
ГРАНИЦИ НА ТВОРЕЦА И ТВОРБАТА В РАЗЛИЧНИ ХУДОЖЕСТВЕНИ НАПРАВЛЕНИЯ

КРАСИМИР ДЕЛЧЕВ*

НЕМИМЕТИЧНОТО НАЧАЛО В ХИБРИДНАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ОНТОЛОГИЯ НА ФРЕНСКИТЕ „НОВИ РЕАЛИСТИ“

Abstract: The article analyzes the art of French ‘new realists’.

Keywords: ontology; beauty; mimesis.

Под „художествена онтология“ разбирам една „регионална онтология“ в смисъла на Хусерл, касаеща художествената дейност под формата на акции, пърформанси, инсталации на новите реалисти, както и техните произведения на изкуството, чието битие е провизорно и мимолетно, случайно или по-трайно, оставащо в публичното пространство и/или в музеите.

Тази онтология е „хибридна“, защото битието на самите „творби“ произлиза от смесване на битийни форми и предметност от различно естество, вид и произход: органични и неорганични, намерени „готови предмети“ и изкуствено или изкусно сътворени, природни и индустриални, колажи и деколажи, следи, отломки, отпадъци, останки, обвивки, кори, обложки, пакети. Наблюдава се също смесване или „размиване на границите“ между различните видове и жанрове изкуство: между живопис, графика, скулптура, поезия, музика, хореография, театър, архитектура. Също между сериозност и „игра“, свободна и дезангажирана „абсолютна красота“ и социално-ангажирано действие, конструиране и деструкция...

Въпросната онтология е, от една страна, „миметична“, или подражателна, отразителна, а от друга – немиметична.

Поради това „реализмът“ на новите реалисти е коренно различен от литературния критически и от т. нар. „социалистически реализъм“, защото не преобладава подражателността, а „готовите“ или „намерени“ предмети и отломки биват пряко въведени в художественото поле като части от самата действителност и живот, взети от всекидневието им, ала битието и значението им бива трансформирано в ново, чрез което те са „преоткрити“ и въведени в нов, етернизиращ ги или временно въздигащ ги „художествен живот“. Това е нова или друга, различна реалност, което оправдава името „нови реалисти“.

Касае се за продължаване на художествената революция, тръгнала с кубизма и колажите на Швитерс, засилване на разрива с европейската традиция в изобразителните изкуства, която важи от Ренесанс до началото на ХХ век, скъсване с имитацията, отразителността и илюзионизма; замяната им с конструиране на „обект“ и с „отворена творба“. Още Марсел Дюшан надмогва метафизиката на ежедневните банални предмети и авангардист-

* Проф. дфн в СУ „Св. Кл. Охридски“. Email: delchev.krasimir@abv.bg

кия натюрморт, стигайки до скандалната семантика на „реди-мейд“. Раушенберг също прави творби-обекти.

Така наречената група „нови реалисти“ се състои от художници и скулптори, събрани от критика Пиер Рестани в апартамента на Ив Клайн в Париж на 27 октомври 1960 г. Освен Клайн, тя включва също: Арман, Тингели, Хайн, Райс, сетне Сезар, Споери, Ники де Сен Фал. Около нея известно време гравитира и Кристо. Още през 1963 г. са налице несъгласия срещу програмата на Рестани за „апроприация“ (усвояване) и поетизиране на индустриалната градска реалност. За Клайн „абсолютната реалност“ е нематериална и невеществена, непредметна. Може само да се долавя и „дава“, сенсублизира в усета, но си остава духовност и енергия! Сезар и Кристо също са несъгласни с амбициите на Рестани да задава цели и „насоки“ на свободните творци. Най-близко до въпросната програма остават Тингели, Споери и Арман. Групата официално е обявена за „мъртва“ и се закрива след 10 години - през 1970 г. на погребално тържество с пърформанси и акции в Милано (вж. Делчев 2006: 185–253).

Смесването на различни онтологии е философски очевидно в творбата на Райс (Martial Raysse) „Спомни си за Таити през септември 62“ – акрил, сериграфия и предмети върху платно. Върху левия му ръб е прикрепен реален разноцветен плажен чадър, чиито сегменти са от ярък жълт, зелен, червен и син плат; върху платното е нарисувана увеличена до реален ръст фотография на младо красиво момиче, седнало върху плажна кърпа по бански, маже бедрото си със защитен крем, а пред нея в долния десен ъгъл е прикрепена истинска плажна топка от найлон в същите ярки цветове, в каквито са и бедрата и дясната ѝ ръка (яркозелени), банският – син; лявата ръка, бюстът, лицето – крещящо червени. Това е „асамбляж“ на картина – едновременно миметична и немиметична с **реални**, а не илюзионистично изобразени предмети. Смесване на три онтологии: реална пространствено-триизмерна класическа „онтология на биващото“, казано с езика на Хайдегер, характерна за пластичността на скулптурата; двуизмерна, плоскостна, илюзионистично-перспективно-гълбинна, характерна за живописата; и фотографска, илюзионистична, документална! Целта е да се евокира спомен за вълнуващо еротично преживяване на автора през септември 1962 г. на остров Таити, където е живял и творил Гоген.

Натрапливо сигналните цветове напомнят за рекламна акция, за възхвала на щастието, безкритична афирмативност на консумативното общество и „поп арт“. Един вид бягство от действителността и заклинание на „митовете, винаги в търсене на изгубения рай, който не съществува нивга“ (според О. Хан, сравни Leinz 1996: 159).

Друг вид смесване на онтологии е налице в творчеството на Ив Клайн в неговите пърформанси и монохромии, както и в т. нар. „антропометрии“.

Още 1958 г. Клайн, бивш розенкройцер и треньор по джудо, в творбата „Син релеф на гъби“ прикрепва върху картон реални морски триизмерни гъби (сюнгери) и, употребявайки пигмент и лак, ги оцветява в характерното негово „синьо“ монохромно. С това живописата експандира и завладява ре-

алното пространство напред, спиритуализирайки и сенсibiliзирайки го. Той схваща изкуството на живописата като продуциране и „създаване на свобода в прасъстояние“ (Leinz 1996: 158).

В публични пърформанси демонстрира и създаването на своите антропометрии, като под съпровода на музика използва като „живи четки“ телата на млади голи жени, които се отгъркват, овалват, намазани с монохромни бои, върху платно, а сетне окачва следите от това продуциращо действие – техните силуети на бедра, бюст – вече като готови „платна“. Тук се смесват няколко различни онтологии: от една страна, т.нар. „онтология на събитието“, характерна за късния Хайдегер; от друга, екзистенциална или „фундаментална онтология“ на набъдното (човешко) битие; от трета – „онтология на биващото“, която при Хайдегер кореспондира не с автентично-онтологичното, а по-скоро с т. нар. „онтично“, касаещо биващите-подръчно или налично-биващи неща.

Относно различните видове онтология: старата метафизическа, пред-Кантова, картезианската на протяжните и мисловни „неща“, Кантовата, „слоевата онтология“ на Хартман, Хусерловите видове онтологии: „онтология на жизнения свят“, „универсална или формална онтология“ и „регионалните онтологии“; сетне „фундаменталната онтология“ на Хайдегер (вж. Ulfig 1997: 294–297).

В хода на своите експерименти, търсейки „сенсibiliзиране“ на художествения усет, на цветовете и материите, почерпване на „спиритуалност“ и „пускането“ ѝ с различна сила в сетивното поле, Клайн схваща значимостта на количествените измерения за интезифициране на нарастващата сензитивност и увеличаване или намаляване на броя и натрупванията на впечатления, усети, преживявания, споделяни и заразяващо прехвърляни върху публиката чрез сериалност и редуваност на експонираните творби-обекти и ентусиазирани действия при акциите, пърформансите, хепънингите, например 11 еднакви сини монохромни табла, 10 монохромни въртящи се диска с различна бързина, няколко антропометрии върху едно табло, няколко млади голи жени, чиито еротични форми той покрива с боя, а сетне ги задвижва и хореографски насочва да се отгъркат в платната, за да се произведат пред очите на присъстващите „антропометрии“!

Тези прийоми биват оценени и продължени от Арман в неговите **аккумуляции**, **гнево** и **комбустации**; както и от Сезар, добавил своите **компресии** и **експанзии**. И от Кристо, акумулиращ варели и **опаковащ** жени.

В онтологичен план въпросните процедури касаят художествени измерения на „категиите“ или най-общите определения на битието, мисленето и езика: едно – много, части – цяло, единство и многообразие, причина – действие – взаимодействие, качество – количество – мяра, движение, пространство, време, възможност и действителност, случайност, екстензивност и интензивност, които, практически прилагани, художествено рефлектират в промени и засилвания или успокоявания, притихвания душевни и духовни, целящи долавяне на „Нищото“, една основна тема при Ив Клайн, свър-

зана с уменията му на джудист, католическото му възпитание, розенкройцеровството и дзен-будизма, качествата на цвета.

В сравнение с духовността на Клайн обектите на Арман въздействат като „профанни свидетелства на масовото общество“ (Leinz 1996: 158). Първите му „купчини“ (акумулации – от фр. натрупвания, събирания) датират от 1959 г. Характерна е неговата „Акумулация на емайлирани кани“, 1961 г., в плексигласова витрина, 83x142x42 см. Картинната рамка и стъкло са заменени с плексигласова витрина, широка 42 см. Касае се за употребявани кухненски кани, с очукан емайл, служили в бита до пробив и излизане от употреба или просто изхвърлени като ненужни отпадъчни вещи, в различни цветове – бели, сини, зелени, розови, декорирани с шарки и орнаменти или не.

„Каната“ е чест сюжет в живописата още от древността, особено в холандската жанрова живопис. Но тук е налице количествено сумиране на 20–30 екземпляра, част от тях серийно индустриално производство, еднакви по форма с единствена качествена отлика по цвят. Сега тази тяхна „манифестация“ или „феноменология“ демистифицира затрупването на стоковите общества с „изобилието“ на големи количества монотонно еднакви и сходни предмети на потреблението в притежание на градските домакинства, замогнали се с подобен „инвентар“, изоставили керамичните селски съдове, но недостатъчно богати, за да си позволят порцеланови сервизи. Очевидно тук проработва „социологията на града“ и ежедневието. Един модерен „натурализъм“ от неромантично естество, „нова поетика“ на всекидневието, улицата, града – различна от тази на импресионистите, кубистите, дадаистите и попарта; поетика на завода и серийната промишлена продукция, която не репрезентира (не отразява), а пряко **презентира** експресиите на самите социални предмети-обекти чрез нова изразителност, нов език и нови поетични измерения, съдействащи за художественото „апроприране“ (усвояване) на модерната индустриална и градска действителност, съобразно целите на Рестани. Ала менторството на Рестани траяло едва три години (1960–1963), след което групата се разпада, намерението на новото художествено направление трябвало да е **афирмативно: поетико-въздигащо** новата реалност от втората половина на XX век в Европа. Нито красивият илюзионизъм на импресионистите, нито социалната критика на експресионистите, нито иронията и деформациите на кубизма; дава се „думата“ на самите градски обекти. Изглежда, това е една от причините за разпадане на въпросната група художници не желаещи да се ангажират с никаква „апология“ на действителността дори когато апроприират готови намерени предмети. Свободолюбието им не търпи менторски юзди.

Скулпторът Тингели също акумулира машинни части в динамичните си кинетични скулптури, но те осъществяват абсурдни движения, симулират машинна абстрактна живопис, заредени са с ироничен смисъл, въведени в режим на автодеструкция, или пък служат за забавление и „игра“ с интерактивното участие на самата публика (вж. Делчев 2006: 244–253).

Истинските намерения на Арман са да се постигне радикално сливане между изкуство и живот, изкуство и реалност, но не на изкуството с възви-

шения духовен живот – свещен, божествен, – а с най-обикновения и ежедневен градски и уличен живот. В неговите акции-гневоове прозират анархистични нагласи, също в комбустациите му (палежи) и деструкциите, нарязвания, стъпквания, които той умишлено насочва не към баналните битови предмети, а ... към високо-духовни, символни, възвишени (напр. цигулки) или към луксозни спортни автомобили (срв. Делчев 2006: 227–243).

Неясно остава дали Рестани или Арман са си давали сметка за известни паралели, които изникват спрямо т. нар. „пролетарски реализъм“ на Фернан Леже, или надпартийното „пролетарско левичарство“ на Сартр, актуални по същото време във Франция, защото и Сартр одобрява „насилието“ от революционно и пролетарско естество, дори не просто художествено изразено, а направо директно политическо, граничещо с „терор“?!

„Студенината на механичните елементи“ се противопоставя като контрабаланс срещу „романтизма на цигулките“ от Арман (Hahn 1972: 46).

Към изброените експерименти Споери добавя изобретените от него „картини-клопки“ (капани, примки, въдици, уловки) – улавящи и задържащи в един спрян миг случайно намиращите се заедно предмети, посуда, остатъци от храна, залепени и фиксирани върху дървения плот на ресторантска маса, сетне отрязан и окачен вертикално като „картина“ в изложбена зала. В една такава от 1968 г. виждаме залепени парчета хляб, нож, опаковки от топено сирене, празни цигарени кутии, множество фасове в пепелник, две кич-кибритени-кутийки с репродукция на „Мона Лиза“ на Леонардо и пр. останки, документиращи хранително пиршество. За Споери храненето принадлежи към културата на изкуството. Неслучайно впоследствие той самият отваря ресторант в Дюселдорф (Leinz 1996: 159).

Проблемът с тези новореалистични „натюрморти“ с останки от храна е, че те бързо се „развалят“ и изискват чести „реставрации“. Лесно се акумулират кани, чинии, чаши, вилици, ножове, тубички от боя, ала да се акумулира „храна“? Каквато се съхранява в хладилник...

Във философско-онтологичен план при акумулациите на Арман и „картините-клопки“ на Споери се касае за една „онтология на подръчно-биващи“ неща и средства за живот, които указват към техните собственици и потребители, и „разкриват“, дават „сведения“, „свидетелстват“ за техните вкусове, професия, пол, навици, предпочитания... Тук важи играта на значения, херменевтико-феноменологично проведена от Хайдегер в пар. 17 на „Битие и време“: *Zeug – Zeichen – Zeigen* (пособие – знак – показване) (вж. Heidegger 1986: 77). От тези знаци обаче: предни, задни, маркиране, отличителни знаци, разпознавателни знаци, – Хайдегер настоява да различаваме онова, което е – „следа, остатък, паметник, документ, свидетелство, символ, израз, явяване, значение“ (Ibid.: 78) – докато при новите реалисти интересът е насочен по-скоро в тази втора посока.

При Споери се касае и за това, което Хусерл нарича „онтология на жизнения свят“. Самите обекти при него и при Арман „себепоказват“ себе си и заговарят на „свой собствен език“ обективно помежду си, взаимопрепращат си значения, които биват доловени в „акумулациите“ им. По този начин в

тяхната феноменология – „феномен“ се разбира не по начина на Кант като „наша представа“, а по хайдегериянски – като „себепоказ“ и „откриване“ на нещата в нашето „заедно-битие-един-с-друг-в-света“.

Към новите реалисти спадат също „деколажистите“ Хайн и Виегле (виж за тях в Делчев 2006: 212–216), устремени към „ултрареализъм“ или откриване феномените на „пълната безсмисленост“ и абсурд в градската индустриална рекламна стокова афишо-пропагандна реалност, обсаждаща ни от вред; както и на художествени методи (деколажиране, набразденото стъкло на обектива) за пълно обезсмисляне, свеждане до нечетимост и „противоотрови“ срещу „всяка пропаганда“ – религиозна, стокова, политическа, естетическа, морална; едно отиване „отвъд“-надбягващо неоадаизма редом със сътворения обект и реди-мейд, над всеки вид теоретизиране и идеологизиране. Добирание до напълно чиста и свободна красота, еманципиране от всяка семиология, херменевтика, феноменология, онтология, сциентизъм, техно-наука, стадна психика, субективизъм, стандартизация, регламентация. Те са против одобрителното (апологетично) апроприиране, усвояване на новата градска реалност и „реинтегрирането“ на изкуството посредством дизайна и рекламата, новите медии от визуално естество – фотографията, телекамерите: в ексцесно и гротескно индустриализираната градска природа.

Освен **онтология на подръчно-биващото** при „новите реалисти“ работи (ако изключим Хайн и Виегле!) и една **онтология на налично-биващото** в смисъла на Хайдегер.

Защото, съгласно последния, тъкмо дисфункционирането на подръчно-биващото – счупеният нож (при Арман – пробитите кани) отвежда пред-рефлексивно към онова битийно поле или „модус на битие“, което сетне се рефлектира в онтологията на наличното, обхващаща в различните си подмодуси „регионални онтологии“ на: физическото, химическото, органичното, хуманно-сътворено, „онтология на слоевете“ по израза на Хартман, въобще всичките форми на битие, станало „обект“ на човешките науки: природни и социални.

Характерно е също, че късният Хайдегер, подобно на Дюшан и неговата антиестетическа програма, също стига до възгледа за необходимостта от „надмогване на естетиката“ редом с усилието за преодоляване на цялата западна и европейска „метафизика“ и „онтология“; за едно добирание до праначалото на „предонтологическото“ битие на заедност в „събитието“. Относно насоките, дадени от Хайдегер за „надмогване на естетиката“, вж. Делчев 2016: 43–48. Защото тя свежда битието до „вещ“.

Защо за Рестани пакетажите на Кристо се разминават с обективната експресия на „новите френски реалисти“?

По време на Парижкия период Кристо другарува с Арман и Клайн и се познава с останалите членове на групата, основана от Рестани. Известен като „опаковчик“, Рестани го посещава в ателието му, за да разгледа неговите малки модели и „пакетажи“. Понеже се касае за един вид „двоен реди-мейд“, тъй като готови обекти биват опаковани с промишлено готови матери: хартия, платове и др., прозирни или не, менторът на групата бил впе-

чатлен. Красиво овързани с въженца, канап, ала твърде много личал „личният почерк“ на автора... Към обективната експресия се добавяла и „субективна“ такава... прилежният и чист начин на връзване, изглежда, въобще не бил случаен. А Рестани изисквал по-скоро „анонимност“ – самите предмети да „говорят“ за себе си и да се себепоказват със собствена експресивност: на града, улицата, фабриката...

Същите упреци той би могъл да отправи и към машино-скулптурите на Тингели и акумулациите на Арман, да не говорим за монохромните на Клайн, макар последният да не рисувал с четка, нито ползвал палитра, а нанасял готовите промишлени пигменти с „валяк“. Тук обаче се подразнил от прекалено голямата изисканост и красота... Вероятно е имало и други причини – може би Кристо му е бил препоръчан „от високо“?

Подобно на Клайн с „антропометриите“, Кристо също експериментирал и с „опаковането“ на голи жени. Клайн ги търкалял наляво-надясно, а Кристо ги обвивал изцяло – отвред, с въжетата обаче те изглеждали като „вързани“ и „пленени“, с отнета свобода. Изглежда затова се спрял само на неодошевени предмети, статуи, мостове, сгради, сетне... брегове, реки (все още проект), въздух, дървета, телефонен апарат, пазарни колички... Той възприема и „акумулациите“ от Арман, макар такива да са правени и преди него, още Швитерс. Всъщност след изложбата „Пълното“ на Арман (1960), в отговор на „Празното“ на Клайн, когато Арман претъпква от пода до тавана една изложбена зала – същата, в която Клайн не оставя „нищо“, – с най-различни отломки и предмети, тъй че я блокира и не можело да се влезне, а само да се погледне през витрината. Кристо предлага като втори отговор – своя акумулация с блокирането и преграждането на една уличка в Париж с разноцветни варели на 27.VI.1962 г., 240 на брой! Срещу тази акция на „нов реализъм“ Рестани не би могъл нищо да възрази, а даже вероятно се е възхитил, защото с нея изкуството „апроприира“ улицата, квартал от града, спира човешкия поток и движение с протестна цел... Акцията е била озаглавена „Желязната завеса“, или „Стената на срама“ и е траела три часа през нощта, а загатнатият протест е бил срещу издигането на Берлинската стена през 1961 г., която действително е разполовила един град на две, пресичайки и задънвайки улици и къщи, които от едната страна гледали към Източен, а от другата – към Западен Берлин!

Вероятните основания за колебанията на Рестани относно изкуството на Кристо са следните:

– При новореалистичната „апроприация“ е в ход „пряко усвояване“ на реалното, докато Кристо, пакетирайки реални обекти, по същество осъществява „колаж на 360 градуса“, което е „косвено усвояване“, тъй като те са облечени с горна „дреха“ или маскировъчно облекло. Това е нещо като „маскиране“, „дегизиране“, „травестизъм“, което трансформира външната им форма почти до неузнаваемост, но все пак **миметичното** остава, макар в променен обект, разпознаваем отдолу като релеф: опакованата статуя е „статуя“, опакованият бряг – „бряг“, мостът – „мост“, Райхстагът и другите

архитектурни пакетажи си остават на същото място (пространство) през същото време. Те са просто временно „скрити“, вместо „открити“, полузаличени, временно „погребани“ в погребални „савани“, забулени, с размити „граници“, с наложен отгоре различен (нов) смисъл – неясен по своя характер: е ли това „знак“ на критичното им отричане, иронизиране, художествен протест срещу тяхната „символика“, срещу консуматорството и утилитарността? Или пък възхвалява, сублимиране, издигане, **естетизация**, визуално форсиране на чиста красота чрез класически и барокови похвати – гънки, дипли, драперия, развълнуваност, динамика, блясък? Или може би двете заедно? Кристо отбягва да дава отговори за целите и смисъла на своето изкуство, дори предпочита да го нарича „напълно безсмислено“ – подобно на Хайн и Виегле – „безполезна“, „ирационална“, но свободно и красиво, визуално, носещо „удоволствие“. Макар в едно свое изказване за същността на скулптурата да твърди: „Но какво е всъщност един скулптор, какво е една скулптура? Скулптура е нещо триизмерно, нещо, което дава на един човек възможността да се движи около нея. Но това е само изходният пункт. Колкото по-далеч се отдалечава в това именно движение от тази скулптура, толкова по-богато се разгръща спектърът на нейната изказна възможност, толкова по-диференцирано се преживява скулптурата“ (цит. по: *Ruhrberg...* 2005: 519). Това изказване обаче не важи за неговите „пакетажи“ (опаковки), а за мегаломанните му „ленд-арт“ акции и „инсталации“: „Опакован бряг“, „Завеса в долината“, „Бягаша ограда“, „Обградените острови“, „Чадърите“, „Портите“, „Плаващите кейове“. Защото опакованите градски обекти се размиват с отдалечаването и преживяването, вместо да се разширява и обогатява – гасне и линее. Тук по-скоро важи едно друго изказване на Кристо, цитирано от Луман: „Когато нещата не могат повече да легитимират своите различия и своите граници, те трябва да бъдат опаковани“ (вж. Luhmann 1997: 484, бел. 220).

– Що се касае до един втори признак, отличаващ изкуството на „новите реалисти“ при откриването на тяхната изложба в Ню Йорк през октомври 1962 г., Рестани отбелязва в предисловието си: третирането на света като „картина“ чрез откъсване на част, представена вместо цялото и зачеване на „нова поетика“ на **обективни експресии** посредством принципа на „количеството“ (квантовостта) чак до „ексцес на властта на човека спрямо реалното“ при „признаване експресивната автономия на външния предмет“ (...) „Частта на изработването е сведена до минимум, за сметка само на избора и на количествената отговорност на избора“. Докато „презентацията на реалното“ при американските представители е „по-естетизираща и с един общ маниер по-изработена пластично“, парижките нови реалисти се завръщат към „социологическата реалност“ (*Les nouveaux realistes* 1986: 271–272). В друго експозе от 1961 г. Рестани заявява, че „разликата е тази, че ако и едните, и другите изхождат от реди-мейда на Дюшан, американските артисти постигат „нов смисъл на реалното“ в контекста на „тотема“ (в предисловието от 1962 г. стои конкретизацията: „тотемизирайки буика, кока-колата или

консервната кутия“), докато европейските нови реалисти – в този на натюрморта“ (Ibid.: 267). Оказва се, че съпоставено с тези индекси, изкуството на Кристо, от една страна, се доближава повече до „американските артисти“ – по-естетизиращо е, изработването е по-пластично, по-ексхибиционистично, бароково по тон; ала от друга – до европейските нови реалисти, постигайки „нов смисъл на реалното“ в контекста на „натюрморта“, а не на „тотема“ и „фетишизирането“ на стандартните стокови продукти.

Неслучайно изкуството на Кристо има два периода: парижки (1958–1964) и американски – след 1964 г. И тъкмо във втория период инсталациите му на открито придобиват грандомански количествени измерения. Защото именно в Америка доминира грандоманският кич още със Статуята на Свободата и тази на „бащите на нацията“, чиито скулптурни релефи са толкова огромни, разположени върху билото на цяла планина! Очевидно е също, че работите на Кристо са изработени много прилежно, дори скруполюзно, ексхибиционистично, тоест изработването им далеч не е „сведено до минимум“ и поради това, че се касае за „опаковки на реалността“, на части от нея или властообладаващи интервенции в нея чрез авторови инсталирания на проектираните в студиото на Кристо творби. В това отношение – Кристо **не признава** „експресивната автономия на външния предмет“, – чрез което се отклонява от европейските нови реалисти, ала този нов смисъл, който се придава чрез трансформиране на обективните външни форми, не е и „смисълът на индивидуален бунт“, какъвто е налице при Дюшан и други артисти, в това число и „нео-дадаисти“, а по-скоро в посоката на една **форсирана естетизация и прекомерна красота**, дотам, че един американски „привърженик на дадаизма“ (силено възмутен от разточителното, едва ли не кичозно излишество на красота – мой израз) протестираше при откриването на неговата „Бягаща ограда“, скъсвайки „част от плата“, като бил арестуван, но Кристо поискал да бъде освободен, „защото никой не бива да отива в затвора заради изкуството“, а сетне сменил повредения плат с „нов“ (Кръчмарова 2016: 45).

– От казаното дотук бихме могли и да уточним за „феномена“ в хибридна онтология при Кристо, че той екзистира по-скоро в смисъла на Кант като „представа“, дори като лична и субективна представа на автора, отколкото като „себепоказ“ и автономна обективна експресия на налично и/или подръчно-биващо битие на: сечива, стандартизирани стокови продукти, обекти на архитектурата или творби на други автори. Мегаломанията е очевидна. С добро чувство за хумор Ед Поци, фермерът, казал: „Да“ за творбата на Кристо „Бягаща ограда“ на празника в чест на артистите, заявява: „Следващото опаковане ще бъде на Луната“ (пак там: 59). Подобно на Ив Клайн, Кристо организира откриванията на своите инсталационни изложби като масов „празник“ и хепънинг при всеобща радост и ликуване, с което ласкае раздутото „его“ на най-различни кичмени, от които се състои болшинството на неговите почитатели. Той ги предлага като грандиозно безплатно шоу-представление, което не е за изпускане, защото е неповторимо и уникално! Впрочем и Ив Клайн е бил „мегаломан“, считащ себе си за вдъхновен, из-

бран, просветлен (срв. Делчев 2006: 186). Откриванията са по същество хипи-празници и „купон“, а Кристо и Жан-Клод приличат на „две хипита“ (Кръчмарова 2016: 52), подобно на артистичната двойка Джон Ленън и Йоко Оно! С тази разлика, че са искрени и безкористни, всеотдайно отдадени на изкуството свободни индивидуалности, каквито са останали малко по света.

* * *

Както при пакетажите и витрините, така и при проектите и инсталациите на Кристо, миметичното начало нерядко е очевидно. То е концептуално указано и в заглавията: „Опакован бряг“, „Завеса в долината“, „Бягаща ограда“, „Обградените острови“, „Опакованият Пон Ньоф“, „Чадърите“, „Опакованият Райхстаг“, „Опаковани дървета“, „Портите“, „Плаващите кейове“, „Мастаба“. Ала непродържането към всекидневното и трансцендирането в едно бароково-празнично измерение им придава развълнуваност, която ги трансферира в „онтология на събитието“. Така инсталациите се оказват облъхнати с „аурата на чудесното“, което ги доближава в преживяването до неординерността на „Чудото“. Една загадъчност пробива в мига.

ЛИТЕРАТУРА

- Делчев, Кр. 2006. *Философия, художественост и скандал в модерното изобразително изкуство*. София: Изд. ЛИК.
- Делчев, Кр. 2016. Възнамеряването от Хайдегер „преодоляване на естетиката“ и някои възражения срещу него. // *Философски алтернативи*, кн. 4, 43–49.
- Донев, Ал. 2017. Пърформативната естетика на Христо и Жан-Клод. // *Философски алтернативи*, кн. 4, 195–210.
- Кръчмарова, З. 2016. *Трансформации. Скритото изкуство на Кристо и Жан-Клод*. София: ИК Колибри.
- Hahn, O. 1972. *Arman*. Ed. F. Hasan. Paris.
- Heidegger, M. 1986. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- Leinz, G. 1996. *Die Malerei des 20. Jahrhunderts*. Erlangen: Karl Müller Verlag.
- Les nouveaux realistes*. 1986. Catalogue. MAM Paris.
- Luhmann, N. 1997. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.
- Ruhrberg. *Schneckenburger. Fricke. Honnef. Kunst des 20. Jahrhunderts*. 2005. Band II. Köln: Taschen Verlag.
- Ulfig, Al. 1997. *Lexikon der philosophischen Begriffe*. Wiesbaden: Fourier Verlag.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Delchev, Kr. 2006. *Filosofia, hudozhestvenost i skandal v modernoto izobrazitelno izkustvo*. Sofia: Izd. LIK.
- Delchev, Kr. 2016. *Vaznameryavanoto ot Haydeger „preodolyavane na estetikata“ i nyakoi vazrazhenia sreshtu nego*. // *Filosofski alternativi*, кн. 4, 43–49.
- Donev, Al. 2017. *Parformativnata estetika na Hristo i Zhan-Klod*. // *Filosofski alternativi*, кн. 4, 195–210.
- Krachmarova, Z. 2016. *Transformatsii. Skritoto izkustvo na Kristo i Zhan-Klod*. Sofia: IK Kolibri.