

Ева-Мария Иванова

## Карол Рама и удоволствието на образа

„Едва сме казали някъде една дума за удоволствието от текста, и ето че двама жандарми са готови да се нахвърлят върху нас: политическият и психоаналитичният жандарм: нищожно и/или виновно, удоволствието е или безделие, или пустословие, класова идея или илюзия“ – пише Ролан Барт в есето си „Удоволствието от текста“<sup>1</sup>. Фразата му описва много точно казуса, поставен пред историята на изкуството от една от най-интересните художнички от миналия и началото на настоящия век, италианката Карол Рама. Именно удоволствието като основна тема и характеристика на творчеството ѝ е това, което е атакувано от най-ранния до най-късния ѝ период както от консервативната реакция, така и от „двамата жандарми“, споменати от Барт. Политическата критика и психоанализата стават най-важни ключове за анализ на творчеството ѝ по време на зараждането на култа към него през последното десетилетие. Но точно тези подходи като че ли неутрализират удоволствието, което е залегнало в основата на художествения език на Рама. Ето защо удоволствието от гледането на нейните произведения е не само естествено, но е и необходимо за разбирането им. То ще бъде отпавна точка и на този кратък обзор<sup>2</sup>.

Като цяло биографията на Рама е затруднена от липса на документация и страда от тенденциозност, като фигурата на художничката е ту героизирана, ту маргинализирана в съответствие с нагласите на изследователите ѝ към нейния излизащ от социалните норми житейски път. Ето защо тук ще се фокусираме върху творчеството ѝ за сметка на биографичните стереотипи.

Но нека започнем отначало. Карол Рама е псевдоним на художничката Олга Каролина Рама, която е родена на 17 април 1918 г. в Торино. Започва да рисува на четиринадесетгодишна възраст, но няма художествено образование; всъщност самото ѝ образование приключва на гимназиално ниво, а художествените си умения развива вероятно почти изцяло сама. Първите датирани и излагани нейни творби са от 1936 г., а първата ѝ самостоятелна изложба е през 1945 г., в самия край или непосредствено след края на Втората

<sup>1</sup> Ролан Барт, „Удоволствието от текста“, превод от френски Лидия Денкова, НБУ, С., 2012, с. 68.

<sup>2</sup> Статията е изготвена на основата на магистърската теза „Творчеството на Карол Рама в контекста на изкуството на XX век“ към програма „Сравнително изкуствознание“ под ръководството на доц. д-р Боян Манчев, защитена в НБУ на 8 юли 2019 г.

**Ева-Мария Иванова** завършва бакалавърска програма „Изкуствознание и артмениджмънт“ на НБУ с дипломна работа на тема „Символизъм в творчеството на Джовани Сегантини. Отгласи в България“ (с научен ръководител проф. д-р Ирина Генова) и

магистърска програма „Сравнително изкуствознание“ на НБУ с магистърска теза на тема „Творчеството на Карол Рама в контекста на изкуството на XX век“ (с научен ръководител доц. д-р Боян Манчев). Настоящият текст се основава на магистърската ѝ теза.



„Баба Каролина“ (1936), Архив Карол Рама, Торино

световна война<sup>3</sup>. Тази изложба вероятно и не успява да бъде видяна от публика, защото е свалена от полицията поради анонимен донос за наличие на „обсценност“ в изложените творби. От самите произведения не е останала следа, затова пък този злополучен инцидент, който ознаменува началото на художествената кариера на Рама сякаш се оказва предзнаменование за нейния труден и до някаква степен иконоборчески път в италианското изкуство на XX век.

<sup>3</sup> Една от значимите, макар и недотам известни изследователки на творчеството на Рама Тереза Грандас пише, че не може да се направи точна датировка на изложбата. Вж. Teresa Grandas, „The Rest Can Go to Hell“ in: Anne Dressen, Teresa Grandas, Beatriz Preciado (Eds.), *The Passion According to Carol Rama. Exhibition catalogue*, MACBA, 2014. Същото е потвърдено и в наскоро публикуваната ѝ биография, достъпна на електронния сайт [<https://archiviocarolrama.org/>].

Творби на Карол Рама от края на 30-те години на XX в. попадат във фокуса на критиката през 1979 г. и именно те се превръщат в отличителен белег на цялостното ѝ творчество – в посветените ѝ текстове до ден днешен тези образи излизат на преден план. Става дума за голи фигури предимно на жени, но и на мъже, и фигури с неясен пол, често пъти с някаква физическа особеност, като ампутирани крайници, които имат отчетлив и агресивен еротичен характер. В този свой ранен период Рама работи с масло, акварел, моливи, туш, прави графики с техниката на аквафорта. Образите, които я занимават, набелязват тенденциите, които тя следва и занаят: например теми и мотиви, свързани с физическия разпад или разчленяване на тялото – образи на осакатени тела, на отхвърлените, пораждащи страх и погнуса телесни части, като гангренирани крайници, образи на ортопедични и протезни артикули, животни, женски обувки, четки за бръснене, писоари, ченета, полови органи. Появяват се и някои персонажи – женски образи, видими в различни версии и в различни

„Страстна“ (1940), галерия „Изабела Бортолоци“, Берлин



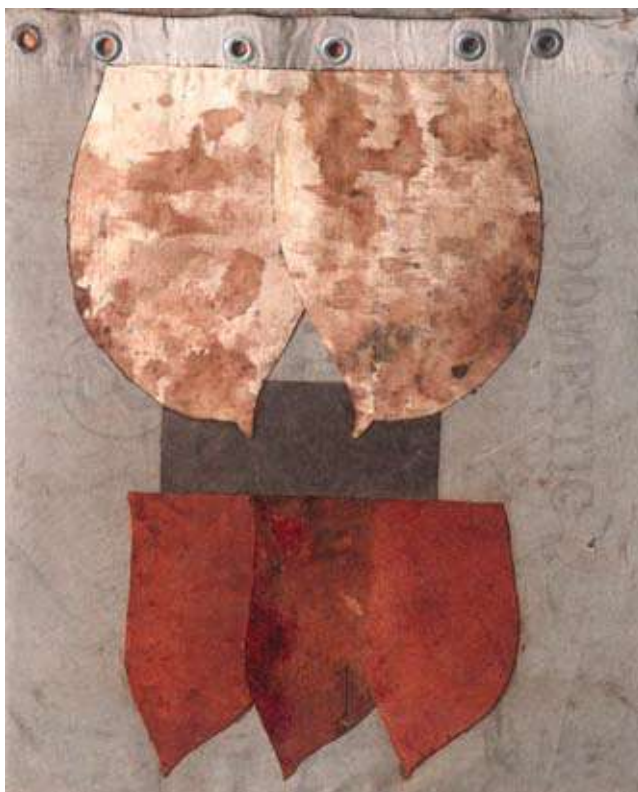
периоди, които обхващат седемте десетилетия на творческата ѝ работа, и чиято иконография се повтаря – поза, вид, предмети или обекти (например змии, обувки и венци от растителни клонки). Персонажи от този характер са видими напр. в „Дорина“ („Dorina“, 1940) и „Страстна“ („Appassionata“, 1941), чиято иконография наподобява тази на богини, изобразени със съответните атрибути: персонажът на „Дорина“ е изобразяван със змия, а този на „Страстна“ с обувки. Присъствието на атрибутите би могло да бъде схванато като символизиращо желанието и удоволствието на „богините“. За този тип образи Рама казва в интервю: „Опитвам се да подобря тялото и да давам радост и смисъл и на тези, които са деформирани. В опустошени, болни тела търсех искра, светкавица на жизненост, желание, дори обценно, за съществуване. Живеете в ада? Е, опитайте се да извлечете максималното дори и оттам“<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Helga Christoffersen, Massimiliano Gioni (Eds.), *Carol Rama: Antibodies. Catalog on the occasion of the exhibition held April 26 – September 10, 2017 at New Museum*, New York: New Museum, с. 96.

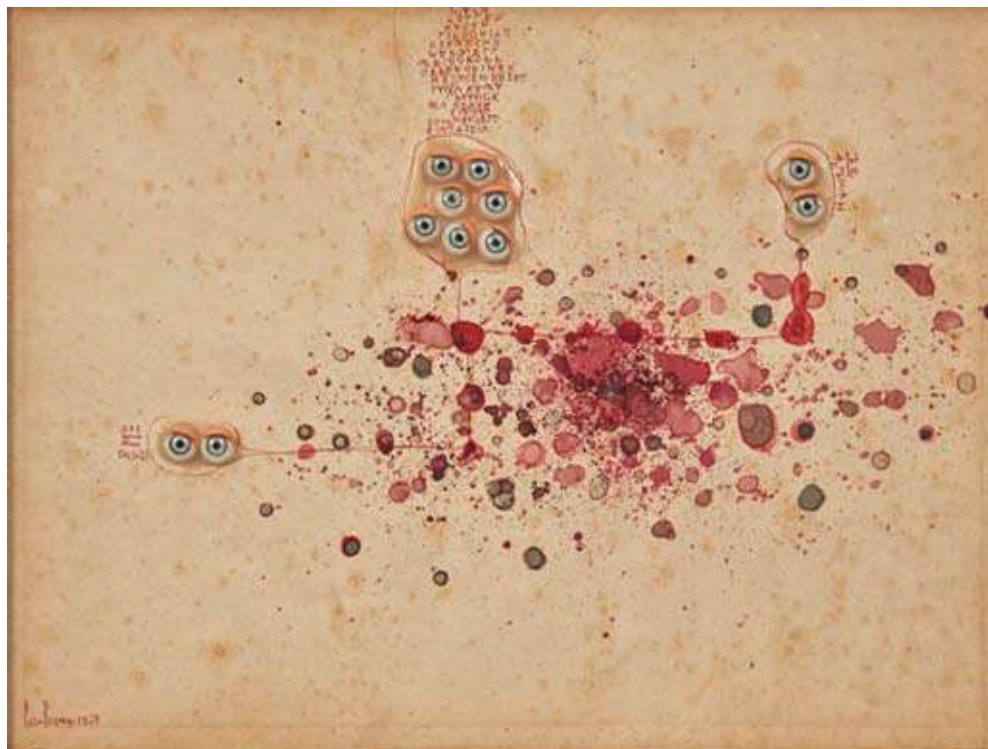
Сякаш разчленяването дава на тялото възможност да се намества, възстановява, зараста, но и да се реструктурира в тяло с друга органика: човешкото тяло никога не е завършено, по думите на Антонен Арто<sup>5</sup>. Фигури като Дорина и Страстната придобиват плашеща автономия, те сякаш обитават самодостатъчен и затворен свят. Натрапчивата поява на подобни фигури в творчеството на Рама утвърждава техния вътрешен потенциал и дори разкрива тяхната вулканична мощ, но също така и недостатъчността, която би могла да бъде и само субективно възприятие в очите на зрителя, но която концентрира жизнеността на липсващото в изразимата наличност на тялото такова, каквото е.

От петдесетте години на XX век нататък Рама променя художествения си език, като работи повече с маслени бои, темпера, пастели, лак, инкорпорира обекти като вътрешни гуми на велосипеди, тел, кожа, животински нокти, кожи на лисици, текстил. Освен че творбите ѝ стават обемни, размерите на картините стават по-големи и се

„Без заглавие (Бриколаж)“ (1967), фотография Пино дел'Акуила



<sup>5</sup> Антонен Арто, „Театърът и неговият двойник“, прев. Христо Буцев, „Наука и изкуство“, С., 1985, в: „Театър на жестокостта“.



„Пророчества“ (1984), фотография Стефан Алтенбургер

появяват текстилни пана (шита на шевна машина) и творби, които имат характера на скулптурни обекти. Произведенията ѝ с инкорпорирани предмети са наречени „Бриколаж“ от нейния близък и дългогодишен приятел, писателя Едоардо Сангуинети, който цитира термина на Клод Леви-Строс. Цикълът „Бриколаж“ се помества най-вече в десетилетието на 60-те години на XX в., но творби с това заглавие има и в най-късните ѝ периоди. Творбите, които съчетават живопис и обемни обекти, са изградени върху напрежение между форма и безформено, фигурално и абстрактно, но въздействието им произвежда ясни понятия, поради което определението им като чисто абстрактни би могло да съдържа и известно несъответствие; понякога абстрактността им е преработена в образ на удоволствието. В този период на институционално утвърждаване на авангардното изкуство Рама очевидно проследява важните художествени събития на епохата. През 1962 г. наградата на Венецианското биенале е връчена на Алберто Джакомети. На следващото издание на Биеналето наградата е дадена на Робърт Раушенбърг, което допринася най-вече за интереса към съвременното изкуство в Европа. В същите години Лучо Фонтана създава серията „Пространствено понятие, Очаквания“ (1963), в която художникът прави един или повече срезове на живописното платно, на

което няма друг образ, освен този, който се създава чрез прореза. Малко по-рано, през 1961 г. Пиеро Мандзони прави своето произведение „Лайното на художника“, което представлява консерва, съдържаща изпразненото на художника. С тези свои произведения и двамата художници правят съществени творчески жестове, пораждат множество полемики и дебати за естеството на съвременното изкуство, прибавяйки по този начин възможни гледни точки към актуалните търсения на художниците в епохата. Тези тенденции са познати на Рама, което става ясно от интервютата ѝ. Въпреки че тя рядко е напускала Торино, библиотеката ѝ с художествени албуми и каталози е богата: сред тях са множество каталози от изложби в Торино, сред които на художници като Френсис Бейкън, Алберто Джакомети и др.<sup>6</sup>

През втората половина на 70-те и началото на 80-те години на XX век Рама създава и цикъл от живописни произведения върху инженерни и архитектурни планове и чертежи, които използва като фон или канава и върху тях рисува предимно множествени композиции от фигури и животни, природни обекти, като реки или среда, наподобяваща флора, но всички те са преплетени в обема и перспективата на чертежите. Това преплитане позволява и игра със самото пространство, тоест преобръщане, разместване, дори вид илюзорно или съновно пренасяне в завършена и чужда реалност. Понякога хартията е положена върху платно, а за самата рисунка Рама използва акварел, туш, пастели, темпера, мастило, гваш, маркери и други материали. Цикълът творби, които Рама прави през 90-те години на XX век, има автопортретен характер, като първоначалният подтик за създаването им е свързан с епидемичното заболяване „луда крава“. Рама използва техниките на колажа, инкорпорира познати от миналото обемни обекти, също и чували за писма, текстил, метални елементи; рисува с пастели, акварел, туш, гваш и други. Тази тема я занимава в продължение на няколко години и художничката я преработва, стигайки до идентификация, до автопортрети, като чрез фетишизирането на изображението довежда образа на деградацията, причинена от заразата, до „опаката“ му страна – превръщайки го в образ на удоволствието. В резултат на извършената идентификация Рама създава серия от автопортрети, без да редуцира ангажираността си с проблема, който е в основата на творбите. Изобразяването на животинското е свързано с натрупване и изобилие на материални внушения; то интензифицира образа, преобръщайки животинската „голота“ в „баналната“ голота на голото тяло, включително като жанр в живописата. Тези образи имат функцията на филтър, който разкрива голотата като условие на създаването на самия образ у Рама; от тази гледна точка може да се каже, че голотата присъства в абстрактните ѝ произведения така, както и в чудовищните и във фигуралните образи; тя присъства като призма, която обуславя гледането.

През 1998 г. се осъществява първата значима и пътуваща изложба на Карол Рама извън Торино, в Амстердам и Бостън; изложбата е с ретроспективен характер и с голям мащаб. Едва през 2003 г., когато Рама е вече на осемдесет и пет годишна възраст, на юбилейното петдесето издание на Венецианското биенале ѝ е връчена наградата „Златен лъв“ за цялостно творчество. От този момент нататък започва нейната

<sup>6</sup> Balasz Takacs, „At Lèvy Gorvy, Carol Rama and Her Beloved Turin“ in: [<https://www.widewalls.ch>] [посетен на 31.03.2019]. Вж. и скорошната изложба в галерия Lèvy Gorvy в Ню Йорк „Carol Rama: Eye of Eyes“, в която е отделено специално място на изложбите, осъществени в Торино през активните години на Рама.

стремителна международна слава, откупуването на картините ѝ и осъществяването на повече изложби, сред които и посветени на нея зали на самото Биенале (2006 и 2017 г.). Тази тенденция в отношението към творчеството ѝ не спира да се засилва до смъртта ѝ през 2015 г.



„Луда крѡва“ (1997), Архив Карол Рама, Торино

\* \* \*

Творчеството на Карол Рама се формира по времето на фашисткия режим, Втората световна война и последвалите години на изострена политическа конфронтация, която предизвиква социални сътресения и културни трансформации. Не бива да се забравя, че след срива на фашисткия режим Италия е де факто в състояние на гражданска война. В годините след края на Втората световна война ситуацията в Европа е изключително нестабилна, консервативната католическа реакция в Италия се засилва и в резултат на това всички еманципаторски художествени проекти се изправят срещу ожесточена съпротива и репресии. Интерпретацията на творчеството на Рама и най-вече на най-ранните ѝ акварели като израз на експлицитно антифашистка позиция принадлежи първо на Дженифър Грифитс, която отбелязва: „противоречивият характер на тези картини, които се отнасят до висцералните и вулгарни реалности на физическото битие на човека, може да се интерпретира като действителна неангажираност с фашисткото послание за ред и контрол. Малко е казано за нейната работа като феминистко начинание, но ранното ѝ творчество може да бъде разбрано като празник на освободените тела и отблъскване от фашистките идеали за женствеността“<sup>7</sup>. В своя текст Грифитс противопоставя понятията, които намира за релевантни за творчеството на Рама, на тези, носещи наследството на идеологията на Мусолини.

Студентските движения в Италия (по повод на които Пазолини, който е между приятелите на Рама, ще напише стихотворението „Мразя ви, скъпи студенти...“ [„Vi odio, cari studenti...“] – може би един достоверен документ за проникателността на Пазолини, но и за самите събития) са на дневен ред за прогресивните интелектуалци и не оставят безучастна и Рама, доколкото нейните работи са част от общия процес на еманципация, достигнал една от кулминациите си в движението през 1968 г. В същия период, през 60-те и 70-те години, в Италия се надига и така наречената «втора вълна» на феминизма, формират се женски активистки групи и движения, каквото например е *Женски бунт (Rivolta femminile)*, създадено през 1970 г. от Карла Лонци, Карла Акарди и Елвира Баноти, и чието начало е поставено с манифест, основополагащ за формирането на идеите на по-късните женски активистки движения не само в Италия. Тези обществени вълнения довеждат до провеждането на референдума за развода, който разрешава гражданския развод през 1974 г., а четири години по-късно, през 1978 г., и референдума за аборта. Тези две събития са значим удар срещу консервативната католическа реакция в Италия. Всеобщата интуиция на художниците от онова време отговаря на тенденцията, която Едоардо Сангуинети описва през 1974 г. в есето си „Изкуството на тялото“ („L'arte del corpo“) по следния начин: „Творците на тялото [The body artists] (...) смесват висцералното и масмедийните, трансгресивно осветявайки големия палец и видеокасетата, тибията и записващото устройство, като призовават Арто и Батай, когато са им познати, и се отправят, тласкани от невроза, по допирателната на *естетическата (и истерична) литургия към театъра на оргиите и мистериите* (Херман Нич)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Jennifer Griffiths, „Erotically Engaged: Olga Carolina Rama's Politically Defiant Bodies“, in *Women's Studies Quarterly*, vol. 41, no. 3/4, 2013, с. 80.

<sup>8</sup> Lea Vergine, *Art on the Cutting Edge*, Milano: Skira editore, 1996, с. 211.



Испанската теоретичка Беатрис Пресиадо<sup>9</sup>, която в трудовете си се занимава с въпросите за половите идентичности, в последното десетилетие допринася за интереса към творчеството на Рама, от една страна, като набляга именно на женското и безполовото при Рама, а от друга – като поставя творчеството ѝ в политически контекст. През 2015 г. Беатрис Пресиадо е съкуратор на изложбата „Страстта според Карол Рама“ в МАСВА, Барселона, една от най-мощните изложби на художничката, осъществявани досега. Тя е съпроводена от серия изследвания, в които Пресиадо набляга на политическия контекст, продължавайки линията на Грифитс, но като развива нови интерпретативни линии. Пресиадо поставя и предизвикателния въпрос относно ситуирането на Рама в историята на изкуството: „Работата на Карол Рама не е могла да бъде видяна към настоящия си момент: рамката на разбирането, чрез което да бъде видяна работата ѝ, просто не е съществувала“<sup>10</sup>. Тук обаче се сблъскваме със следния парадокс: настояването върху отсъствието на фигурата на Карол Рама в историческия наратив („Карол Рама не е съвременна за никого“<sup>11</sup>) довежда до ситуация, в която творчеството ѝ продължава да бъде изключвано, но вече чрез опита му за интегриране в художествения разказ единствено на основата на имагинерната ѝ маргиналност, което в крайна сметка довежда до новата маргинализация на художничката.

Още през 1977 г. Светлана Алперс поставя въпроса за историчността на изкуствоведската дисциплина в своята статия „История ли е изкуството?“. В нея Алперс пише, че изкуствоведският прочит тенденциозно принадлежи по-скоро на други дисциплини, защото изкуствоведите засилват интереса си към битови и технически детайли, съпътстващи епохата на художника и неговото произведение в опит за приближаване на зрителя до момента на създаване на конкретното произведение<sup>12</sup>. В случая тези „битови и технически детайли“, които съпътстват историята на Рама, се явяват драматичните моменти от нейния живот. Фактът, че майка ѝ има лабилно психическо здраве и е хоспитализирана в психиатрична клиника, а баща ѝ се самоубива през 1942 г., са обстоятелства, почти неизменно

<sup>9</sup> Беатрис Пресиадо е известна като писателка и философка, която през 2014 г. обявява, че ще претърпи трансформация на пола и през януари 2015 г. променя първото си име на Пол. Съчинението, на което се позоваваме тук, е подписано от Беатрис Пресиадо и затова ще използваме това име в референциите, въпреки че периодът на написване на текста вероятно е част от тази нейна трансформация. Сред трудовете на Пресиадо се срещат различни изписвания на името – Пол Пресиадо или Пол Б. Пресиадо.

<sup>10</sup> Вж. Beatriz Preciado, „The Phantom Limb. Carol Rama and The History of Art“, in *The Passion According to Carol Rama*, с. 19.

<sup>11</sup> Пак там.

<sup>12</sup> В своята студия Алперс набелязва схващания, които оказват значително влияние в изкуствоведското поле. До известна степен това нейно наблюдение предхожда някои от тенденциите, които Артър Данто развива в свои тези десетилетие по-късно в статиите си: „Приближавайки края на изкуството“ (1987) и „Три десетилетия след края на изкуството“ (1997), основни за постструктурализма в хуманитарното поле (вж. Светлана Алперс, „История ли е изкуството?“, В: Ирина Генова, Ангел Ангелов (съст.), „Разказвайки образа“, Фондация „Сфрагида“, С., 2003, както и статиите на Артър Данто В: Ирина Генова, Ангел Ангелов (съст.), „Следистории на изкуството“, Фондация „Сфрагида“, С., 2001).

поставяни в центъра на интерпретациите на творчеството ѝ, така както и нейната преувеличена от пресата самоизолация и граничещ с патология екцентризъм. Внимателното проучване на творчеството и биографията ѝ обаче не потвърждават тези твърдения. От друга страна, някои изследователи вероятно справедливо обръщат внимание на късното признание и старостта като важни фактори в творчеството ѝ. От тази гледна точка е особено важно наблюдението на Пресиадо, което се отнася до съществените проблеми, поставяни във връзка с последните години от живота на Рама: „Въпросите за старостта, консервацията или загубата на памет и смъртта се превръщат във въпроси за преходността, историята и архива“<sup>13</sup>.

Една от главните „перипетии“ в изследванията на творчеството и личната история на Карол Рама е обусловеността на прочита, служещ на една или друга идеологическа перспектива. Приносът на Пресиадо не прави изключение от правилото. Тя действително доближава творчеството на Рама до по-подходящи и оригинални интерпретации, работейки с понятия, преодолели психоанализата и нормативния феминизъм. Пресиадо се противопоставя на йерархичната структура, също следвайки отблизо Батай, но основавайки се и на Делюз и Гатари. Тя поставя въпроси, които са релевантни за творчеството на Рама – дефинира някои ярки особености на творбите, защитава автономността на репрезентацията и разглежда телата в творчеството на Рама като политически тела в контекста на италианската история на епохата. Но това, което Пресиадо същевременно прави, е да „натрупва“ необходимия за нейната собствена теоретическа перспектива стойностен капитал върху личността и творчеството на Рама.

В интервю на Енцо Биаджи от 1971 г. съмишленикът на Карол Рама Пиер Паоло Пазолини казва: „Аз произвеждам стока, която не може да бъде консумирана: поезията. Ще умра аз, ще умре моят издател, ще умрем всички ние, ще умре цялото ни общество, ще умре капитализмът, но поезията ще остане неконсумирана, неунищожима“<sup>14</sup>. Това не означава, че изкуството трябва да бъде неразбираемо, но че не може да се консумира: поезията се противопоставя на свеждането си до стока. Ако творчеството на Рама напомня тази неконсумируема, несмилаема, понякога неразбираема поезия, ако то остава недоразбрано, то е, защото е противопоставяне на механизмите, които биха го направили лесно разбираемо или, би могло да се каже, съобразено с разбирането.

<sup>13</sup> Beatriz Preciado, *The Phantom Limb*. ... , с. 20.

<sup>14</sup> Изказването на Пазолини е направено в телевизионното предаване на Енцо Биаджи „Terza V, facciamo l'appello“ от 27 юли 1971 г. На италиански думата *inconsumabile* има и значението на „вечен“ (от итал. „вечен“, „неизчерпаем“, „който не може да се консумира“).