 1979.