

ПАНЕСТЕТИЗМЪТ

ВАЛЕНТИН АНГЕЛОВ

Експанзията на съвременното изкуство пробуди една твърде стара, понастоящем отново актуализирана идея — за сливането на изкуство и живот, на изкуство и общество. Причините за нейния „ренесанс“ са от разнородно естество: психологически, но най-вече социални. А и в самото художествено развитие се разгръщат такива процеси, които дават обилна храна на днешния панестетизъм във всевъзможните му модификации.

ПРЕОБРАЖЕНИЯТА НА ПАНЕСТЕТИЗМА

Не за първи път в историята на естетиката се среща с утопичната идея за тоталното сливане на изкуството и човешкото битие. Привържениците на тази идея, за която нееднократно са изпети най-възторжени химни, отстояват различни по идеологическа обогрелост възгледи: от пророкуванията на Новалис за едно мистично обединяване на човечеството чрез вълшебството на поезията до утопичните упования на Хърбърт Рийд за спасяване на съвременната цивилизация чрез творчеството на художника. Оттук нататък изкуството се представя в необичайна светлина, нему се приписват възможности, каквито то едва ли притежава: то било в състояние да надскочи традиционните си граници, да разреде обвивката, в която го познаваме от векове насам, та в една необозрима откъм проявления глобална естетическа „радиация“ да се превъплъти в многообразните форми на живота. Обхванато от огромна пулсираща дифузия, то разрушавало дори само себе си, понякога и напълно, за да се прероди чрез най-неочаквани метаморфози в друга естетическа субстанция — в обществената дейност и съществуване на хората.

Преображенията на панестетизма са доста разноречиви: веднъж на изкуството се приписва *миротворческа* роля, друг път то бива провъзгласено за чудотворна *панacea* срещу всички и всякакви социални недъзи и пороци, трети път в него се съзира надеждно средство за цялостна симбиоза между вдъхновено художествено творчество и най-тривиалните страни на живота. У Оскар Уайлд панестетическата идея ще прозвучи явна нотка на парадоксалност: „Животът копира Изкуството“¹ — възглед, който предизвикателно отхвърля просъществувалите от елинската античност до XVIII в. схващания за изкуството — подражание на действителността. „Животът подражава на Изкуството далеч повече, отколкото Изкуството на Живота. Това е резултат не само от подражателския инстинкт на Живота, но и от факта, че ... Изкуството му предлага конкретни красиви форми, чрез които той може да реализира енергията си.“² Без да заличава синопора между тези две различни територии, Уайлд подсказва за животворческата стихия, присъща на изкуството.

¹ Оскар Уайлд. Критикът като художник. Варна, 1982, с. 31.

² Пак там, с. 41.

В по-друг, революционен смисъл ще заговорят конструктивистите относно митотворческите задачи на голямото изкуство — критерия за социалната му функция и ценност. Те виждаха силата му не само в преобразяването на предметния свят около нас, но още в предназначението му да бъде „стил на епохата“ (М. Гинзбург), средство за организиране на масите (К. Зелински), да стои на гребена на огромните промени, настъпващи със социалистическата революция³. Защото изкуството имало смисъл, ако бъде творец на една нова действителност, а не музееен експонат, хап срещу скуката или просто луксозен декор върху фасадата на човешкото битие.

XIX в. все още вярваше, че историята на изкуството е история на стилове, на твнатата приемственост и смяна. Век на еклетика, когато на художествената творба се отреждаше да бъде декор, глазура на една неестетична действителност. XX в. бе разкален в разбирането ролята на изкуството: то трябва органично да присъствува в обществения живот; на него вече се гледа като на своеобразен „инструмент“ за дълбоки промени в света около нас. Не един теоретик откри в него миротворчески възможности и призова към тяхното оползотворяване.

Панестетизмът носи утопични нотки в себе си, преголеми надежди. И все пак той преувеличава такива признаци, които са дълбоко свойствени на съвременното изкуство. Тогава лишени ли са тези надежди от всякакво оправдание и смисъл?

Но да започнем с първия контакт на изкуството със зрителя. Ето: публиката е изпълнила театралната зала и със затаен дъх следи спектакъла (нека това бъде примерно „Карьеристът“). Сигурно сред посетителите има и карьеристи, но за тях главният герой, възпъхтението на карьеризма, е неприемлив, действията му пораждат осъждане. За тях той също така е отрицателен персонаж, както и за всички други. Но в живота те правят почти същото, както и героят на сцената, само че за себе си имат своите добри, „оправдаващи“ ги доводи — това е тяхното морално алиби, дори и да е същото с белите конци. Може би те ще напуснат театралната зала морално преродени, отърсили се от старите си пороци? В литературата са описани такива случаи, но в живота не познавам нито един. Не твърдя, че писателите измислят описваните примери, но това са ретките изключения, за да попадаме на тях всекидневно. Все пак утешително е, че ги има! Панестетизмът обаче провъзгласява изкуството ту за универсално лечебно средство, ту за спасител на цивилизацията, ту за демуург на света, в който живеем — да, същото това изкуство, което не може да предизвика поне един катарзис у карьеристите от зрителната зала!

Но нека хвърля повече светлина върху съвременните панестетически прояви.

„ОБЩЕСТВОТО КАТО ИЗКУСТВО“

Ако изкуството (поне в някои свои форми) притежава миротворческа характеристика, ние заставаме пред колосален естетически и социокултурен проблем, широко разискван от някои автори в Западна Европа и САЩ. Откъде този изключителен интерес? Сигурно ще трябва да се обърнем към съответните теории, за да прозрем това.

През 60-те години Хербърт Маркузе бе най-изтъкнатият застъпник на идеята за миротворческата функция на изкуството. Противопоставяйки се на традиционната естетика, той защити убеждението, че изкуството днес има и трябва да има друга роля. То „не трябва повече да бъде илюзорно“, т. е. „естетическа видимост“, „прекрасна илюзия“ (каквото е било досега), понеже така прекъсва връзката с действителността, с живота. Съвременната действителност, продължава Маркузе, „се оказа предразположена към преобразуващата функция на изкуството, да — зависима от нея“⁴. Ако художественият процес до XIX в. би могъл да се опише като борба между стилове, отричащи се един друг, нашето време предлага друга алтернатива: на изкуството се вменява в дълг да

³ Вж. Валентин Ангелов. Конструктивизмът в изобразителното изкуство и архитектурата. С., 1972, с. 14 сл.

⁴ Herbert Marcuse. Versuch über die Befreiung. FaM, 1969, S. 66.

реконструира не само материалната, но и обществената среда, „не да се бунтува против този или онзи стил, но против 'стила' въобще като такъв, против художествената форма на изкуството (gegen die Kunst-Form der Kunst), против традиционното значение на изкуството“⁵. Ако художественият процес бъде сведен до смяна на стилове, това означава, че той се превръща в история на автономни ценности, лабилно свързани с обществения живот, по-скоро преосмислящи в естетически ракурсе социалните явления. А къде е изходът, сочен от Маркузе? — „На изкуството бе съдено да пожертвува собствената си специфика, за да осъществи голямата си мисия — „преобразуването на жизнения свят.“⁶ То разрушавало себе си като специфичен, обособен феномен, за да претвори живота в „естетически универсум“⁷. Какви биха били последните? „Това би означавало ликвидиране на изкуството: край на разделението между естетично и реално. . .“⁸ Въпреки че в дискусията си с Хърбърт Рийд през 1967 г. Маркузе не бе достигнал до тази крайност — отказ от изкуството като своеобразно обществено явление, той още тогава апелираше за тотална интеграция между изкуството и живота — интеграция, на която принадлежи бъдещето и която щяла да доведе до превръщането на „обществото в художествен продукт“ (Gesellschaft als Kunstwerk). Обществото като изкуство! Ако художникът би могъл да осъществи миротворческите възможности на своите произведения, тогава „би се променил историческият топос на естетичното: той би намерил израз в преобразуването на жизнената среда — на обществото в артефакт“⁹, в художествена реалност.

Маркузе беше уверен, че бъдещият синтез между техника и естетика ще направи възможно безпрепятственото разтваряне на изкуството в социалните форми на човешко битие. „Две явления се разминават: в реалния обществен свят — господството на техниката и техниката като средство за господство, в естетическия свят — илюзорната видимост. Днес ние можем да предвидим евентуалното единство на тези две явления: обществото като художествена творба.“¹⁰ Един изключително обаятелен възглед, който през 60-те години бе делеяна надежда сред левичарски настроените умове и студентската младеж на Западна Европа и САЩ¹¹.

Нищо не изглежда по-консервативно и по-съмнително от защитата на автономно битие на изкуството — защита, която бе крайгълен камък в буржоазните естетики от XIX в. и началото на XX в. Такава позиция се разглежда не само като теоретична, но и като нравствено-социална. Ето например Пиер Бурдио: „Упоритото настояване върху автономията на художествената инвенция води към една особена етика . . . към култа на една самозадоволяваща се форма, към подчертаване езотеричността и ненаправляемостта на творческия акт.“¹²

Огромните надежди, възлагани на художника, реабилитираха познатата, но отдавна отхвърлена заради едностраничността си теза за превръщането на изкуството в „производителна сила“. През 60-те години тя намери най-красноречив израз у Маркузе, подета отпосле и при други автори: изкуството би могло и би трябвало да стане „производителна сила на материалните и културните форми. Като такава сила то би било интегрален фактор при формирането качеството и вида на предметите, на реалността, на жизнената форма“¹³. Остава една-единствена крачка — и тя е извършена! — до твърдението, че в бъдеще изкуството ще се обособи в „Korrespondenzsystem“, т. е. система, която ще моделира и организира отношенията на хората в обществото. То

⁵ Ibidem, S. 66.

⁶ Ibidem, S. 72.

⁷ Ibidem, S. 53.

⁸ Ibidem, S. 54.

⁹ Ibidem, S. 72.

¹⁰ Herbert Markuse. Gesellschaft als Kunstwerk. — Forum (Wien) 1967, Nr. 167—168, S. 865.

¹¹ Cp. Wilhelm Höck. Kunst als Suche nach Freiheit. Köln, 1973, S. 90 ff; Douglas Davis. Art and the Future. London, 1973, 166—187.

¹² Pierre Bourdieu. Zur Soziologie der symbolischen Formen. FaM, 1970, S. 83.

¹³ Herbert Markuse. Versuch. . . , S. 54.

трябвало да се превърне — въпрос на време! — „в организиращ принцип на човешките взаимоотношения“ (Алекс Зонис¹⁴). Така изкуството бива провъзгласено за сила, която ще претвори не само жизнената среда на хората, но и самата социална структура.

Никога досега не е бил така категорично отхвърлян скептицизмът на Жан-Жак Русо или на Лев Толстой относно позитивната роля на художествените произведения. Никога досега така безусловно изкуството не е било издигано до фактор в общественият развитие, който — така се подразбира! — дискредитира движещите сили на историята (класова борба, революции и пр.); защото самото то, въездещо и изпълнено с миротворчески потенции, е обявено за „модулятор“ на обществените структури. На щом е демиург на социалните форми и взаимоотношения, то би трябвало да бъде и всемогъщо средство за лечение на туморите по обществения организъм. В него Маркузе вижда чародейно средство „срещу институциите на капитализма и техния морал“¹⁵. И с това си убеждение той хвърля мост към позициите на своя опонент, Хърбърт Рийд, който пък вижда в него единствената сила, способна да спаси цивилизацията от разруха и смърт, понеже тъкмо то противодействува на процесите на разрушение и деградация. Иначе „светът ще изпадне във варваризъм“¹⁶. Обединявайки естетично и социално в неразчленимо единство, Рийд възхвалява естетическото възпитание като най-надеждно лекарство срещу болестите на „съвременната цивилизация“.

Едва ли може да се оспорва голямата притегателна сила на панестетизма. Изкуството създава хармонични „светове“ и цели „вселени“, най-чиста кристализация на естетически идеали. Каква непреодолима съблазън има в това: обществото да бъде построено по негов аналог или просто да се слее с него, приемайки неговата идеалност и естетически ореол!

ФЛУИДИТЕ НА ПАНЕСТЕТИЗМА

Понеже идеите на Маркузе издават лек левичарски привкус, те намериха у Микел Дюфрен своеобразно прераждане: в бъдеще нямало да има художници професионалисти, но всеки човек ще бъде творец на художествени ценности. Далечното ехо на европейския романтизъм (немски, английски) встъпва в симбиоза със съвременни левичарски уклони.

От друга страна, авангардизмът, който въобще малко или никак не дава ухо за естетическите теории, този път им направи „реверанс“. Представителите на антиизкуството заговориха за тоталното единство между изкуство и живот — една интеграция, която ражда антиизкуството, при това осъществена в най-тривиални и банализирани прояви. В стремежа си да срине зида между изкуството и действителността „антихудожникът“ обявява най-делничните страни на човешкото битие за предмет на неговото творчество. Йозеф Бойс, професор в Художествената академия в Дюселдорф, лидер на антиизкуството във ФРГ, ще заяви: „Дори обелването на картофа може да бъде произведение на изкуството, ако то е съзнателно действие“¹⁷. Така се роди сензационният девиз: „Животът като изкуство“, върху чийто философски смисъл ще говорим по-долу.

Има автори, които не споделят крайностите на Маркузе. Без да се обявяват срещу изкуството като специфично, обособено в себе си явление, те съзират в него, особено що се отнася до пластичните му прояви, фактор в естетизирането на жизнената, материално-пространствена среда на милиони хора. С това миротворческата му функция се локализира в подобряване, хуманизиране, оптимизиране на жизненото обкръжение — идея, страстно защитена от Юрген Клаус¹⁸, Конрад Пфаф¹⁹ и др. „Изкуството не е вече

¹⁴ Alex Tzonis. Transformation der Initialstruktur. — Deutsche Bauzeitung 1969/VIII, S. 588.

¹⁵ Herbert Markuse. Versuch... S. 49.

¹⁶ Herbert Read. The Origin of Form in Art. London, 1965, p. 187.

¹⁷ Цит. по: Douglas Davis. Art... заб. 16, гл. III.

¹⁸ Jürgen Claus. Expansion der Kunst. Reinbek bei Hamburg, 1970.

¹⁹ Konrad Pfaff. Kunst für die Zukunft. Köln, 1972.

разкрсяваща прибавка или стимул за добро настроение в празничните часове. То ни забикаля и слага печат върху ежедневието на човека във всичките му разнородни прояви. . . То е необходимо за съществуването на еманципирания, щастливия човек²⁰. Така то щяло да бъде избавено от херметизма и изолацията си заради една истинска интеграция в социалното битие на хората. Негова цел ще бъде не само въпросът за художническата себеизява и творческата оригиналност, но главно „преустройството на човешката жизнена среда. . . Изкуството се явява като социална функция, организираща порядък — срещу безпорядъка, мръсотията, шума и т. н.“, заявява Пфаф²¹.

Можем да оспорваме тези приписвани му възможности, но не можем да отричаме, че то е обхванато от небивала досега експанзия, пораждаща внушението за преобразяващата му света роля. Изкуството не е вече само музеен проблем; то излезе на улиците, площадите, вля се в бита, труда и отдиха на милиони хора, превърна се модулатор на формите на живеене, в законодател на естетиката на предметния ни свят. То прекрачи синора, отделящ го от живота — какъв порок бе това за идеалистическите естетики от XIX в.!, — придоби универсалност. То не разчита единствено на художническата дарба, на творческия инстинкт и интуицията, на неувловимото духовно прозрение на големите истини за действителността. Напротив, посегна към последните научни открития и технически новости: към компютъра, лазера, холографията, биокинетиката, към най-различни инженерни дисциплини, към кибернетиката, към различни информационни системи, дори към масмедияте и т. н. и т. н. Може да се възрази, че това все още са експерименти, но важно е, че художникът не ги счита за табу, а се стреми да ги овладее от естетическа гледна точка. Само чрез *дизайна* той навлезе в света на електрониката, пластмасите, най-модерните технологии, за да ги моделира в естетически предмети — не самоцелно, а в името на живота, на една нова култура на формата от нашия предметен (материален) мир. И тъкмо тук е един от най-мощните и най-вitalните корени на съвременния панестетизъм. Днес не се възхвалява повече сложносъставната, синтезираща художествена творба (Gesamtkunstwerk), която Валтер Гропиус обяви за идеал на 20-те години, а изкуството като система, опираща се на науката и техниката, на знанията за социалните процеси, на политиката, на масмедияте и пр. — накратко, изкуството в тоталната му експанзия спрямо обкръжаващия ни свят²².

„ЕСТЕТИЧЕСКАТА ДЪРЖАВА“ — ИДЕАЛ ИЛИ ОТРИЦАНИЕ НА СОЦИАЛНАТА СТРУКТУРА

Доста своеобразна е панестетическата нишка, отвеждаща към един култ на държавата. Най-ранните проявящи се за вярване на изкуството и държавата принадлежат на Платон. Въпреки презрението си към живописци и скулптори — тези „занаятчий“, подражатели на сетивните неща! — той сравнява държавата като структура и организация с творчеството им. Бидейки образец за организираност, изкуството би могло да послужи като прототип за идеалната държава — една хармонична цялост, „стройна, неизменяща се, непричиняваща и непонасяща неправда“ („Държавата“). В „Законите“ пък Платон съпоставя държавниците с трагическите поети: „Предметът на творчество при нас е един и същ. Затова ние (държавниците — б. м., В. А.) сме съперници с вас (поетите — б. м., В. А.) по изкуство и противници в състезанието за най-прекрасното действие.“ Както трагедийният драматург организира конфликтите в голяма, добре промислена и стройна хармония, така би трябвало да направи и държавникът: да овладее конфликтите в обществото, подчинявайки ги на един съвършен порядък — държавата. Държавата като изкуство!

Столетия по-късно тая идея съзрява в панестетическа тоталност у Фридрих Шилер — чрез възгледа му за „естетическата държава“, подплатен от възторжено-гърже-

²⁰ Ibidem, S. 23.

²¹ Ibidem, S. 21.

²² Jürgen Claus. Expansion. . . , S. 161.

ствен, но хуманистичен апотеоз на изкуството като средство за избавление, за всеобща терапия на обществото. За Шилер изкуството е естетическа и тъкмо поради това и нравствена сила. „Към най-значимите задачи на културата принадлежи тази: докогато може да бъде постигнато царство на прекрасното, човекът в неговото чисто физическо битие ще бъде подхвърлен на въздействието на формата, ще бъде естетически сътворен, понеже само от *естетичното човечество* — не обаче от физическото му състояние — може да произлезе моралният човек“ (к. м., В. А.)²³. Силно обаян от философията на Кант, панестетизмът на Шилер не е възввала на абстрактни идеи, а протест срещу не-преживени от феодализма социални порядки в Германия, които обезличават и смазват човешката личност. На тях се противопоставя „естетическата държава“, отвещаща към идеала — „естетическото човечество“.

Тази толкова възторжена идея у Шилер среща през 60-те години на нашия век откровената неприязън и антипатия на „новите леви“ в Западна Европа (главно във Франция и ФРГ), оформили се като интелегентска група, протестираща срещу социалните порядки на капиталистическия свят. За тях „естетизираната държава“ на съвременната буржоазия е израз на социална демагогия, опит за манипулиране на общественото съзнание, камуфлаж над същинските механизми на управление, прикриване бруталността на буржоазната държава и т. н.

След майските събития през 1969 г. във Франция и студентските вълнения във ФРГ „новите леви“ стигнаха до безкомпромисно отричане на буржоазната политология: буржоазната държава само привидно олицетворява реда и сигурността, хармонията на хора с различни интереси. „Противоположната картина, която предлага естетиката на държавната власт, това са застрашаващите видения на господстващата класа: извън сферата на държавността цари само безпорядъкът на природното състояние като синоним на безформеността, анархистичното.“²⁴ Ето защо даже униформата на полицията се утвърждава като „естетическа форма на реда“²⁵. С това естетизирането на буржоазната държава се превръща в сигурно средство за методично упражняване на насилие и смазване на индивидуалността като носител на анархистични кълнове. Началото започнало с Хобс („Левиатан“): държавата претендира за ценности, които всъщност потъпквала — на първо място аза. Затова медната гравюра от първото издание на „Левиатан“ представя държавата като колос, съставен от безброй малки, но обезличени човешки същества. И това е, заради което най-мощно се разрази протестът на „новите леви“ против „естетическата утопия на капиталистическия тоталитаризъм“; „на естетиката на насилието като дело на буржоазно-тоталитарния проект за ред противостои една естетика на повишена субективност“²⁶.

При „новите леви“ политическият и естетическият протест се сливат. Атаката започва с прословутата фраза на Ницше: „само като естетически феномен са оправдани винаги битието и светът“, опира се на реакциите на Валтер Беньямин срещу сакрализирането от буржоазията на изкуството, подхранва се от социалните порядки в Западна Европа. Силата им е главно в отрицанието. Позитивният им постулат е парадоксален: това ще бъде една глобална антиестетика. Една теория на естетиката! Добре, но „пейната тема не е изкуството, ала оная сфера, която се декларира като изключително антиестетическа: основаването на изкуството върху политиката... прави самата политика предмет на една теория на естетиката“²⁷. Антибуржоазният патос на тая теза е съвсем явен: щом буржоазията заклемява политиката като антиестетическа проява, нека тъкмо тя (политиката) да съставлява ядрото на една нова съвременна естетическа теория! Само така теорията би придобила актуалност — не чрез сакралното

²³ Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen. — Schillers Werke in 10 Teilen. Teil III. Berlin, 1970, 79—80 (23-er Brief).

²⁴ Martin Jürgens. Der Staat als Kunstwerk. Bemerkungen zur „Ästhetisierung der Politik“. — Kursbuch 20, 1970, FaM, S. 121—122.

²⁵ Ibidem, S. 123.

²⁶ Ibidem, S. 131.

²⁷ Ibidem, S. 120.

преклонение пред изкуството, не чрез разравяне на иманентните му ценности, а чрез разкъсване на връзката с живота: в неговите най-парливи страни, в политическите му проявления.

Оттук, от теоретическите постановки, се хвърля мост към практиката, към една на пръв поглед странна и твърде провокираща форма на творчество, носеща върху себе си силна панестетическа багра — антиизкуството.

АНТИИЗКУСТВОТО — ПАНЕСТЕТИЧЕСКАТА РЕАКЦИЯ НА ПРОТЕСТИРАЩИТЕ ЛЕВИ КРЪГОВЕ

Много журналисти и публицисти, изкушили се да пишат за него по повод на една или друга изложба, проляха искрени сълзи поради това, че „антихудожникът“ унищожавал изкуството, разрушавал го безжалостно, предизвикателно посягал на естетичното, смазвал безпardonно в кратката си всяка художествена ценност. Откровено казано, „антихудожникът“ тъкмо това и цели с действията си: да ликвидира традиционното, станало според него негодно, а и политически изкористено понятие за изкуството²⁸, както и свойствения нему признак — *естетичното*. Имам впечатлението, че авторите на прочетените от мен статии се разминават с инвенциите на „антихудожника“, те просто не го разбират, шокирани от неговите действия и прояви. (А може би „антихудожникът“ е постигнал намеренията си и спрямо тях самите!) Трябвало ли винаги да си поспираме главите с пепел в знак на дълбока скръб, щом някой някъде е посегнал на тази неприкосновена светиня — изкуството, безразлично при какви социално-политически и исторически условия е извършено това, без да се интересуваме от теоретико-философските подтици и съображения? Срещу кое изкуство се бунтува „антихудожникът“? Срещу всяко? По-скоро срещу традиционните кавалетни форми на изкуството, които буржоазията отдавна използва за свои цели и съобразно своята идеология, превърнала ги в убежище за елитаризма, херметизма, за бягство от реалността и нейните жистнетрепачи проблеми, срещу изкуството, станало самоцел или инструмент за творческа себизащ и игнориране на всичко, което остава извън периферията на аза, срещу самоценността на художественото произведение, срещу непроницаемата стъклена стена, разкъсваща творчество и живот, срещу правеното на изкуство за музей (когато милиони хора живеят в антиестетическа действителност). Нали много по-лесно е да се напълни един музей с шедеври, отколкото да се въвлечат художествените ценности органично в човешкото битие. Накратко това е протест срещу ония форми на изкуството, които служат на буржоазията и целите ѝ, както и срещу художника, затворил се в естетическия пашкул на автономни, самоцелни творчески проблеми.

Но бунтът разкрива явни левичарски недъзи. Ако изкуството е използвано от буржоазията, трябва ли да бъде отхвърлено? Загубило ли е способност да функционира по друг начин, съобразно нови, прогресивни обществени идеали? „Новите леви“ постъпват по сходен начин, както силезийските тъкачи през 1844 г., разбивайки станове, чрез които се осъществява капиталистическата експлоатация. Те отхвърлят традиционните форми на изкуството, понеже буржоазията ги е въвлякла в сферата на идеологическото си въздействие и културната политика.

Бихме помислили, че „антихудожникът“ е само рушител на съществуващия художествен опит, един провокатор, който се хили в лиието на всичко и всички. Практиката му, макар и недостатъчно категорично, очертава моменти, нелишени от идейнополитическа закуска. Най-силният, впечатляващ, даже шокиращ момент е провокирането на обществеността. Работите му са драстично предизвикателство срещу господстващите представи за автономната ценност примерно на кавалетната картина, срещу естетическия подход към нея, срещу мястото ѝ в социалния живот, срещу схващанията за ролята ѝ

²⁸ В едно интервю Йозеф Бойс заявява: „Във всеки случай ми беше ясно, че съвсем няма какво да правя с традиционното понятие за изкуството“ (V. Harlan, R. Rappmann, P. Schata. Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achtberg, 1984, S. 56).

(тъй както те бяха утвърждавани и „нормативизирани“ от буржоазната идеалистическа естетика на XIX в. и началото на XX в.). Когато Дитър Рот (ФРГ) излага „картини“ с рамка, но вместо изображение в нея има купчина развалено сирене, примесено с телчета и станиол, разпръскващо непоносима воня около себе си (а и други подобни творби), с това той хвърля ръкавица в лицето на буржоата—меченат и колекционер, срещу музееите и галериите (нека се опитат да колекционират тези „творби“!), срещу естетическия вкус на доброто общество, разбиращо от изкуство. А когато Михаил Буте (ФРГ) излага „картини“, от чиито рамки висят само парцали, това е пародия или гавра срещу сакралността на живописното платно, срещу скъпоценността на живописното изображение, заграждано в скъпа, позлатена барокова рамка. Това не е провокация срещу отделна личност или единична институция, а срещу ценностната система в изкуството, установена от Ренесанса насам, посегателство тъкмо срещу буржоазното понятие за изкуство и предназначението му в социалния организъм, в края на краищата реакция срещу оная обществена система, която им е дала живот.

Колкото силен и дързък е „антихудожникът“ в отричането, толкова слаб и неясен е в позитивните си идеи. Тук-там те проблясват, зародиши на една друга естетика, отричана и непризнавана дори в първата половина на XX в.

1. Генерална промяна на курса: връщане на твореца към баналната среда около нас, към обкръжаващото ни през целия житейски път ежедневие, пренебрегвано и омаловажавано от традиционната естетика. Когато през 1925 г. Ортега и Гасет обрисуват отношението на художника към действителността — а тя го дебне на всяка крачка със заrobащата си антихудожественост, — той си послужи със следния образ: „Обратно на Одисей, художникът трябва да се освободи от своята делнична Пенелопа и сред подводни скали да насочи кораба си към магьосницата Кирка.“²⁹ „Антихудожникът“ изповядва съвсем друга религия: назад към делника с неговия неестетически характер! Само той единствено е достоен за творческо преосмисляне и премоделиране!

2. Сливане на изкуство и живот, но не в смисъл, че изкуството в традиционните му прояви ще бъде наметнато над живота подобно някакво естетическо було. Това би било грим върху ежедневието, естетически камуфлаж и нравствено притворство. Има се предвид сливане, където изкуството в традиционната си форма ще изчезне, за да се превърне в нещо като моделираща сила на действителността. „Антихудожникът“ не иска да отбира само естетическите признаци, а да моделира жизнените процеси, каквито те са. За съжаление практиката на „антихудожника“ не хвърля достатъчно светлина върху тая толкова неизбистрена, почти аморфна идея.

3. Творчеството на „антихудожника“ се счита като израз на социален ангажимент. За Бойс изкуството е „единствената сила на развитието“ (die einzige evolutionäre Kraft)³⁰, по същество една формула на панестетизма, превърнала изкуството, или още по-точно—антиизкуството, в тотална сила на човешкото развитие.

Засега без отговор остана въпросът, по какво ще различим една битова вещ от същата вещ, превърната от „антихудожника“ в творческа изява. Отговорът бе даден твърде отдавна, още при Марсел Дюша и дадаистите: чрез неподозирания, неочаквания, шокиращ в своята новост и неповторимост ракурс, в който тя ще бъде показана! Оттук стремейт към сензационна новост на всяка цена — допирната точка с авангардизма в цялост.

Въпреки опита на „антихудожника“ да утвърди неестетичното като сфера на творчески инвенции, да разшири границите на изкуството³¹, включвайки в него неестетич-

²⁹ Хосе Ортега и Гасет. Естетически есета. С., 1984, с. 240.

³⁰ V. Harlan, R. Rappmann, P. Schata. Soziale Plastik..., S. 31.

³¹ Не засегнах психологическите причини, спомогнали за раждането на антиизкуството, родствението нему явления в съвременния авангардизъм и въобще отхвърлянето на естетичното като цел и същина на художественото творчество (а за обикновения зритель естетичното в изкуството е равнозначно на красота). Наистина в живота непрекъснато говорим и призоваваме към красота — като идеал, цел, средство и т. н. Но аз не познавам голям съвременен творец (поне в областта на изобразителните изкуства), който да я търси преднамерено, сама за себе си, извън нравствени, идейно-светогледни, гносеологически, социални и т. н. постановки. Нещо повече — истинският творец днес е склонен да я отъждествява с една, втора,

ния живот, той трябваше да се подчини на законите на буржоазния свят (срещу който протестира и който провокира). Антиизкуството бе третирано по същия начин както омразното, толерирано от буржоазията традиционно изкуство. То стана музей експонат, бе колекционирано като един „изъм“ сред многото други. И наистина то бе включено в социалната система на капитализма, бе финансирано от нея, обяснявано в дебели каталози, тържествено показано в изложби, галерии и музеи; то се оказва манипулирано творчество, въпреки че бе замислено като бунт срещу всяко манипулирано от буржоазията изкуство.

Тоя преглед на панестетизма не претендира за пълнота, но все пак разкрива както теоретичните му прояви, така и творческата му практика, обединява историческите и съвременните му превъплъщения. Ние отхвърляме панестетизма, но той не е глупост — никога досега не е бил, а най-малко днес. Той е едно трескаво, неспокойно вглеждане в големи и важни проблеми: за необходимостта от изкуството в нашия век, но в други, различни форми; за разразилите се процеси в художествената култура, които пренасят ударението от иманентните страни на творбата върху социалния ѝ ангажимент; за ролята на художника, стоящ на кръстопът — насаме с автономните въпроси на изкуството или творчество в името на живота! Може и трябва да разискваме доколко панестетизмът е на прав път, но нямаме право да се съмняваме в актуалността на поставените въпроси (особено с оглед младежта и олеяващите кръгове в Западна Европа).

трета или всички тези постановки вкупом. Да се лири красота извън тях е равнозначно да се желас някаква стерилна, метафизическа красота, някакъв чист естетически дестилат. И тъкмо това е, което буди най-голяма неприязнь у съвременника ни. Ако се изразя с думите на Херман Брох, това би било равнозначно да се търси „красивият ефект“ — като форма, жест, „орнамент“. Може да не се съгласяваме с него, че това е сигурен признак за кич, но във всеки случай излага слабо, безпомощно изкуство. Всеки художник съзнава или поне инстинктивно долажа, че да се естетизира изобразяваната действителност, това означава само красив фалш, намятане върху нея на едно захаросано естетическо було. Ето защо съвременното изкуство не се бои от неестетичните пластове и проसлойки (въпреки че някои автори обявяват, че всичко в изкуството, открай докрай, е само естетично и нищо друго). Неестетичното се включва в художествената творба заради истината за живота и света, но неестетичното (както го разбираш „новите леви“) не означава обезличено нещо отблъскващо, грозно, противно, а ще рече да се запази същото впечатление и въздействие, телно нещо отблъскващо, грозно, противно, а ще рече да се запази същото впечатление и въздействие, телно дадено явление или предмет притежават в реалния живот. Оттук дойде страстиото желание да се запази „неестетически“ характер на предмета, дори да е представен като съставка от структурата на художественото произведение. А за да се постигне това, се прибегна към колажирането на реални вещи в живописта, към т. нар. ready made, включване в творбата на реални предмети, употребявани, износени, без никакви естетически грим (явления, пробиващи си път и у нас в гоблена, керамиката и пр.). Родствен феномен в киното, литературата, театъра е документалността.