

РОЛИ И ЕЗИЦИ В СЪВРЕМЕННОТО БЪЛГАРСКО ИЗКУСТВОЗНАНИЕ

Проф. д.изк. Галина Лардева

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме. Статията има за цел да набележи в общ план възможности за съотнасяне между роли и езици, използвани в съвременната българска изкуствоведска практика. Изследването поставя фокуса на своето търсене върху последното десетилетие и наблюдава как ролите постепенно се стесняват и се редуцират, докато езиците – напротив – се разрояват и придобиват необозримост дори в рамките на една и съща роля. Като примерен материал за целите на статията са използвани четири основополагащи разработки, публикувани през последните години: Ножарова (2018), Джурова (2020), Маринска (2020), Попов (2021). Това са, без изключение, трудове с фундаментална заявка, които наред с непосредствените си обекти на изследване предприемат опит да набележат състоянието на специализирания интерес към изкуството.

Ключови думи: съвременно изкуствознание; теория на изкуството; история на изкуството; художествена критика; афирмативна критика

Встъпление

В българското изкуство годините на прехода след политическия обрат от 1989 г. са време на интензивни трансформации, на експериментални практики, на усилен дискуссионност, която идва като противотежест на тоталитарно доминираната изкуствоведска институция, и на промени в самия специализиран език. Наред с непосредствената необходимост от въвеждане на нови понятия промените водят към постепенното изграждане на нови представи за същността на художественото произведение, за актуалната научна методология, за функционирането на художествения процес. За неравномерността и колебливостта на тези търсения е показателно крайно неудачното понятие неконвенционални форми, което се наложи за твърде дълго време в изкуствоведската практика и предизвика трайно объркване в разбирането за съвременно изкуство. Както може да се види, съчетанието неконвенционални форми се използва и до днес, при това без всякакво усилие за теоретическа или историческа рефлексия (например Nozharova 2018, p. 22). Независимо от редица

случаи на неудачни преноси в наваксването на световния художествен опит обаче, все пак в цялостния художественокритически дискурс бяха очертани зони на общо говорене – например за политическия карнавал и неговото огледално присъствие/отсъствие в някои художествени акции от началото на 90-те години, за екологичния апел и неговото пренасяне в началата на родния лендарт, за мястото на неформалните приятелски кръгове и техните изяви в домашни условия като своеобразно концептуално изкуство и т.н. Това наваксващо очертаване нямаше да бъде възможно без съществуването на различни периодични издания, които със скромното си, но относително независимо присъствие се разграничаваха рязко спрямо официозните и многотиражните медии, като търсеха своите възможности предимно вътре в гилдията. В този контекст на спадащ обществен престиж, но за сметка на това висока степен на независимост, изобразителното изкуство все пак успя да премине през своето вътрешно плурализиране, както и (частично) през осъзнаването на своите сложни отношения спрямо действителността. В тази посока може видим промяната в мисленето за разнородни художествени проявления като „визуални изкуства“ (сравни за това повече: Роров 2021, р. 9).

Днес разгръщането на подобна дискусийна среда, както и поддържане на интензивна рефлексия спрямо специализирания дискурс изглежда невъзможно (поради липса на медии, дискусийни платформи, участници и обществен интерес), а вероятно и ненужно. Същевременно обаче един бегъл поглед към начините, по които се говори за художествени проявления в областта на различни визуални изкуства, показва, че изразите на това говорене са често несводими. Пред нас са не само още старите понятия и колебания, познатите наративи и подозрения, тук са и солидни остатъци от самите стари дискусии, само че без участниците в тях и без постигнатото в разговорите от миналото.

Пътищата на теорията

В годините на прехода от постановките на теорията изпитваха необходимост сравнително широки възприемателски кръгове: произвеждащите изкуство, множество различни посредници в художествения процес, любители и неспециализирана публика, за която съвременното изкуство е станало сякаш внезапно трудно разбираемо, но за сметка на това особено любопитно. Наред с това нагласите от тоталитарното минало на страната пазеха очаквания за това, че именно теорията държи ключовете към всички възможни разбирания, така че вероятно и сега – в условията на прехода – теорията следва да е в състояние да набележи яснота и обозримост за новите процеси. И действително „теорията“ получи характерни роли в публичната среда, например в медии като вестниците „Пулс“ (до 1991 г.), „Вечерни новини“ (до 1992 г.), „Век 21“, „Демокрация“, „Континент“, както и в специализираните издания „Изкуство / Art in Bulgaria“ и „Култура“. Всички тези и редица други медии не

просто предоставиха място за стотици публикации за съвременни художествени явления, но и в същото време зададоха тон на една цялостна рефлексия върху природата на новото изкуство. В нито едно друго изкуство промяната не достигна толкова близо до синонимния израз на революционен бунт, какъвто получи отказът от кавалетното изкуство. Акциите и перформансите на гражданско неподчинение, обектните инсталации на изхвърлените символи и предмети в Градовете на истината не просто получиха сходен образ на проявите в акционното и перформативното изкуство; нещо повече – отказът, „стачката на събитията“ (Baudrillard 1995) и замлъкването бяха намерени като същностен естетически проблем.

След като докъм края на първото десетилетие от новия век бяха написани и преразказани немалко теоретически постановки, в последните около петнадесет години се очертава отлив на интереса от теорията, който обаче по никакъв начин не е съпроводен със спад в интереса към изкуството. Дори напротив. Разбирането за произведенията на изкуството в последните години у нас изживява небивало до този момент „демократично“ отваряне: всеки може да говори за изкуство така, както го вижда и чувства. Така на територията на видимото сякаш успя да се осъществи идеалът за равенство на Френската революция. Социалните мрежи не само подпечатаха равенството на погледа, но и пренесоха това равенство спрямо рефлексията върху видяното. Симптоматичен пример за хипертрофията на възприемателски отзиви за произведение на изкуството е лендарт инсталацията „Плаващите кейове“ (2016) на Кристо – случай, при който бяха заети всички регистри на специализирана и неспециализирана аудитория, излизайща от обичайното си присъствие в пасивната рецепция. За очертаване на това плътното ветрило на рецепция могат да се видят например следните три материала: Василева (2016); Петкова (2016); Евгения Атанасова-Тенева (2018). Колкото и да са различни в своите изследователски оптики, те са единни в една съществена доминанта: в разказа си за това как след дългото си пътешествие по пътищата на човешкия опит изкуството е избрало за свое сякаш последно убежище преживяването.

Книгата на Чавдар Попов (Попов 2021) идва да напомни, че независимо от своята незавидна роля в днешния ден теорията (или по-точно теоретическата нагласа) има своето основополагащо място в знанието и разбирането за художествените явления: не толкова с отговорите, които би могла да даде, колкото със самата пластика на въпросите, които теоретичната мисъл задава на самата себе си. В представите на автора теоретикът работи с въпросите така, както художникът работи с материала, като ги разполага в тяхната последователност, в състоянието им на взаимна противотежест (като апории), в темпоритъма на тяхното редуване. В перспективата на това последователно апорийно мислене е важно да се подчертае методологическият план на свързване на теорията с историята. В своето изложение Попов настоява на историческата

положеност на теорията, например когато въвежда динамичната представа за „система“ на пластическите изкуства и свързаната с тях терминология – основана едновременно теоретически и исторически (Роров 2021, р. 73). Подобно е отношението към тази динамика на най-влиятелните теоретични школи през XX век: иконологията на Панофски и рецептивната естетика (Яус, Изер, Имдал). В своята практическа работа върху изложението на културните контексти на различни исторически епохи изследователят набелязва изключително плътна картина на взаимни въздействия: трактати за живописиста редом до универсални в своята познавателна насоченост съчинения като „Метафизика“ и „Никомахова етика“ (Аристотел), реторически и философски текстове (Цицерон, Фичино), интермедиялни концепции (от традицията на *Ut pictura poesis* до наши дни), медийни постановки, при това не само в пространството на Най-новото време (Луман), самият дискурс за изящни изкуства в неговото диахронно развитие и т. н.

В следите на тези сегментни „езици“ са проектирани произведенията. В тези плътно изградени контексти те не просто намират своето теоретико-историческо „обяснение“, но и дават видим живот на контекстуалното сплитане и пренареждане. Затова – според разбиранията на този труд, „системата“ се явява не само проекционна плоскост на сумирането между различни вектори и моменти. Системата представлява непосредствен израз на художествения процес.

От съществено значение в тази перспектива е и изработеното от автора понятие за „естетико-художествени константи“ (Роров 2021, pp. 37 – 38), съчетаващо в себе си нормите от представите в класическата естетика и исторически обусловените умения за работа с материала. Като говори за константи, Чавдар Попов няма претенциите за неизменни величини и непроменливи стойности. Неизменно налично е самото съотношение, самата памет към нормите и представите, която в крайна сметка е памет към теоретическата рефлексия с всичките ѝ възможни и представими „спирки“.

Не на последно място, разработката на Чавдар Попов е ценна и с набелязването на подходи и тяхното последователно съвместяване в изложението – тези подходи (функционалистки, есенциалистски, релативистичен и т. н. – Роров 2021, pp. 19 – 20) представляват своеобразно „събиране“ на векторите между ролите и езиците, които изпълнява и владее изкуствоведът.

Пътищата пред историята

Съществуват и други научни подходи към историческите проявления, които се основават в стабилизирали се в течение на годините езици. Представителен за диапазона, инструментариума и възможностите на тези езици е двутомникът на Ружа Маринска „За изкуството“. Този подход също работи с широки времеви контексти и използва теоретически постановки, само че на

първо място, като си служи с постиженията им. По такъв начин езикът на този род изследвания е насочен не към изразния потенциал на възможното, а към структурирането и изобщо подреждането на наличното. В своята реторическа насоченост подобна комплексна методологическа постановка търси, на първо място, генезиса на всяко едно явление. Самият подход на това търсене е превърнат и стабилизиран в език, който изгражда структурата на изследването, като цяло, и разбирането на всеки един отделен текст. В конкретния случай с двутомника на Маринска тази езикова стабилизация дава възможност да се съберат компактно в една цялост материали с най-различен жанров произход (рецензии за изложби, слова за откривания, цялостни творчески портрети на автори, разговори, фрагмент от дисертационен труд, защитен през 1983 г., обръщение към Комисията по култура при Народното събрание и т. н.), които изследователката е създала във времеви диапазон от петдесет години.

За тясната взаимна свързаност между обществени условия, художествен изказ, идейни трансформации и критическа рефлексия във фундаменталния труд на Маринска могат да се дадат множество примери. Тук избирам един любопитен текст за изложбата на Свилен Блажев от 1999 г. Встъплението поставя на фокус именно тази динамика на комплексни трансформации в края на XX век: „Светът тъй силно се промени. Техниката, внедрена във всяко човешко дело, ни преобърна отвътре, моделира нашата природна сетивност и ни наложи своите кодове. Езикът ни не можеше повече да остава разточителен, мисълта трябваше да галопира. А картините? Картините все по-често искаха да се превърнат в знаци“ (Marinska 2020, p. 135). От тази първоначална нагласа, която би могла да се отнася с пълна сила например и за класическия авангард от началото на същия век, следва очертаването на няколко характерни напрежения: „лутане в стилистика, когато вече няма стил“; „разпънатост между изкушението на чистата форма и [...] фигуралното“; „напрежение между съблазните на неконвенционалния хепънинг и [...] кавалетна[та] живопис“ (пак там). От историческата ситуация на прехода и от развитието на художника между алтернативните избори се оформя специфичното – онзи авторски почерк, който едновременно свързва фокусно избраната стилистика с традицията (с „изконната идеопластична традиция по българските земи“ – цит. съч., 136), но и трансформира традицията в нейната неповторимост. Хармонизирането на всички равнища, достигнало до началата, намира израз в критическата рефлексия чрез набелязването на синестезийни измерения: „Магията на обредните хлябове художникът раздипля в низ от багрени вариации, в които като в песните ни се редуват радост и печал, звън и стон“ (пак там). Това обогатяване на исторически формираната традиция се мисли в текста като „опазване“ на художника, което му дава възможност да достигне до себе си.

Трудът на Маринска също проявява склонност към важни, теоретически проникващи уговорки – например в опита да се набележи исторически из-

менящата се представа за форма или в представянето на възможностите на понятието семиосфера на школата в Тарту (ср. Marinska 2020/1, р. 13). Но колебанията при тези уговорки бързо отпадат при инструментализирането на теорията с оглед на историческата яснота. Безспорна ценност представлява набелязаният от практиката (сякаш от само себе си в половинвековно постоянство) таксономичен ред, въз основа на който развитието на българското изкуство (на първо място на живописата) изглежда последователно и обозримо. Но от реда апорията губи остротата си, а в известен смисъл и същността си.

Езикът на мемоарното присъствие в историята

Друг тип „дълго траене“ разгръща не по-малко мащабният проект на Аксилия Джурова. На пръв поглед това начинание има сходни амбиции да опише колкото е възможно повече и по-детайлно характерни исторически тенденции, да представи развитието на пластическия език през десетилетията, да очертае профила в интересите на научната мисъл в областта на визуалните изкуства. Но езикът, който този многотомен труд стабилизира (отново чрез включването на много и различни по своя жанр материали), се основава в свидетелското отношение към миналото. В резултат на това „Изчезващата памет: срещи по пътя“ (Dzhurova 2020) е полемична, реторически заредена, първолично моделирана платформа. От тази настройка произтича една същностна разлика: ако трудът на Маринска си поставя задачата да посочи как е преоткрита (и пренаредена) художествената традиция дори в отдалечени до неразпознаваемост проявления, работата на Джурова открива на същите места прескачания, идейни синкопи, чрез които се апелира за завръщане и преживяване наново, повтаряне на курса (на обучение). Още по-съществено е, че в тези носталгично насочени прекъсвания проблясват дискуссионни проблеми от отминали моменти. Нерядко при това се налага усещането, че отминалите дискусии не са решили поставените проблеми по подобаващ начин. В този момент изначалният исторически подход, който работи с контексти, с разнородни въздействия и рецептивни хоризонти на очакване, бива блокиран.

Характерен пример в това отношение е лейтмотивът за пропадането на институцията „критик в сферата на изкуството“, заговарян в томовете по различни поводи. Случаят е показателен и с това, че в него на практика се обсъжда стесняването на ролите, с които изкуствоведската практика разполага. Изследователката посочва, че „[м]ного бързо тя [институцията на критиката – б. м. Г. Л.] беше подменена с така наречения куратор и още по-жалкото – с медийната реклама“ (Dzhurova 2020, р. 11). Оценъчният привкус в констатацията продължава и по-нататък, тъй като при описването на една силно стеснена функционалност: „Появиха се мнения за пълната подмяна на ролята ѝ – да анализира, отрича или узаконява, да ситуира художествените тенденции с оглед променената социокултурна среда и т. н. И да се сведе до едно безлично констатиране на факти и

обстоятелства“ (пак там). Тази позиция се появява многократно и в разговорите на Джурова с различни автори, като читателят остава с впечатление, че тя е напълно споделена. Новите изкуствоведи няма как да доближат и уплътнят и без това съмнителната позиция на куратор, защото „[н]е пишат критика, не се занимават с оперативна критика, вестниците не им дават поле за работа, а те [?!? – б. м. – Г. Л.] преписват от интернет. А изкуствоведите изчезват, не се интересуват и не се пише професионално, но няма поле за изява и е по-сложно, защото в Художествената академия не се преподава изкуствознание по правилния начин, говорят се общи неща“ (цит. съч., 129). Показателно е, че тези наблюдения споделя с изследователката Свилен Блажев – автор, който трудно може да се оплаче от липса на внимание от изкуствоведите, както видяхме и в цитирания текст на Маринска. В същата посока се насочва още например и разговорът с Ивайло Мирчев (цит. съч., р. 211).

Към тази тема могат да се прибавят и редица други, като временната загуба на авторитет и престижност на кавалетната живопис и последвалото ѝ завръщане в творчеството на българските художници във второто десетилетие на новия век, девалвирането на ценностите в живота и в изкуството, установяването на йерархии и в такива привидно свободни от агоналната принуда форми като акционното и перформативното изкуство (с прякото посочване на изявиите на група „Градът“ като най-значими – цит. съч., pp. 32 – 33).

Но не темите сами за себе си са отличителната черта на този език на умерената носталгия към отминалия порядък. По-съществен е рефлексът за тяхното пренасяне в личностния периметър на изследователката. Във връзка с това и цялостната аргументация се основава на формулата „Присъствах – следователно зная – следователно имам право“.

Езикът на афирмативната критика

Но колкото и съзнателно избраната мемоарна позиция в труда на Джурова да е лишила работата ѝ от историческа плътност, не е трудно да видим основанията на нейния скепсис по отношение на съвременното изкуство и рефлексията за него. Тези основания проличават в различни съвременни практики. С оглед на проблемния фокус, избран от настоящия текст, обаче е подходящо да се спрем на една от тези практики: утвърждаването на един афирмативен (критически) език, който изцяло съвпада с една афирмативна роля на изкуствоведа. Колкото и да няма основание възмущението на Джурова в перспективата на историческата диалектика, то е напълно в силата си, когато говори за новото поколение изкуствоведи, които „само регистрират явленията“ (ср. цит. съч. р. 211) и със самото регистриране ги налагат или промотират.

Действително в последните години обществената среда и в частност занимаващите се с визуални изкуства и техните посредници донякъде успяха да излязат от една продължително задържала се ситуация на неустановеност.

Драматичната борба за оцеляване в света на изкуството, изглежда, остана в миналото. Разбира се, това не означава, че новата ситуация на пазара предоставя щедрата възможност „да цъфтят всички цветя“. Но ето че в момента след началото на второто десетилетие от новия век всеки, който реши да възприема себе си като „големия губещ“ (цит. съч., р. 12), има възможност да пренасочи усилията си към някаква примирителна (или помирителна) спасителна зона. По отношение на изкуствоведското преориентиране в новите обществени условия, то като че ли се върна към отдавна отминалата позиция на комисар и неговата по дефиниция утвърждаваща роля. Лесно обяснимо е, че от рефлексите (ако изобщо могат да бъдат наречени така) на афирмативната критика няма особено видими следи, ако не броим за такива написаното в социалните мрежи. Изобщо този род роля на изкуствоведа да свидетелства за дефилиращото покрай него изкуство, е като игра в плаващи пясъци (по подобие на плаващите кейове на Христо), в които могат да потънат не само построенията на критика, но и самият критик.

И все пак може да се посочи един образцов пример на афирмативна критика, който – подобно на останалите споменати тук книги – има фундаментални претенции за обемане на всички наличности, за представяне на процеси и шрихиране на (личностни) генеalogии. Това е „Въведение в българското съвременно изкуство 1982 – 2015“ на Весела Ножарова. Тази книга живее със и от своята вътрешна несъгласуваност. В самия текст присъстват множество отделни заглавия (теми, раздели?), но опис на съдържанието липсва. Не е трудно да се установи, че тези вътрешни подзаглавия са достатъчно непоследователни и тяхното извеждане в общ списък би объркало повече, отколкото да създаде усещане за структурираност. Най-често подзаглавията се отместват от обявената тема далеч преди края на раздела, а други изглеждат нарочно създадени като абсурдни. Например „Съвременното българско изкуство като част от новото мислене за Източна Европа“ (Nozharova 2018, р.188) звучи като отглас от идеологически лозунг. За сметка на това обаче книгата разполага с богат азбучен регистър, който сякаш дава гаранция за добре свършена работа. Така в смисъла на жанровата си направа „въведението“ представлява справочник: в него трябва да може да се търси и да се намира.

Дистанцирано осведомяващият тон и изобщо рефлексът за информативна сводка прониква в езика на работата. В резултат на това възниква един не особено широк пачуърк от цитати, почти пълен отказ от анализ, съвсем бегло и частично отвеждане към контексти (основно политически, с изнесен като приложение изричен регистър), очаквано йерархизиране, препотвърждаващо и без това наложилия се в българската съвременна култура принцип на успеха. Не на последно място, книгата на Ножарова по никакъв начин не дефинира понятието за съвременно изкуство, като работи с някакво предварително установено неясно разбиране. Тя – точно в режима на подозренията

на Джурова – фаворизира перформативното, акционното и инсталационното изкуство за сметка на всички останали, без по никакъв начин да уговаря това, като настоява, че говори за/на „цялото“ изкуство.

В заключение

Всички тези езици на съвременното българско изкуствознание не могат да постигнат целите си в своята единичност. Със сигурност тяхното разоряване е необходимо в промяната на условията. При това обаче възниква необходимост всеки език да поддържа представа за конкретната роля, която стои във фона на неговите основания, както и да набелязва възможности за „превод“ спрямо другите налични или възможни езици.

ЛИТЕРАТУРА

- АТАНАСОВА-ТЕНЕВА, Е., 2018. *Кристо, Владо, Росен и плаващите кейове*. София: Книгомания.
- БОДРИЯР, Ж., 1995. *Илюзията за края или Стачката на събитията*. Превод: Атанас Гунов, Даниел Митов. София: Критика и хуманизъм.
- ВАСИЛЕВА, М., 2016. RAL 1033 Dahlia yellow. *Литературен вестник*, бр. 28, 13 – 19 юли 2016, с. 3.
- ДЖУРОВА, А., 2020. *Изчезващата памет. Среци по пътя. В 7 тома*. София: Класика и стил.
- МАРИНСКА, Р., 2020. *За изкуството*. В 2 тома. София: МУЛТИПРИНТ.
- НОЖАРОВА, В., 2018. *Въведение в българското съвременно изкуство 1982 – 2015*. Пловдив: Жанет-45.
- ПЕТКОВА, Св., 2016. Веднъж в живота... *Култура*, бр. 26, 15 юли 2016, с. 12.
- ПОПОВ, Ч., 2021. *Въведение в теоретико-историческото изучаване на пластическите изкуства*. София: НХА.

REFERENCES

- ATANASOVA-TENEVA, E., 2018. *Christo, Vlado, Rosen i plavashtite kejove*. Sofia: Knigomania.
- BAUDRILLARD, J., 1995. *Iljuziyata za kraya*. Prevod: Atanas Gunov, Daniel Mitov. Sofia: Kritika I humanisam.
- VASILEVA, M., 2016. RAL 1033 Dahlia yellow. *Literaturen vestnik*, br. 28, 13 – 19. Juli 2016, p. 3.
- DZHUROVA, A., 2020. *Iztchezvashtata pamet. Sreshti po patya. V 7 toma*. Sofia: Klasika i stil.
- MARINSKA, R., 2020. *Za izkustvoto. V 2 toma*. Sofia: MULTIPRINT.

- NOZHAROVA, V. *Vavedenie v balgarskoto savremenno izkustvo 1982 – 2015*. Plovdiv: Zhanet-45.
- PETKOVA, Sv., 2016. Vednazh v zhivota... *Kultura*, br. 26, 15 Juli 2016, p. 12.
- POPOV, Tch., 2021. *Vavedenie v teoretiko-istoritcheskoto izutchavane na plastitchnite izkustva*. Sofia: NHA.

ROLES AND LANGUAGES IN CONTEMPORARY BULGARIAN ART STUDIES

Abstract. The article aims to outline in general terms the possibilities for correlation between roles and languages used in the contemporary Bulgarian art historical practice. The study focuses its search on the last decade and observes how the roles are gradually narrowing and reducing, while the languages – on the contrary – are swarming up and gaining immensity even within the same role. For the purposes of the article, as exemplary material are used four fundamental works published in recent years: Nozharova (2018), Dzhurova (2020), Marinska (2020), Popov (2021). These are, without exception, works with a fundamental requisition, which, along with their immediate objects of research, attempt to outline the state of the specialized interest in art.

Keywords: contemporary art studies; art theory; art history; art criticism; affirmative criticism

✉ **Prof. Galina Lardeva, D.A.S.**

ORCID iD: 0009-0005-5244-0301

Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Asen Diamandiev”

Plovdiv, Bulgaria

E-mail: galina.lardeva@artacademyplovdiv.com