

## СТАТИИ

---

*Валентин Ангелов*

### ЕСТЕТИЧЕСКИ И ХУДОЖЕСТВЕНИ ПАРАДОКСИ

*Valentin Angelov*

#### AESTHETIC AND ARTISTIC PARADOXES

**Abstract:** Why did I put attention this topic, so unusual for our art and aesthetics? Because is impossible to give almost satisfactory characteristic of neo-avant-garde art (more precisely the anti-art), if we do not take into account at least some of these paradoxical situations. They are part of the essence of non-conventionalism, so they should not be silenced.

**Keywords:** *avant-garde, neo-avant-garde, non-conventionalism, anti-art, contemporary art, art and aesthetics, paradoxes.*

---

В изкуството на 20. век настъпиха дълбоки промени: в изразните средства и техника, в художествено-образната система, комуникативните възможности, мисията в обществото, естетическата и художествена характеристика, в неговата най-съкровена същина. С някои произведения (пърформанс, акция, инсталация, пакетажи, деколаж) то започна да наподобява развлекателна игра, а художникът – шоумен. Вместо естетическо преживяване (вчувстване), докосващо най-фините струни на душевността, то въздейства шоково, провокативно, понякога и скандално. Това се съпътства от *парадоксални ситуации*, някои от които ще спомена тук. Традиционното изкуство, което е миметично (натуровъз-произвеждащо), не дава много място за парадокси, днес обаче ситуацията се е видоизменила. Авангардистът е с фаустовска душевност, той обича абсурда, парадокса, шокиращия ефект и вниманието му е съсредоточено върху тях.

По-надолу ще се позова на няколко парадокса!

**Реквием за метафизиката (естетиката) на прекрасното.** Естетическата мисъл на 19. век, представена от десетки имена особено в Германия, но и у нас, минава под знака на една водеща идея: *изкуството е област (територия) на прекрасното*, а естетиката изследва „необятното царство на прекрасното” (*Hegel*: 49). Независимо от школата, тази идея е отстоявана даже през 20. век (Николай Хартман). Тя е актуална и след появата на натурализма (Зола) и реализма (Курбе, барбизонци, Федотов, Репин, Перов и пр.), независимо че всички те са за изкуство, което показва истината за живота, даже в най-нелицеприятните му проявления. „Основно понятие на старата естетика е било понятието за прекрасното. Да даде дефиниция на прекрасното е била първа задача на всеки естетик”, пише д-р Кр. Кръстев през 1898 г. (*д-р Кръстев*:14). Десетилетия по-късно тоя възглед не е изоставен. Хелмут Кун например през 1962 г. заявява: „Висшето признание на изкуството е заложено във възвърнатата оценка на красотата” (*Kuhn*: 90). И все пак грозното, некрасивото, неестетическото и други негативни явления от реалността не можеха да бъдат подминати с мълчание. Те търсеха своето обяснение и някои естетици

обмисляха начин за вписването им във все още много виталната тогава метафизика (естетика) на прекрасното.

Доста отдавна възниква въпросът за негативните моменти в изкуството, които са в пълен противовес спрямо традиционното изкуство като „царство на прекрасното“! Още Кант споменава за тях относно възвишеното. Сатирата пък се оценява като разобличаваща проява, която оставал на границите на изкуството, защото нейният интерес е към грозното, низкото, уродливото, болното в обществото и човека. През 19. век се въвежда и понятието *характеристично*, за което Хегел казва, че се отличава с „дисхармоничност“ и „противоречиви страсти“ (Hegel: 858). Но на хегелианеца Карл Розенкранц принадлежи един грандиозен опит да съгласува грозното с прекрасното. Какво ни казва той? Грозното има място в изкуството, но не самоцелно, а като средство да подсили чара и сиянието на красотата. „Ако не би било прекрасното, не би било и грозното, понеже то (грозното) съществува само като негово отрицание“ (Rosenkranz: 7). Грозното е необходимо, за да му бъдат счупени рогата и така красотата да заблести в целия си блясък и обаяние, продължава Розенкранц, без да съблюдава художествените факти или по-точно манипулирайки с тях. А и следващите германски естетици продължават да разсъждават по този мисловен стереотип. Фридрих-Теодор Фишер например в 6-томната си естетика, известна още като „наука за прекрасното“, споделя следното: „Прекарасното създава самò от себе си своите противоположни форми...“ (Vischer:27), включително и грозното, за да има баланс между тези несъвместими по ценност явления.

Какъв е смисълът на метафизиката на прекрасното, провъзгласила изкуството за незिבלема територия на красотата, оцеляла и в началото на миналия век? Отрицателите на натурализма и реализма задават въпроса: Защо художникът трябва да показва грозотата, помийните ями и зловонието на нашия делник, след като ние сме заобиколен от тях и така добре ги познаваме? Нямаме ли потребност от нещо идеално, съвършено и красиво? И не е ли изкуството това духовно явление, което ще ни отведе в божествените селения на нетленната и вечна красота? Не е ли то онази област, която замества религията, но вече в светската част на живота? Ако религията ни отвежда към божественото и абсолютното, изкуството върши нещо подобно – то ни извисява над сивия и нелицеприятен делник с неговите тривиалности и лоши страни, приобщава ни към платоничната красота, пречиства ни духовно, засилва нашата вяра в доброто, истинното, прекрасното. Нали във всеки от нас е заложена потребност от тържеството на доброто и красотата? Още в детето тая потребност бива удовлетворена чрез вълшебната приказка: лошият вълк бива наказан, баба Яга е натикана в пещта, която тя подготвя за Хензел и Гретел, злата мащеха на Снежанка получава заслуженото и т.н. Представете си обратната ситуация! Вълкът побеждава, мащехата умъртвява ненавистната за нея Снежанка, людоедката баба Яга изпича и изяжда двете деца... Можете ли да си представите душевния срив, който ще настъпи в малките читатели (слушатели) на тези приказки? Също и възрастни хора, огорчени от живота след множество несполуки и беди, търсят в изкуството нещо светло, чисто и съвършено. Така те компенсират житейските си огорчения, бъдейки приобщени чрез художествения текст към онези чисти и високи идеали, за които са мечтали. Да си спомним за жените домакини от среднозаможни фамилии отпреди войната, които посягаха към романите на Вики Баум и Луис Бромфийлд или изрязваха печатани на части романи във в. „Зора“. Така те се озоваваха виртуално в идеални светове на изкуството, където има много галантност, лукс и изящество, много нежност, романтика, любов и илюзорно щастие (каквото нямаха в сивото и монотонно тяхно ежедневие). За духовния елит тогава изкуството бе свят на опоектизирани естетически преживявания, емоции и лелеене в блянове за щастие сред едно битие, изпълнено с беди и огорчения.

Ала концепцията за изкуството като царство на прекрасното трябваше да отстъпи на нова концепция, отстоявана от натурализма и реализма, а именно да се каже *истината за света и живота*, колкото и лоша да е тя, да се покаже „черния вход“, човешкия живот като драматична юдол, като долина на страдания и разочарования. Не само художествените факти налагаха тая нова концепция, но и един неписан закон, на който е подчинен всеки голям художник. Застоят в изкуството за него е равнозначен на изчерпване и творческа немощ, съответно на бездарност. А няма по-голяма беда за един истински художник от това да бъде уличен в липса на талант. И ето метафизиката на красотата рухна, а с това бе извършена дълбока промяна в парадигмата на изкуството. Не прекрасното, а *истината* (художествената правда) стана цел и същина на художествения процес и творческата изява. Обаче

радетелите на натурализма и реализма нямаха ни най-слаба представа докъде ще доведе тази тяхна позиция, след като тя дава зелена улица за най-нелицеприятни житейски истини, за неугледната и горчива истина за живота. Те изпуснаха духа от бутилката, без да мислят за последствията, а днес виждаме, че те са драматични. Те сринаха оня зид, който би осуетил проникването на неестетически, негативни и злокачествени явления от реалността в областта на изкуството. Така в него агресивно нахлуха грозното, ужасното, безформеното и уродливото, както и вулгарното, кичозното, порнографското и циничното – явления, които казват истината на реалността, за живота без грим и разкрасяване, без идеализация и опоетизиране. В изкуството започва интензивен процес на *деестетизация*, на обезхудожествяване, който е налице и в наши дни – в това, което днес наричаме антиизкуство. Само един пример – „вулгарните романи” на Христо Калчев (наречени така от самия писател). Героите на тези произведения си служат с лексиката на ъндърграунда, на мафиотите, бандитите и убийците, с ругатни, псувни, вулгаризми, цинизми... А нима те могат да използват изискания и префинен език на героите на „божествения Расин” (*Буало*: песен IV)! Нима могат да имат аристократичното поведение на Людовик XIV, който сваля шапка дори на чистачката, ако той я срещне някъде из залите и коридорите на Версай! Мощното цунами, което залива цялото модерно изкуство с грозното, безобразното, страшното, непристойното, циничното, извратеното, психопатичното и пр., има своя резон. То е огледало на съвременната реалност – такава, каквата е.

Нещо повече – красотата днес вече е обявена за персона нон грата в територията на изкуството. „Красотата не е подходящ предмет за живописца... Красивата картина е мъртва картина!”, заявява Морис Гросер с оглед дълбоките промени, настъпили в модерното изкуство (*Grosser*: 118). Заедно с този процес протича и друг:

**Границата между изкуство и живот е напълно заличена.** Първоначално това става чрез включване в художествената област на фотографията, плаката, рекламата, акробатиката, цирка, дизайна. Но още в началото на 20. век тук е зачислен и *ready made* (на Марсел Дюшан), а реди мейд е представен от битови вещи (колело, сешоар, снегоринна лопата, писоар и пр.). Представителите на попарт продължават тая практика – те използват бутилки от кока кола, кутии от доматиена супа, бира (Анди Уорхол, Джаспер Джонс), даже истински автомобил „Додж – 38“ (Едуард Кинхолц)... Йозеф Бойс надмина всички чрез комплект от строителни инструменти, заключени в стъклена витрина (лопати, кофа с боя, отвес, метър, мистрия и др.). Всички тези *ready made*s са пазени от униформена охрана и с алармени инсталации, оценявани от изкуствоведи експерти и музейни сътрудници на хиляди евро (въпреки че в магазините за железария могат да бъдат занупени на съвсем ниска цена). Парадоксът е в следното. Една такава лопата, експонирана от Бойс, се оценява като художествен обект на стойност 50,000 €. Изнесена извън музея, тя престава да бъде художествен обект, внесена обратно в него, тя пак става художествена „ценност”. Подходяща процедура за детската игра „иди ми, дойди ми”! Експертите сноби, даващи си важност, не могат да предложат и най-бледо обяснение защо тази лопата е художествен обект в музея (в какво се състои нейната „художественост”) и защо пропада нейната ценност (художествена, естетическа, културно-историческа, финансова), след като местоположението ѝ бъде променено. Те обаче единодушно заявяват, че тя като част от неоавангарда се вписва в модерната художествена култура (в най-екстремните ѝ проявления), че въплъщава типични проявления на антиизкуството (деестетизация, десублимация, обезхудожествяване, солипсистка оценка, отказ от автономност), и поради това имала изключително важна мисия в протичащите днес творчески процеси. Те обаче ще бъдат напълно безпомощни да обяснят защо същият тип серийно произведена лопата, използвана при строителството на някакъв архитектурен обект, няма тази културно-историческа роля (каквата има лопатата на Бойс в стъклената витрина на Новия музей на изкуството в Бон).

Заличаването на водораздела между изкуство и живот, т.е. отъждествяването им, се оценява като важен новаторски акт на неоавангардистите. Но има ли нещо творческо в този акт или това е само провокация и предизвикателство към публиката? – този въпрос оставям без коментар. И се питам: Дали такъв коментар изобщо е необходим?

**Преобрънатата парадигма на изкуството.** Не е нужно да излагам традиционните възгледи за същината на художественото творчество; всеки естетик е внасял свои акценти в даваната от него дефиниция. Независимо от разноезичието всички са били съгласни, че изкуството е *духовна* изява, в чиито сетивни образи е вложена някаква идея, или както биха се изразили Хегел или Шелинг:

абсолютното, трансценденталното. Днес за отличителен признак на изкуството, за негова интимна същина, се счита *иновацията*. Художествената ценност не се търси „в истинното, същността, смисъла, природата или прекрасното” (*Groys*: 11), а единствено и само в *иновацията*. Няма значение дали тя елиминира духовното и естетическото начало, социално и морално отговорното поведение на художника, дали е израз на примитивизъм и откровена неукост (непрофесионализъм), дали тя се свежда до акумулация от употребявани вещи, взети направо от сметта (Арман, Споери), дали тя се състои от уродливи рисунки, достойни за психично болни лица (Дюбюфе), дали се изразява в деструктивни решения или култ към хаоса и развалините (Волс, феноменът „руинафилия”), дали отхвърля сегивността като изконен признак на изобразителните форми (Ръша, Принс, Кошут, Вотие)... Възхвалява се кичът (*Ангелов*: 57). Нерядко иновацията се изразява във фрапантен непрофесионализъм, манифестиран от филолози, зъболекари, богослови и лица с маниакални наклонности, които правят инсталации, асамблажи или пърформанси. В тези случаи не може да се говори за стил, художествена форма, естетика на творбата, сублимираност на съдържанието (ако има такова). Даже монохромната плоскост (в бяло, черно, синьо, жълто, червено) или хвърлената боя върху платното, разляла се свободно и непредвидимо, се обявяват за художествена ценност, щом като са нещо ново. Иновацията е всемогъщият бог, на когото се поднасят безчислени жертви – шокиращи, скандализиращи и провокативни (именно до тях се свежда творческият акт при повечето авангардисти). Иновацията е станала алфа и омега на авангардистката изява.

**Тържество на негативизма.** Античността е създала немалко поети сатирици, разобличители и отрицатели на обществените язви и злини (Менип, Ювенал, Лукиан, Варон, Хораций, Петроний и др.). Но едва през 20. век в изкуството се появяват направления, при които негативизмът има абсолютни измерения. Дада (дадаизмът) е такъв „-изъм” – тотално отрицание на буржоазното общество, на милитаризма, на притворния морал, бюрократичните институции, социалните порядки, култура и изкуство. Това е истеричен крясък от 1916 г. против войната, потопила Европа в кървава баня, при използване на невиджани дотогава средства за масово унищожение, вкл. и бойни отровни вещества. Дада е синоним на краен и безусловен негативизъм. Дадаизмът е отрицание на автономното, музейното изкуство, на установени художествени принципи, на цялата художествена традиция, на самата творческа личност, но също на граматиката и синтаксиса, на логиката и разума, на словото, на смисъла на думите... „Дада е циничен моралист, един Архимед, който искаше да окачи света на кука и там да го остави да виси” (Валтер Щернер). Дада е „против естетично-етичната позиция! Против лишената от кръв абстракция на експресионизма! Против подобряващите света теории на литературните празноглавци!” („Дадаистичен манифест”, 1920). Но тъкмо чрез тоталното отрицание Дада просмуква целия 20. век: „Дада ще преживее като престане да съществува!” – пророкува Й. Ф. Блох – пророчество, което се оказва вярно. Защото следвоенният неодадаизъм оплодява европейската култура: чрез сюрреализма, абсурдизма, абстракционизма, информел, попарт, лендарт, бодиарт и пр.

В теоретичен аспект *негативизмът* намира разнолики интерпретации. Въпреки че Теодор Адорно отстоява автономността на изкуството, той очертава такива процеси в него, които отвеждат към антиизкуството, като антипод на „буржоазното”, автономното и музейно изкуство. Бунтът на изкуството срещу буржоазното общество се извисявал до бунт срещу самото изкуство, а естетиката става негов некролог. „Изкуството става убежище на своето собствено отрицание, то ще преживее чрез своята смърт” (*Adorno*: 503). Това означава, че то преминава в *антиизкуство*, в своя антипод. Защото „афирмативната (утвърждаващата) същина на изкуството (характерна за буржоазното творчество – В.А.)...е станала непоносима” (*Adorno*: 10). Бъдещето принадлежало на антиизкуството и контракултурата, чиито патос е негативизмът. Хербърт Маркузе (също от Франфуртската школа и идеолог на бунтуващата се студентска младеж през 1968–1969 г.) дава още по-силен израз на този негативизъм. Изкуството трябва да противодейства на „институциите на капитализма и техния морал”, то е отрицание на съвременното „потискащо общество”. Маркузе е за *антиизкуството*, което ще сложи „край на разделението на естетическото от реалното, край на комерсиалното единство между общество и красота” (*Marcuse*: 54). Освен това антиизкуството е отрицание на „илузионистичното”, музейното изкуство, път към сливане на изкуство и живот, то е против стила като самоцел, против „художествената форма на изкуството” (*gegen Kunst-Form der Kunst*). Според Маркузе днес няма място за афирмация, а има място само за радикална критика и тотално отрицание, за „противо-култура” (*Gegen-Kultur*). Още

по-категорично проличава тоя негативизъм при Петер Слотердайк в двутомния му труд „Критика на циничния разум“, където четем: „Циничното е проникнало във всички сфери на обществото, в това число и в културата“ (*Sloterdijk: 397 ff*). Негативизмът в областта на културата сега е продължение на започната от Ницше „преоценка на ценностите“. Той е предусетен още през 18. век и отстояван през 19. век: с кошмарните рисунки на апокалиптични затвори (Джовани Пиранези), с „готическите романи“ (Бекфорд, Казот, Мери Шели, Уолпоул), с ужасяващите видения на Гоя, със садистичната наслада от болката и сексуалното насилие над жената в романите на маркиз Дьо Сад, с „черното удоволствие“ от разпада на „стария режим“ на Людовик XVI във Франция и безупречната работа на гилотината в годините на революцията... Но Първата световна война отключи тоя негативизъм при Дада със силата на мощно вулканично изригване.

**В царството на красивите утопии.** Неоспоримо е, че Европа е сътворила множество утопии, като се започне с „идеалната държава“ на Платон и се стигне до ново и по-ново време: „Новата Атлантида“ на Франсис Бейкън, „Утопия“ на Томас Мор, „Градът на Слънцето“ на Томазо Кампанела, мечтите на „комунаря“ Бабоф, социалистическите химери на Сен Симон, Фурие, Оуен, Етиен Кабе, „научния социализъм“ на Маркс и Енгелс, „Модерна утопия“ на Хербърт Уелс, „световната държава“ на илюминатите, християнската любов като начин „земята да стане рай“ на Вилхелм Вайтлинг, социалния експеримент на Ленин и Сталин с пълноводни реки от човешка кръв и т.н. Утопиите за изкуството като фактор, чрез който ще бъдат изоснови променени обществените порядки и структури, са живи и имат свои адепти. Трудно ми е да обясня защо след войната се появила толкова много, граничещи с фантастиката утопии за миротворческите и социалноорганизиращи възможности на изкуството, но те са факт. Изкуството било способно да отстрани социалните антагонизми, класовите противоречия, междудържавните конфликти, обществени язви, престъпността и пр. Ярък изразител на тези утопии е Хербърт Маркузе, както и групата негови последователи. Художникът може да „преобразува жизнения свят“ (*Marcuse: 72*), съответно да промени нашето битие в „естетически универсум“ и така да извиси „обществото като художествена творба“ (*Gesellschaft als Kunstwerk*), като артефакт. Защото изкуството било годно да стане „производителна сила на материалните и културните форми“ (*Marcuse: 54*). Алекс Цонис е не по-малко категоричен: Изкуството ще се обособи „като организиращ принцип на човешките взаимоотношения“, то ще моделира битието на хората (*Tzonis: 588*). В перманентната си безгранична експанзия, налагащо се като „Korrespondenzsystem“, изкуството създава „нови материални и комуникативни форми и процеси“ (*Claus: 55*), благодарение на които художникът ставал продуцент и откривател. Конрад Пфаф акцентира на по-специфична възможност, заложена в художественото творчество: „Изкуството има социална функция, чрез която се организира порядък – то работи против хаоса, мръсотията, шума“ (*Pfaff: 21*). Ако изкуството има тия социално пресструктуриращи възможности, тогава отпада необходимостта от антикорупционни, антимафиотски, наказателни закони и наредби, защото то ще поеме мисията на всемогъща панацея за всички социални антагонизми и конфликти – в глобални измерения. Но подобни очаквания са утопични, една фантазия и нищо повече.

**Творческата оригиналност в миналото и днес.** Промените в изкуството засягат и нашите представи за творческата самобитност. Изкуствоведите ни казват, че ловните сцени в големоформатните живописни платна на Рубенс са дело на неговите ученици, които са се стараели да рисуват като учителя си, да следват неговия стил и неговите живописни похвати. Те са изобразявали ландшафта, дивите животни, фигурите на ловците, а Рубенс се е намесвал в последния момент, за да нарисува възбудените лица на мъжете ловци. Независимо от това обстоятелство атрибуцията на тези картини е в полза на Рубенс. От гледна точка на днешното законодателство за авторско право това е проблемна ситуация. Но като се има предвид, че учениците стриктно следват стила, бароковата естетика и художествения опит на учителя си, подобна атрибуция на споменатите произведения има резон. Аналогичен е случаят с Тициан. И днес има колебания в авторството на негови картини: доколко са дело на неговата собствена ръка и доколко са на учениците му. За възпитаниците на Тициан и Рубенс е било въпрос за чест и слава да бъдат като учителя си, да го следват плътно и във формално-стилов аспект, и в съдържателно отношение. Днес подобно поведение би било оценявано като епигонство и липса на творчески потенциал във възпитаниците на съответния авторитет.

Далеч по-впечатляваща е съвместната работа между големи живописци, например между Джорджоне и Тициан. Бие на очи голямото сходство между „Венера Урбинска” на Тициан и „Спящата Венера” на Джорджоне, също така между изправената нимфа на Джорджоне от картината „Селски концерт” и алегорията на земната любов от „Небесната и земната любов” на Тициан и т.н. Оттук идва предположението, че картината „Селски концерт” на Джорджоне „е рисувана съвместно с Тициан” (Белоусова: 64), че поетичният свят на пасторала при Джорджоне е възприет и продължен от Тициан, който е негов „съвременник, приятел, а възможно и учител” (Белоусова: 68). Подобни случаи от епохата на Ренесанса, барока, пък и класицизма не са изключения. Даже Рембранд възпроизвежда по-ранни композиции (а именно рисунката „Христос проповядва”) с малки отклонения от заимстваната рисунка, но като внася свои семантични акценти. Очевидно отнася се за друга концепция относно *художествената оригиналност*, неприемлива днес. През 20. век само творческият състав от М. В. Куприянов, П. Н. Крилов и Н. А. Соколов, известен като *Кукриникси*, използва колективния творчески метод (в карикатурата), но той остана без последователи – самотен експеримент, внушен от идеологически предпоставки през годините на социализма.

**Неоавангардът и художественият прогрес.** Съвременната културфилософска мисъл (Дерида, Лиотар, Бодриар, Дженкинс и др.) оценява постмодернизма като *прогрес*, съответно като нов етап от еволюцията на художествената култура. (Прогрес означава път към нещо ново, по-целесъобразно, по-съвършено, по-добре функциониращо.) При неоавангарда традицията е изоставена, а новото е нейно абсолютно, тотално отрицание. *Естетическата ценност*, сочена като иманентен признак на изкуството, е заменена от все по-силно настъпващата *деестетизация* (а деестетизацията води към елиминиране на автономността на изкуството, тъй като използва всевъзможни, включително и неестетически явления и обекти от живота); духовният пласт все по-често е изоставян заради активния процес на *десублимация*; даже *сетивно-предметната страна* на изкуството е ликвидирана при една от издънките на концептуализма на Кошут, Ръша, Принс, Уайнер (въпреки че тя се счита за изконна, извечна и специфична за всяко художествено явление); *автономността* се обявява за нежелана и несъвместима с авангардисткия призив за сливането на изкуство и живот. Да вземем старите естетики! Там се казва, че посочените признаци са иманентно свойствени на изкуството като обществено явление. Днес неоавангардът обаче ги отрича. Това прогрес ли е или акт на унищожаване на самото изкуство, на неговата изконна специфика? Случайно ли е, че повече от половин век постоянно коментираме темата за „смъртта на изкуството” и „смъртта на естетиката”? Че причисляваме неоавангарда към *антиизкуството*, т.е. квалифицираме го чрез негативен епитет? Художественият прогрес съвместим ли е с този негативизъм? Или тук все пак има прогрес (ако той би могъл да се впише под знака на глобалното отрицание), който води към нищото, към тотален и абсолютен nihilизъм? Или пък в духа на изповядвания негативизъм (антитрадиционализъм) авангардистът „възражава срещу илюзиите за безграничния прогрес” (Jauff: 160), с който ни облъчват съвременните утописти? Това обаче са въпроси, на които надежден и окончателен отговор ще даде бъдещето.

**Нашето изкуство до войната** също се оказва в парадоксални ситуации. Движението за „родно изкуство” (Вл. Димитров-Майстора, Ст. Венев, В. Стоилов, Ив. Пенков, Б. Коцев и др.) идеализира изчезващото традиционно село – един „селски романтизъм” (Симеон Радев), чужд на духа на модерните „-изми” (импресионизъм, експресионизъм, кубизъм, фовизъм, футуризм, конструктивизъм, супрематизъм и т.н.), в които пулсира духът на градската култура и манталитетът на градския човек. Нашият, българският модернизъм е компромисен и половинчат, затова посочените вече течения са нежелани и недопуснати у нас в годините до войната, някои от тях отричани като изкуство (сюрреализма на Жорж Папазов). Десетилетия наред не се дава път на най-типичните изразни средства, използвани от модернизма: деформацията, експресионистичната изразителност, художествената абстракция, въвеждането на нови, „нехудожествени” материали (както това е при информел). Това поведение на нашата художническа интелигенция се обяснява с виталността на традицията и невъзприемчивост към крайностите на модернизма.

\*\*\*

И две думи в заключение. Защо поставих тази тема, необичайна за нашето изкуствознание и естетика? Защото една що-годе задоволителна характеристика на неоавангардното изкуство (по точно

на антиизкуството) е невъзможна, ако не вземем под внимание поне някои от споменатите парадоксални ситуации. Те са част от същината на неконвенционализма следователно не би трябвало да бъдат премълчавани.

## ЛИТЕРАТУРА

---

- Ангелов, В.** Авангардното изкуство на Запад днес. С., 1973. [**Angelov, V.** Avangardното izkustvo na Zapad dnes. S., 1973.]
- Белоусова, Н.** Джорджоне. С., 1988. [**Belousova, N.** Dzhordzhone. S., 1988.]
- Буало, Н.** Поэтическое искусство. М., 1957. [**Bualo, N.** Poeticheskoye iskusstvo. M., 1957.]
- Кръстев, д-р Кр.** Литературни и философски студии. С., 1898. [**Krastev, d-r Kr.** Literaturni i filosofski studii. S., 1898.]
- Claus, J.** Expansion der Kunst. Reinbek bei Hamburg, 1970.
- Grosser, M.** Painting in our time. N.Y., 1964.
- Groys, B.** Über das Neue. FaM, 1999.
- Hegel.** Ästhetik. Berlin, 1955.
- Jauff, H. R.** Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. FaM, 1989.
- Kuhn, H.** Die Ontogenese der Kunst. B: Theorien der Kunst. FaM, 1984.
- Marcuse, H.** Versuch über die Befreiung. FaM, 1969.
- Pfaff, K.** Kunst für die Zukunft. Köln, 1972.
- Rosenkranz, K.** Ästhetik des Häßlichen. Königsberg, 1853.
- Sloterdijk, P.** Kritik der zynischen Vernunft. FaM, 1983.
- Tzonis, A.** Transformation der Initialstruktur. B: Deutsche Bauzeitung, 1969/VIII.
- Vischer, Fr. Th.** Das Schöne und die Kunst. Stuttgart, 1898.