



Валентин Ангелов¹

МОДЕРНОТО ИЗКУСТВО И НЕГАТИВИЗМИТЕ В НЕГО

Valentin Angelov

MODERNE KUNST UND DIE NEGATIVISMEN IN IHR

Abstract: In der klassischen Ästhetik wird die Negativität kaum thematisiert, während sie in der modernen Ästhetik eine zentrale Rolle spielt. Theodor W. Adorno behandelt in seiner „Ästhetischen Theorie“ (1972) das Moment der Negation an zahlreichen Stellen (über 130). Dabei geht es um wesentliche Erscheinungsformen wie die Zerstörung des Kunstwerks, Sinnverlust in der Poesie, den Zerfall der künstlerischen Form, die Tendenz zur Obszönität sowie deästhetisierende Motive und Figuren.

Keywords: Moderne Kunst, Negativität, negative Tendenzen, Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Zerstörung des Kunstwerks, Sinnverlust, Zerfall der Form, Obszönität.

Нека прелистим естетиките от 19. век! В тях не ще намерим понятието *негативизъм* или *негативност*. В изкуството обаче има сцени, които са под знака на негативността. Да спомена само за композициите от „Адът“ (дясното крило от „Градината на удоволствията“ и дясното крило на триптиха „Кола сено“) на Бош. Някои сцени са понятни за нас въпреки дистанцията на времето; други сцени са неразбираеми, защото са нарисувани с нравоучителна цел за съвременниците на Бош. А в началото на 16. век на изкуството се гледа като територия на прекрасното. Предметът на естетиката е „обширното царство на прекрасното, по-точно [...] прекрасното изкуство е неговото зона“ (Hegel 1955: 49). На такива сцени, които рисува Йеронимус Бош, Питър Брьогел-Стария в гравюрите си, Жак Калло в „Бедствията на войната“, графиката на Франсиско Гоя и пр. се гледа като на експес, изключение, даже като на творчески каприз; те остават извън орбитата на изкуството. Да, традиционното изкуство е запленило от красотата като негова сърцевина, то изповядва *естетиката на прекрасното*. Съвсем друг е случаят с модерното изкуство, което проявява неудържимо влечение по негативизмите. И затова в естетиките, коментиращи модерното изкуство, на негативността се отделя голямо внимание. В „Критика на съзнателната способност“ Имануел Кант изобщо не споменава за негативизми в изкуството, Георг-Вилхелм-Фридрих Хегел използва термина *негативност* (*негативно*) в своята „Естетика“ (Hegel 1955) само 11 пъти. Той живее в епохата на романтизма, но „черната романтика“ остава извън неговото внимание. Истински негативното няма място в изкуството (1: 238–239), заявява Хегел. Съвсем друг е случаят с Тиодор Адорно. В неговата „Естетическа теория“ (Adorno 1972) за *Negation*, *Negativität*, *negative* се съобщава 331 пъти с различното значение на негативността в модерното изкуство. Това има резон, защото негативността не е експес при модернизма, а клауза от творческата програма на много авангардни творци.

¹ valentangel@abv.bg

Творческият „вандализъм“



Арнулф Райнер. „Загуба“. 1970

Неистови, свирепи надрасквания на цветния фотопортрет. Деестетизиране, отблъскващо въздействие. Традиционният художник би се възмутил, за авангардиста днес това е специфичен творчески акт.



Лучо Фонтана.
„Краят на божественото“. 1963

Художественият ефект е потърсен независимо формата; при други творби с четириъгълна форма Фонтана ги нарязва по цялата им ширина; ефектът е в нарязването, тук е в продупчването на платното.

Парадокс, но Лучо Фонтана придоби световна известност тъкмо с този „вандалски“ похват – да надупчва или нарязва платното.

Вандализъм е стресираща дума, но Арнулф Райнер унищожава фотообраза портрет чрез драсканицата върху него. Никога досега в живописата не е използван такъв похват, защото за традиционния тип художник той е нехудожествен, неестетически. Лучо Фонтана прибегва към сроден похват. И тези действия той обявява за своя творческа иновация. Ив Клайн прави нещо подобно: той изгаря части от творбата, а изгорените места обявява за художествен акт. Всички тези действия, в които има разрушителен елемент, даващ ми повод да ги нарека „вандализъм“, се оценяват от авангарда като творческа активност, като създаване на нещо ново, иновативно; те се вписват под знака на *творческата креативност*.

Отказ от визуалния образ (в модерната живопис)

Свидетели сме на необичаен и провокиращ процес – визуалният образ в модерната живопис се заменя от словесен текст, понякога кратък, понякога обстоятелствен. Текстът не е художествен, той може да бъде изваден от енциклопедии или от научни книги, но може да бъде взет от делничния говор. През 70-те до 90-те години на миналия век това увлечение е модно и много авангардисти се ангажират с него: Йозеф Кошут, Ед Ръша, Ричард Принс, Лорънс Уайнер, Бен Вотие, Колин Маккеан и др. Близки до тях са художници като Робърт Индиана, Стюарт Дейвис, Франсоа Дюфрен, но при тях словото (думите) участва в конструирането на творбата. Отказът от визуален образ означава край на живописиста, въпреки че грундираното платно, върху което е нанесен текстът, е оцветявано в синьо, червено, черно...



Робърт Индиана. „Декада“. 1971

Робърт Индиана прави живопис, при която буквите и цифрите участват в изграждането на изображението.



Бен Вотие. „Изкуството е безполезно, върни се у дома“. 1971

Живопис провокация ни предлага Бен Вотие.

Преднамерен агностицизъм

Мартин Табаков.
„Приятеля, когото не познавам“. 2025. Инсталация

Традиционният художник рисува, за да сподели със зрителите това, което го впечатлява от действителността и събитията на епохата, да съобщи за своите виждания, емоции и мисли. За него изкуството е средство за специфична комуникация. Авангардният художник днес отстоява друга позиция. Много често той прибегва към произведения, които по замисъл не са комуникативни, те са изградени от символи, които не се подават на декодиране. Това е заложено в творческата програма на авангардния творец. Той оставя зрителя сам да изтълкува творбата чрез асоциации, които са негови лични и най-често се разминават с творческия замисъл. „Отворената творба“ позволява такава позиция от страна на реципиента. Но има творби, които остават неразчетени, „не-разбрани“, неподдаващи се на разшифроване. Това е нещо ново в естетическата рецепция, присъщо само за авангарда, немислимо и недопустимо за традиционното изкуство. Но авангардистите не говорят и не пишат за тези промени, а те са клауза от естетиката на модернизма – създаването на произведения, които по творческа програма и творчески замисъл са изпълнение на агностицизъм.

Робот от желязо и човек с глава на динозавър! – те ще влязат в смъртоносна схватка. Защо, в името на какво? На тези въпроси зрителят няма отговор. Не е ли абсурден този конфликт между праисторическата ера и модерното време? Има ли смисъл в него? Авангардистът си позволява волности с шокиращ ефект.

Разрушаване на творбата като творчески акт

Поначало разрушаването се приема като несъвместимо с изкуството действие, защото изкуството е креативна, съзидателна проява, а не разрушаване. Жан Тенгели обаче стана известен с разрушаването на свои произведения, най-популярно от които е „С почит към Ню Йорк“, 1960, показано в градината на Музея на модерното изкуство, Ню Йорк. Творбата се състои от части, които се привеждат в движение – колела, сфера, метални съставки – като завършекът е експлозия, която разрушава цялата тази алогична конструкция. Разрушаването е програмирано като епилог на творческата изява.

Жан Тенгели не е сам. Авангардът познава и други подобни прояви. В своя труд „Книга на илюзиите“ (англ. издание е от 2002, бълг. е от 2006 г.) Пол Остър съобщава следния случай: Хектор Ман и съпругата му „в 1939 сключват договор да правят филми, които нямало да бъдат показани пред публика; и двамата едновременно подкрепили идеята, че творенията им в крайна сметка ще бъдат унищожени“ (Остър 2006: 248). И Пол Остър продължава: „Ставало дума да правят нещо, за да го унищожат. И докато не бъдела ликвидирана всяка следа от творението, тво-

рението им нямало да е завършено“ (Остър 2006: 249). Такъв акт е възможен само за модерния творец. Така творчеството се превръща в самоцел. За традиционния творец (бил той писател, живописец или кинорежисьор) подобно допускане е равностойно на абсурд и безумие, защото с този разрушителен акт се обезсмисля самото изкуство... И тъй, разрушението се оценява като завършек на творческия процес – извод, възможен само при авангарда. А дали при информел-авангардните художници не срещаме произведения, които са на ръба на разрушаването им?

Деестетизация

*Пиеро Манзони.
Фекалии на художника. 1961*



Една от 90-те дози с фекалии, предложена като произведение на авангарда. Дали поради своята младост, или поради крайни „творчески“ изяви, но Пиеро Манзони (1933 – 1963) шокира обществеността със скандални „творчески“ прояви – откровен акт на деестетизация, на пълно и безусловно отхвърляне на всякакви норми и правила за художествена дейност. Какво означава това? Деестетизацията е превърната в творчески акт.



Джексън Полък. „Номер 6“. 1948

Тоя хаос от линии и цветни петна не следва художествени правила, той е създаден от произволния размах на ръката и от смяната на цветовете. Модерната естетика обаче приема деестетизацията като творческа проява. Творбата на Джексън Полък е пример за такъв тип деестетизация.



Джовани Батиста. „Дракула“

Творба на психично болен, но художествено образован пациент. Той се стреми да даде израз на това, което става в душата му. Тъкмо изразът го сродява с модерното изкуство, което е изкуство на израза. Батиста овладява напора на чувства благодарение на това, което е получил чрез художествената си школовка. Неговият вътрешен свят е много различен от душевния кръгзор на нормалния човек, включително и на модерния творец.

Деформацията има много лица. Ако Манзони провокира, японецът Ширага, който прави картина от кал, се опитва да естетизира материал, неподдаващ се на естетизация – лепкава, безформена, бъдеща антипатия улична кал. Джексън Полък прави картина от хаотично нахвърляни една върху друга извиващи се линии; той се движи по ръба на естетическото. Макар и с деестетизирана творба, но тя кореспондира с естетическото, ала чрез отрицателните стойности на естетиката – хаотичното, безформеното, дисхармоничното, дебалансираното, безпорядъчното. Много по-сложен е случаят с Джовани Батиста. От формална гледна точка той се движи в границите на художественото творчество – добро рамкиране, добро композиране на живописните съставки, чувство за ритъм, за симетрия и баланс. Но от съдържателно-смеслова гледна точка тая картина е неразбираема. Батиста иска да даде израз на своите виждания и преживявания чрез образи, той иска да говори за душевните си терзания. И тук комуникативната връзка с него се прекъсва. Сигурно е, че той живее в един свят, съставен от кошмари, демонични образи, но и реалности. В моменти на просветление той обяснява с текстове, които усложняват естетическата рецепция.

Влечение по непристойности

При социализма изобразяването (описанието) на непристойности бе нежелано и в разрез с естетиката на социалистическия реализъм. Затова през 90-те години на миналия век като компенсация на тази забрана мнозина наши художници създадоха една-две, пък и повече творби с непристоен сюжет, например Георги Чапкънов, Олег Гочев, Георги Пасев, Людмил Лазаров и др. Спартак Дерменджиев–Парис обаче посвети на тази тема цял цикъл от пластики (керамика) и рисунки в акрил. Те са смущаващи, дори скандални и за онези зрители, които са надживели консервативните морални норми. Какво цели Парис с тези произведения? Преди всичко те са иновативни, а за авангардиста това е от решаващо значение. Но има и нещо друго. Съвсем преднамерено авангардистът се стреми да скандализира, да провокира и обърка публиката. Той разбира естетическата рецепция в напълно превратен вид – като смут и лутане на зрителя, като предизвикателно хвърляне на ръкавицата в лицето му, като дръзка провокация. Въпросът за естетическото

преживяване на творбата е изоставен като остарял и несъвместим с природата на модерното творчество. Това, което Парис ни показва, съответства на тези авангардни амбиции и стремежи. Удовлетворено е страстното желание за известност сред обществеността. Проблемът за естетическата ценност на съответната творба е игнориран, отстранен като нетворчески (Ангелов, 2015: 120).

Спартак Дерменджиев–Парис.
„Предизвикателство“.
90-те години на 20. век. Теракота



Спартак Дерменджиев–Парис.
„Облекчаване“.
90-те години на 20. век



Калин Николов. „Кърпене на износени фалоси“. 2001

Когато непристойното бъде наситено с остроумен и ведър хумор, то придобива висока естетическа стойност.

Разрушаване на художествената форма

Това действие е непознато в традиционното изкуство и в старите естетики не ще намерим дори намек за него. Модерният художник е антитрадиционалист, но не само поради това, че не следва традицията; нещо повече той застава на *противоположна* позиция спрямо естетическите

принципи, изповядвани от традиционалистите. За него разрушаването на формата е творчески акт от особено естество, непознато в миналото, но днес съставлящ сърцевината на авангардното творчество. Цялото направление *информел* бихме могли да подведем под знака на разрушаването, апологетизирано като авангардно творчество. Волс, Ханс Хартунг, Алберто Бури, Сезар, Мимо Ротела, Антонио Тапиес – въобще цялото течение информел се вписва под знака на разрушаването на формата – афинитет към безформеност, хаос, загубена човешка мяра, пренебрегната пропорционалност, игнорирана хармония и балансираност и пр.



Волс. „Композиция“.
1947

Какво ни предлага Волс? Изображение на човешка глава, прикрита сред драсканици, доведена до неузнаваемост, или абстрактна композиция? Творба загадка! Зрителят би могъл да открие човешката глава сред хаоса от линии и цветни петна и в себе си да оформи това, което Волс е разрушил или засекретил сред тая антихудожествена драсканица.



Херман Нич. Акция 80
(фото З. Казаг)

Върху бяло платно е окачен трупът на заклано агне, от който се стича кръв. Херман Нич разрязва трупа със „сидистична“ „жестокост“, за да пробуди в публиката спомена за жестокостите и ужасите на Втората световна война, за обилно проляната кръв на милиони човешки същества. А за постигне на тая цел той игнорира художествената форма, всички академични уроци, норми, условности и наставления за „доброто“ изкуство. Неговото „варварство“ трябва да породи асоциации за жестокостите и варварството на съвременната война.

Изкуството реалност неразлично от реалността

Трябва ли да изпеем погребалната песен за изкуството като художествена илюзия, като видимост, като условност, наподобяваща на реалността, но различно от нея поради своята идеалност? Ето това е ядрото на манифестите и апологетиката на авангарда. Изкуството трябва да напусне музеите и художествените галерии, то трябва да стане неразривна част от живота. Сбогом на изкуството илюзия! Авангардът предлага тотално охудожествяване, респ. естетизиране на реалността, създадена от човека или предстояща да бъде сътворена в бъдеще като материално-предметна среда. Но това е възможно само ако заключим музеите на изкуството и прегърнем изкуството реалност.



Алън Капроу. „Дворът“. 1961.
Творба пространство

Двор в краен квартал на Ню Йорк, изпълнен с износени, стари автомобилни губи. Художествената илюзия е нежелана, тя се причислява към старото, станало омразно изкуство, за което са отредени музеи и галерии. Авангардното изкуство е творчество на реалността, неразлично от реалността, самото то реалност. Алън принадлежи към групата *Флукус*, която изповядва нова естетика и нов тип творчество реалност. Не като ready made, който често пъти компромисно съжителства с изкуството илюзия, а без такива компромиси. „Дайте тласък на революционния порой и прилив (flood and tide) в изкуството! Дайте тласък на living art. Anti-art! Дайте тласък на „NON ART REALITY!“, четем в манифеста на Мацюнас, един от привържениците на Флукус. И пак от същия манифест: „Изчистете света от буржоазната болест: интелектуална, професионална и комерсиализирана култура. Изчистете света от мъртвото изкуство, имитацията, изкуственото изкуство, абстрактното изкуство, илюзионистичното изкуство, математическото изкуство. Изчистете-

те света от „ЕВРОПЕИЗМА“! (Becker, Vostell 1965). (Европеизмът се разбира като отговорен за всички изброени негативни признаци в изкуството на 20. век.) Изкуството трябва да стане anti-art, реалност от житейската реалност. Това обаче означава край на изкуството като специфичен социокултурен феномен.

Нихилизъм и песимизъм

В старите естетики двете понятия липсват. Защото изкуството се възприема като утвърждаване. „По същество изкуството е утвърждаване... обожествяване на битието... Какво означава едно песимистично изкуство? Не е ли това една contradiction? – Да!“, казва Фридрих Ницше в бележките си от 1884 – 1888 г. (Nietzsche 1906: 75). 19. век не познава нихилистичното изкуство, чийто първи тласък е даден с *дадаизма*. Дада е просмукан от анархистично-нихилистични настроения.



*Георги Машев.
„Безумната“, 1922*

Тая тема почти отсъства от нашето изобразително изкуство.



*Николай Майсторов.
„Мъртвото дете“, 2009*

При Николай Майсторов деформацията е основно средство за художествен изказ.

У нас *екзистенциализмът* като философия е непознат поради казионно налаганата след войната социалистическа идеология. Но в изобразителното изкуство спонтанно и не принудено се обаждат екзистенциални проблеми, решавани от всеки художник съобразно неговото свотоусеща-

не и тип мислене. Болестта, безумието, смъртта! – това са генералните теми, третирани от екзистенциализма, но към тях трябва да се добавят и други, отнасящи се до човешкото битие.

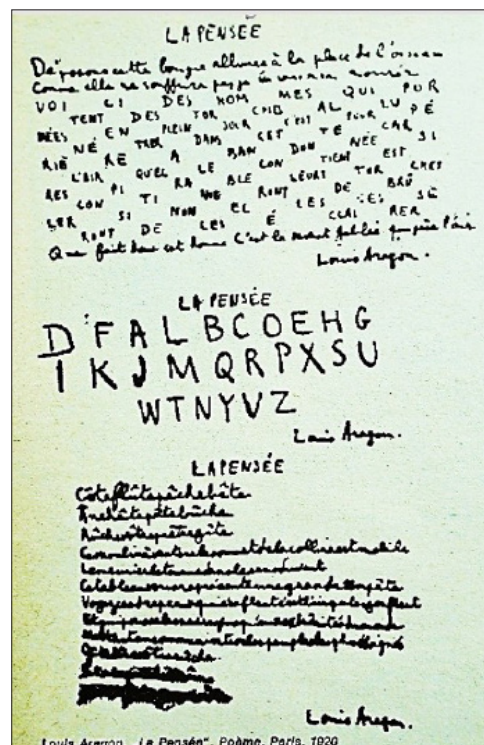
Дада заяви своето присъствие в изкуството с анархистично-нихилистично свеновъзприемане. В „Канибалистичния манифест“ на Франсис Пикабия („Manifeste Cannibale Dada“) четем следното:

*Що се отнася до Дада, той не мирише,
той не означава нищо, съвсем нищо.
Дада е като вашите надежди: нищо,
като вашия рай: нищо,
като вашите идоли: нищо,
като вашите политически водачи: нищо,
като вашите герои: нищо,
като вашите художници: нищо,
като вашите религии: нищо.*

Този нихилизъм е истеричен крясък против Първата световна война, която продължава и през 1916 г., когато се формира групата Дада в Цюрих. Дада нихилизъмът не е самоцел, а с дълбока социално-политическа предпоставка. В умонастроенията на европейския модерн този нихилизъм прониква и става неразривна част от авангардното мислене и светоотношение. Първоначалният бунт срещу консервативния морал се превръща в основна клауза от творческата програма на Дада с проекции върху цялостния светоглед на художника авангардист (Нео-Дада). Неодадаистичният светоглед е просмукан от екзистенциалистични умонастроения. Той коментира не само морални, политически и социални проблеми, но всичко, което се отнася до човешката екзистенция.

Има някаква доза от песимизъм в интерпретацията на екзистенциалната проблематика при Дада. И той е другото лице на нихилизма.

Луи Арагон.
„Размисъл“, 1920



Има нещо тъжно в тая поема – ирония или пародия, груба шега с такова завоевание като писмеността или това е безпардонна дадаистична гавра? И двете части са подписани от писател със световна слава. Ще намерим ли отговор и заслужава ли си да търсим такъв?

Дада има две лица. От една страна, той взриви консервативния морал, от друга обаче – разруши всички ценности, създадени от европейската култура. Той роди изкуство, лишено от естетика и хуманистични ценности. Той създаде творчески личности, готови да се погаврят с всичко, сътворено от буржоазното общество. А дали всичко трябва да бъде залято с нихилистичен дадаистичен катран?

В Дада се заражда тенденция, която изглежда абсурдна, но намира немалко привърженици – *тенденция към безсмислие*. Арагон не е сам, безсмислието като творчески принцип се отстоява от Курт Швитерс (Хановер-Дада), Хуго (или Юго) Бал (Цюрих-Дада), Франсис Пикабия (Париж-Дада), Тристан Тцара (Цюрих-Дада), Раул Хаусман (Берлин-Дада), Кристиан Моргенщерн, Ман Рай и др. Дадаизмът създава произведения, на които днес гледаме като на абсурд. При някои представители на сюрреализма, роден в лоното на Дада, можем да открием нещо сродно с посочената тенденция, но то умира заедно с дадаизма като течение в модерното изкуство и като естетическа визия.

Естетика на не-красивото

Това, което традиционният художник отбягва като несъвместимо с природата на изкуството, именно то става хит при модернизма: хаотичното, безформеното, доведената до крайност деформация, разрушената човешка мяра, разпадът на хармоничното, балансираното, добре пропорционираното и пр. Още при Дада органичното е замествано от механизиранието, математизираното, машинообразното. Раул Хаусман създава „Механизирана глава. Духът на нашето време“ – глава с болтове и други прикачени механични устройства, с опънат от веждите назад метър. Все тогава Ман Рай предлага „Метроном“ с човешко око (1923 г.). При модернизма тая тенденция присъства в лицето на някои авангардисти.



*Жан Дюбюфе.
„Портрет“, 1950.*

Дюбюфе заявява, че прави некултурно, варварско изкуство. Вдъхновенията му идват от рисунките на шизофреници, от примитивисти, от детските рисунки. И това се отнася не само за негови кавалетни произведения, а и за деформирани, изкривени, безформени форми, които Дюбюфе поставя на площади в модерни квартали или в ландшафтна среда. И тъкмо с това неговото творчество получава международна известност.



*Jean Dubuffet, No. Ix., Vintage,
New York, 1987*

Жан Дюбюфе. Огрубени, безформени форми, деестетизирани, брутални, агресивни са поставени в съседство с рационална архитектура. *Контрастът* често се използва днес при урбанистичните оформлениа.

Размерите на безформените пластики на Дюбюфе са меродавен фактор за провокативното им въздействие. Размерът им достига до 6-я етаж на сградата отзад.



*Жан-Мишел Баския.
„Arroz con Pollo“. 1981*

Примитивизъм *par excellence*. Примитивизъм, прокаран не само във формата, но и в съдържанието. Първично мислене, вдъхновения от уличните графити, от неукни рисунки и драсканици, от психично болните, за които най-важното е да дадат израз на душевното им състояние.

Не толкова във формата, а много повече в съдържанието авангардът реализира естетиката на не-красивото. В изкуството навлизат сюжети, мотиви, сцени, които трябва да бъдат подведени под знака на хаотичното, абсурдното, циничното, вулгарното, бруталното, кичозното, кошмарно-

то, ужасното, танатологичното и т.н. (Ангелов, 2015: 71). Има авангардни творци, които отбягват прекрасното и го считат за нещо старомодно, за сладникава, захаросана красота, предназначена за разглезени „ценители“ на изкуството. Има авангардни творци, които проявяват особена наклонност към някои от онези прояви, които се вменят в спектъра на не-красивото. Да спомена само за Спартак Дерменджиев–Парис с неговото увлечение по непристойното; за Станислав Памукчиев с неговите пластики и пространства, отвеждащи далече назад отпреди Сътворението, които внушават идеята за нещо нецивилизовано, не-окултурено, праисторическо, първично; за Венцеслав Занков, който ни провокира със скандални пози на голи момичета (картините „Ангел“, „Мила Родино“); за Цветан Кръстев, който прави инсталации и асамблажи от изсъхнали клони и дървена, изхвърлени от вълните на морския бряг; и т.н.

ЛИТЕРАТУРА/ REFERENCES

Ангелов, 2015: Ангелов, В. Естетика на не-красивото. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“.
[**Angelov, 2015:** Angelov, V. Estetika na ne-krasivoto. V. Tarnovo: UI “Sv. sv. Kiril i Metodiy”.]

Ангелов, 2025: Ангелов, В. Разходка из естетиката. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“.
[**Angelov, 2025:** Angelov, V. Razhodka iz estetikata. V. Tarnovo: UI “Sv. sv. Kiril i Metodiy”.]

Остър 2006: Остър, П. Книга на илюзиите. София: Хеликон. [**Ostar 2006:** Ostar, P. Kniga na ilyuziite. Sofia: Helikon.]

Adorno, T. W. Ästhetische Theorie. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Becker, Vostell 1965: Becker, Jürgen and Wolf Vostell (eds.). Fluxus, Happenings. Pop art, Nouveau réalisme. Reinbek near Hamburg: Rowohlt.

Hegel 1955: Hegel, G. W. Fr. Ästhetik. Berlin: Aufbau-Verlag.

Nietzsche 1906: Nietzsche's Werke. T. 10. Leipzig: Naumann; Kröner.