



СТАТИИ

Валентин Ангелов¹

СЪВРЕМЕННИЯТ РЕАЛИЗЪМ

(КОМЕНТАР ВЪРХУ МАТЕРИАЛ ОТ ИЗОБРАЗИТЕЛНИТЕ ИЗКУСТВА)

Valentin Angelov

CONTEMPORARY REALISM

(A COMMENTARY ON MATERIAL FROM THE FINE ARTS)

Abstract: Contemporary realism in fine arts corresponds to modernism and borrows expressive means and creative techniques from it. The difference between it and traditional realism (of Courbet, Repin, Vasnetsov, Mrkvička) is growing, and it is especially strongly manifested in the contemporary avant-garde, which has the ambition to separate and oppose the artistic tradition.

Keywords: realism; modernism; kitsch; “new narrative” design; form creation; creativity of kitsch.

Българските марксисти, фанатични привърженици на гносеологизма, коментираха предимно класическия тип реализъм, понякога в съпоставка със социалистическия реализъм. А същностната разлика между тези два типа реализъм бе потърсена в комунистическата идейна наситеност на соцреалистическите творби. За модерния реализъм те мълчаха било защото не го познаваха добре, било защото долавяха, че за него са невалидни традиционните постановки. Дори когато се срещаха с явни предизвикателства, каквито бяха живописните изложби на Ренато Гутузо в София, те възхваляваха италиански майстор като виден представител на социалистическия реализъм на Запад, но се въздържаха да обсъждат мощните деформации а ла Пикасо в живописните му платна.

Темата за модерния реализъм не бе табу (поне официално), но нашите марксисти страняха от нея, защото тя щеше да разбули естетическото им късогледство и теоретична им едностранчивост. За разлика от теоретичните български художници разбираха ползата от един постоянен диалог с модернизма. Те заимстваха прийоми и ги включиха като органична съставка от творчеството си. Тук ще предприема кратка характеристика на съвременния реализъм в живописа с оглед на заемките, които той директно или индиректно е направил от модернизма и авангарда.

¹ valentangel@abv.bg



Ренато Гутузо. „Оплакване“. Налице са деформации a la Пикасо, особено отчетливи в женския образ и конската глава.

1. Иновациите на реализма днес

Деформацията! За марксистите тя бе допустима само при карикатурата и сатиричната гротеска, но бе нежелана за другите видове на пластичните изкуства. Ренато Гутузо (1911-1987), поканен да представи свои живописни творби пред българската публика, направи пробив в този консервативен възглед. Като член на Италианската комунистическа партия, като творец със силно изразено социално чувство и симпатии към работническата класа, той бе признат от официалните власти у нас за социалистически реалист. (Някои критици го причисляват към експресионизма и не без основание.) Гутузо обаче използва мощни деформации, които са пряко внушени и заимствани от „модернизма“ на Пикасо. Социалистическата критика у нас предпочете да замълчи за тези деформации и да коментира само идейно-съдържателната страна на неговите картини. Защото деформацията се оценяваше от идеолозите на соцреализма като пакостен „модернизъм“, като чужд, „буржоазен“ инфилтрат в тялото на социалистическата култура. Тодор Павлов, корифеят на социалистическата естетика у нас, изрично подчертаваше, че реализмът предполага точно до педантизъм изобразяване на предметния свят. И това бе вярно, но само за класическия реализъм. Гутузо показва, че модерният реализъм може да използва деформацията, макар че това е прийо̀м, който бе оценяван у нас и в СССР като упадъчен, като „антихудожествен“.



Кете Колвиц. „Бунт“, 1899, рисунка, посветена на Селската война в Германия. Богинята Нике води разбунтувалата се селска маса и хвърля огън върху феодалните замъци.

Митологични инфилтрати! Класическият реализъм в лицето на първото следосвободенско поколение живописци у нас странеше от митологията. Тя се приемаше като чужд елемент при реалистическото изобразяване на живота. Не така мислеха творците на Запад. В една своя рисунка „Бунт“ (молив, перо и четка с туш) от 1899 г. Кете Колвиц (1867–1945) въвежда митологичния образ на Нике. Рисунката е посветена на Селската война в Германия (1524–1526). Богинята на победата предвожда въстаналите селяни и същевременно излива огън върху феодалните замъци. Като художник Кете Колвиц е причислявана ту към левия експресионизъм, ту към един модерен реализъм. Но левите експресионисти (Ото Дикс, Георг Грос, Макс Бекман, Карл Фьолкер) бяха обърнати към живота, към кошмарната реалност на следвоенна Германия (след 1918 г.) – „Една зимна приказка“ (както се изразява Георг Грос, позовавайки се на Хайнрих Хайне), така че те с право бяха считани и за модерни реалисти. Тук митологичният образ на богинята на победата, безкрилата Нике, внася усещане за историческата значимост на селския бунт, за събитие, което оставя неизличима следа в средновековна Германия. Митологията е неприемлива за класическия реализъм от 19. век, но не и за модерния реализъм.

Фотоизображения, фотоколажи, фотоинсталации. Въведена като техническо средство, фотографията навлиза в началото на 20. век в пластичните изкуства, осмислена като нов художествен фактор. Поради документалната ѝ значимост, както и поради пряката ѝ връзка с живота, тя е приета най-напред от дадаистите. Почти всички дадаисти (Тристан Тцара, Хуго Бал, Ханс Арп, Хана Хьох, Кристиан Шад, Раул Хаусман, Георг Грос, Джон Хартфийлд, Йоханес Бааргелд) дават своя принос с творби, включващи фотоизображения или разработени като фотоколажи (Хана Хьох), възприети като съвременно, обновяващо изкуството средство, отговор на проблемите на

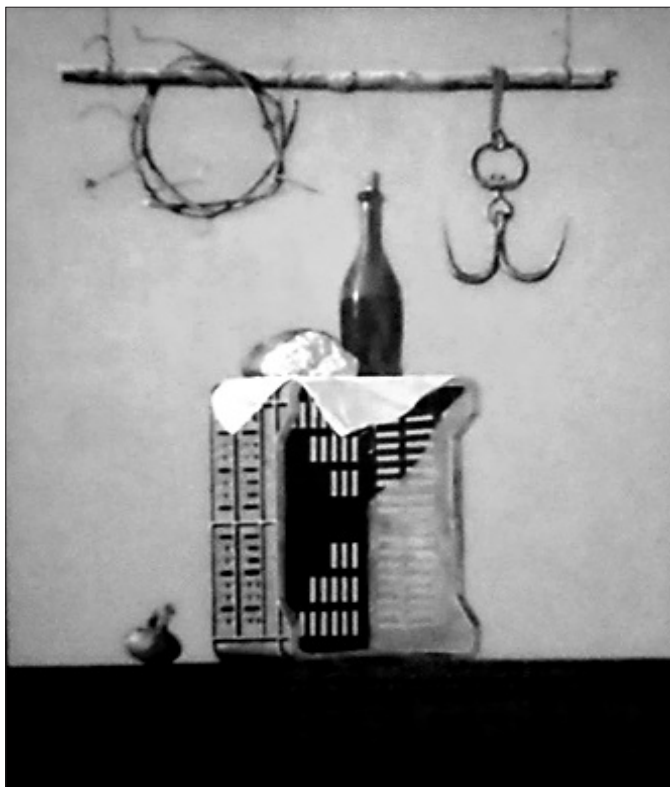
деня. Фотото е незабавен отзвук на предизвикателствата на живота, освен това предлага иновации, каквито не са използвани дотогава. Оттук насетне фотографията става постоянен фактор в творческия процес, най-вече при пластичните изкуства – чрез директно включване на фотообрази или живописване по фотообрази.

Фотоинсталацията все още е рядко явление, но все пак е практикувана. За пример ще посоча инсталацията на Герхард Рихтер „*Мъртва жена I – 3*“ (1988 г.), посветена на Улрике Майнхоф. Участваща в терористична група, Улрике слага край на живота си в Берлинския затвор, след като осъзнава, че методите ѝ за борба с капитала са утопични, а надеждите ѝ за един нов свят без капитализъм се оказват илюзия. Утопични се оказаха и социалните „проекти“ на протестиращите студенти през 1968–1969 г., сътворени под напора на развихрени емоции, а не на трезв анализ на социалната действителност.

В българското изкуство фотографията намери инцидентни прояви – в живописата, графиката, но и в приложни жанрове като керамиката. Оля Колчева разработи един непрактикуван у нас дотогава жанр – *фотокерамиката*: фотоизображението се нанася с растер върху керамичната плоскост на неутилитарна керамична пластика; растерът внушава усещане за документална вярност. Евелина Ханджиева предложи своя версия на фотокерамика в творбата си „*Паметта на старото кресло*“ (1980 г.) – чрез вградени в облегалката на креслото три фотопортрета. Българският авангард не остана безразличен към възможностите на фотообраза. Венцислав Занков в творбата си „*Изплъзваща се самоличност*“ (1997) „монтира свои снимки от различни документи за самоличност и от различни периоди на живота си... Създава се един друг образ, който наподобява реалния, но и се различава от него. Кой обаче е истинският?“ (Мария Василева)(1:34). След това Венцислав Занков запалва новата „документация“. И т.н. Фотографията се използва равноправно както от авангарда, така и от съвременния реалист-художник. И първопричината се крие в огромния напредък на фототехниката.

„*Новият наратив*“. Класическият тип реалисти започват някакъв разказ, като го довеждат до логичния му край. До посоча Иван Ангелов – всяко негово живописно платно предлага завършен, изчерпателен и ясен разказ за патриархалното село. Или Антон Митов! Неговите пазари ни дават пълна и изчерпателна картина за старите пазари в София и други български градове с придошлите от околните села селяни, предлагащи за продан това, което произвеждат. Изображението е толкова всеобхватно, че едва ли бихме могли да добавим нещо към него. Модерните реалисти (живописци, графици, писатели) също започват разказ, но не го довежда до край, а го прекъсват и оставят зрителят сам да го довърши по асоциативен път. Зрителят ще направи това съобразно своята художествена култура, житейски опит и асоциативни способности, с оглед на своите вкусове, предпочитания и познания за творчеството на художника. Пред очите му е една или друга „отворена творба“, която призовава за *сътворческата намеса* на реципиента. А той е в правото си да тръгне по свой собствен път, дори да влезе в разрез със заложената в живописното платно идея на твореца. И този начин на възприемане е общ както за съвременния реализъм, така и за авангарда. Ето например живописното платно на Борис Желев „*Евхаристия*“! Ще направя опит за тълкуването му. Най-велико тайнство на църквата не се извършва в олтара на църквата, а някъде извън храма, в несакрално пространство. Виното е в стъклена бутилка, а не в свещения потир, хлябът не е осветен като нафора (не е нарязан), пластмасовата щайга и вестникът вместо покривка внасят усещане за битовизъм и осуетяват сакралността на евхаристията. Зрителят е в правото си да вложи свои тълкувания, различни за различните зрители. Евхаристията на Борис Желев ни провокира, след като тя е лишена от сакралност и е провеждана извън сакралното пространство на храма.

Борис Желев. „Евхаристия“, 2018.
Символите на евхаристийното
тайнство са налице: виното,
хлябът, тръненият венец,
главата лук, но липсва
сакралността поради
битовизирането на акта.



Ready made. Ready made, въведен в изкуството от Марсел Дюшан през 1913 г., се приемаше като авангардистка практика. Разбираемо бе от само себе си, че присъствието му в реалистичното творчество, особено пък при социалистическия реализъм, бе недопустимо. Реалистическият художествен образ се разбираше като отражение (изображение) на обективната действителност, но също отпечатъка на творческата субективност и някаква истина за действителността. Но въпреки партийното ръководство на изкуството, въпреки пряката намеса на комунистическата партия в художествените процеси, ready made проникна и заяви присъствието си при провежданите изложби през 70-те години на миналия век. Ready made не бе разбран от журито, бе оспорван, отхвърлен, но въпреки това приет и защитаван от художниците, които го практикуваха. Здравко Мавродиев нареждаше пред гоблените си в класическа техника най-различни предмети: червена студентска фуражка, кафез за птици, ютия за гладене с въглища и др. Тези предмети нямаха семантична връзка с изображението на гоблена – те бяха въведени провокативно спрямо нормите и догмите на соцреализма. Илияна Камбурова обаче прибегна към вещи от бита, влагайки смисъл и значение в тях, търсейки семантична връзка с гоблена. Конски череп, машина за мелене на месо, пишеща машина, джобен часовник! И понеже журито не проумяваше смислово-съдържателната връзка, то отхвърляше тези ready makes. Относно конския череп в един от гоблените! Председателят на журито приема гоблена, но не и черепа, защото това „не е в духа на нашето декоративно изкуство“ (2:239). Да, традицията е нарушена, но ready made е приет от приложниците, официално считани за реалисти, приет е като творческа иновация.

Формотворчество. Цели направления в модерното изкуство се характеризират чрез засилената формотворческа активност: кубизъм, футуризм, орфизъм, неопластицизм, геометрична абстракция, минимал арт, оп арт, боди арт и др. Първият мощен импулс към изкуството като формотворчество дава сецесионът; въпреки някои консервативни черти, той вярно предусеща патоса на модернизма. В съпоставка с класическия реализъм на Балзак, Дикенс, Текери, Репин, Суриков, Мъркичка, Вешин, Иван Ангелов и др., чийто интерес е съсредоточен върху художественото съдържание, различията са фрапиращи. В основния си състав модерното изкуство може да бъде подведено под знаменателя на формотворчеството, но това е невъзможно и би било погрешно относно големите исторически стилове – отнася се не само за реализма, но също така и за роман-

тизма, барока, стил ренесанс и пр. Ако при старите стилове формотворчеството е смътно предущае, при модернизма той е съкровена същина, иманентна негова черта. При модерния реализъм формотворческата тенденция напират към доминация, например в творчеството на Ренато Гутузо, Давид Сикейрос, у нас Стоимен Стоилов, Иван Газдов, Антон Дончев, Ангел Стефанов, Сейфетин Шекеров и др.²

2. Кичът като креативна възможност в модерното изкуство

Днес изкуството е васал на улицата

Сирак Скитник (1937)

Свидетели сме на радикални промени в съвременното изкуство и в модерната естетика, една от тях се отнася до кича. Многократно е повтаряно, че кичът е несъвместим с истинското изкуство, че това е безвкусица и злоупотреба с изкуството. Процесите обаче са по-сложни: кичът не само прониква в изкуството днес, но се превръща дори в органична негова съставка. Той става изкуство, при това добро, престижно, естетически ценно. Как? Това наистина е чудодейство! Ето този проблем ще ме занимава в следващото изложение.

Няма да говоря за кича като тривиално явление в съвременната ни култура; за него разговорът започна отдавна, публикациите за него не спират и текат като пълноводна река. Отричан и охулван, той продължава да живее, зареден с невероятна виталност, каквато имат плевелите, промъкващ се навред въпреки оздравителните мерки (вземани против него особено през периода на социализма). Няма да говоря за тая пуническа война с кича, за художници, които чрез своята кич-„художествена“ продукция (Джеф Кунс, Ники дьо Сент Фал, Дуен Хандсън) получиха световна известност, а кич-творбите им влязоха в престижни художествени галерии и музеи, бяха репродуцирани в престижни каталози и албуми. Ще коментирам един доста странен и парадоксален акт: как кичът е трансформиран в пълноценно изкуство, как кич продукцията се превръща в истинско художествено творчество – процес останал извън полезрението на естетици, културолози и изкуствоведи, ключ за разбирането на *ценностната динамика в модерното изкуство*. Този процес ще ни позволи да видим сложните преходи от деестетизация към естетизация при някои авангардни произведения, от обезхудожествяване към едно странно, бих казал, чудодейно охудожествяване.

Влизаме в Музея на жената, в колекцията на Алла Георгиева (юни – септември 2020 г.). Стените са в розово. Розовият цвят е любим за сексисткия кич. Той е зареден с много емоции до съзливост, сладък като захарен памук, потапящ ни в една сиропирана красота. Експозицията е представена чрез три основни раздела – реклама, сувенири и кукли, и трите раздели са царствена територия за кича. Разглеждайки тази колекция, усещам как границата между кич и изкуство пулсира, тя е подвижна, неопределена. Хлъзгава! Колекцията включва „кукли и кукленски аксесоари за пораснали жени, през симпатично смешни или плашещо вулгарни сувенири, до снимки и архивни материали, документиращи еволюцията на рекламните стратегии за продаване чрез женски тела“ (3:54). Ето този кич е превърнат в изкуство, наистина изкуство от периферията, но все пак в изкуство. Къде е тайната на тази странна и абсурдна трансформация? В *артистизма*, подплатен от ирония и самоирония, от тънък, фин хумор, зад който прозира една рафинирана сатира. Подобно на старите въжеиграчи, опънали въже над централния градски площад, балансиращи между живота и смъртта, Алла Георгиева хармонизира кич и изкуство, посегнала към кича не заради лигавата му карамелизирана красота, а като средство за дискретен сарказъм. Непобедимият кич, безсмъртен и вечен! Защото не можем да се откажем от рекламата, сувенирите и куклите, от просмукващата ги до краен предел еуфоричност.³

² Изброените по-горе признаци не дават пълна и завършена характеристика на модерния реализъм. Те са само част от неговата специфика.

³ За склонността на съвременния реалист към нетипичното (нетипични характери при нетипични обстоятелства), за влечението му към изключителното, необикновеното, странното, парадоксалното, към

Ако при Алла Георгиева се отнася за една трансформация на кича в изкуство в съответствие с творческата програма на модернизма, при Румен Гашаров се среща с по-традиционна художествена практика. Той обича да изобразява домашни ковъорчета, окачвани през 20-те и 30-те години в кухнята или над леглото в спалнята. Например в картината „Добро утро“ (1997) : на ковъорчето са пошити в контур две млади жени с китка цветя в ръце, стъпили на пухкави облаци; в картината „Жълт труд“ (1996), четен от едно от момичетата, над леглото е окачен ковъор с обшита ваза с цветя и с гълъб, който носи дълго очакваното писмо от любимия; момичето, разлистило вестника, се е вдълбочило в публикуваните клюки и интриги; в опънатия над спалното легло ковъор „Лято в Резово“ (1996) е изобразен паун с разкошни пера; в „Момиче с китара“ (1988) пак над леглото е закачен панаирджийски ковъор с едри цветя, а в средата медальон с малка, кокетна къща надалеч от шумния град, романтично убежище за двама влюбени. Тези кичозни ковъори (панаирджийска стока или домашно ръкоделие) са изобразени не самоцелно – не заради вложените в тях сантименти и сладникавата им красота. Те имат друго предназначение; те говорят за един провинциален бит, за вкуса (по-точно за безвкусицата) на тези малко грубовати момичета, които мечтаят за щастие и търсят поне малко красота в живота, но вместо нея се задоволяват с някакъв евтин ерзац. Тези ковъори са своеобразно „средство“ в характеристиката на провинциалното битие на тези изпълнени с виталност момичета, които са ни симпатични въпреки принизените им естетически вкусове. И тъкмо този социокултурен пласт в картините на Румен Гашаров прави от кич-мотивите пълноценна живопис. Един подход, в който се долавя чарът на творческата самобитност! Тези кич-мотиви говорят добре за провинциалния живот и фалшивата красота, изпълваща човешкото битие.



Румен Гашаров. В. „Жълт труд“, 1995. Жълтата преса и ковъорът над леглото с разкрасената ваза и гълъба, носещ любовно писмо, говорят за духовната храна на двете момичета.

Има и други прояви, чрез които кичът намира прием в модерното творчество. Ще посоча живописното платно на Стефан Петрунов „Разговор“ (2021), пресъздаващо диалога между папата и една гола жена, седнала насреща му. Скандално нали! И за да бъде ефектът по-силен и по-възмутителен, до нея е поставен кашон от перилен препарат Brillo. Тоя кашон върши двойка работа: веднъж той провокира като кич в аристократичния интериор, където протича разговорът; втори път той навежда на мисълта, че разискваната тема с папата е прането и добрите перилни качества на перилния препарат. Струва ми се, че целта на художника е постигната: стресиране, скандализи-

фрагмента и пр. вж Валентин Ангелов. Културологичната естетика. В. Търново, 2018 (издание на ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий“).



Иронията и самоиронията, а тънкият хумор превръща дори кичозните фрагменти в пълноценна художествена изява. Тези розови или пък пилешки крила (негодни за полет), тези кокоши крака, тая свинска опашка или пък търговския надпис *best before* върху корема на художничката, този изплезен език (явно е съревнованието със Слави Трифонов), тези провиснали кокоши крака – всичко това, преосмислено в иронично-хумористичен ракурс се вписва в едно приемливо изкуство като оригинален творчески принос.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- 240