

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



ВЯРА СТОЙЧЕВА МЛЕЧЕВСКА

**ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРАКТИКИ СЛЕД 1989 Г.
КАТО РЕАКЦИЯ НА
КУЛТУРНАТА ПОЛИТИКА В БЪЛГАРИЯ**

АВТОРЕФЕРАТ

НА

ДИСЕРТАЦИЯ

**ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА
СТЕПЕН ДОКТОР ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ
ИЗКУСТВОЗНАНИЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА, 8.1.**

СОФИЯ

2018

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН

ВЯРА СТОЙЧЕВА МЛЕЧЕВСКА

**ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРАКТИКИ СЛЕД 1989 Г.
КАТО РЕАКЦИЯ НА
КУЛТУРНАТА ПОЛИТИКА В БЪЛГАРИЯ**

АВТОРЕФЕРАТ

НА

ДИСЕРТАЦИЯ

**ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА
СТЕПЕН *ДОКТОР* ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ
ИЗКУСТВОЗНАНИЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА, 8.1.**

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ
ПРОФ. Д-Р ИРИНА ГЕНОВА

РЕЦЕНЗЕНТИ:
ДОЦ. Д-Р ЕМАНУЕЛ МУТАФОВ
ПРОФ. Д-Р ПЕТЕР ЦАНЕВ

СОФИЯ, 2018

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на разширено заседание на ИГ *Ново българско изкуство* на 01.03.2018 г.

Дисертацията е с обем от 205 страници основен текст, съдържа въведение, четири глави, заключение, 189 заглавия библиография, от които 117 заглавия литература на български език и 72 заглавия литература на английски език, приложения - интервюта и албум с 30 страници с 34 изображения.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на 12.11.2018 г. от 11:00 ч. в заседателна зала 1 на ИИИЗк на заседание на научно жури в състав: доц. д-р Аделина Попнеделева, НХА; проф. д-р Елисавета Мусакова, ИИИЗк; доц. д-р Емануел Мутафов, ИИИЗк; проф. д.н.к. Иван Еленков, СУ; проф. д-р Петер Цанев, НХА., доц. д-р Боян Манчев, СУ, резервен член; доц. д-р арх. Стела Ташева, ИИИЗк, резервен член

Материалите по защитата са на разположение на интересувашите се в отдел *Административно обслужване* на Института за изследване на изкуствата, ул. *Кракра* 21.

СЪДЪРЖАНИЕ:

I. Обща характеристика на дисертационния труд.	5
1. Актуалност на темата.....	5
2. Цел и задачи на дисертационния труд.....	5
3. Обект и предмет на изследването.....	7
4. Методология.....	8
5. Обхват и рамка на изследването.....	8
6. Термини.....	9
II. Основно съдържание на дисертационния труд.....	10
Първа глава.....	10
1. История на критиката на институциите с художествени средства в Северна Америка, Южна Америка и Европа. Представители, художествена практика и проекти.....	10
2. Диалогичната критика и музея.....	15
3. Нормализиране на институционалната критика.....	15
Втора глава.....	17
Културна среда и културни политики в България.....	17
1. Теории на изкуството и граници на легитимното.....	19
2. Авангардите през призмата на социалистическия модел. За и против формалния експеримент на теория и практика.....	19
3. Авангардно изкуство в Източна Европа в годините на социализма.....	20
4. Смяна на политическия модел от комунизъм към либерална демокрация.....	20
Трета глава.....	21
Сблъсък на художествени парадигми след 80-те год.....	21
1. Опити за историзация и легитимация на неконвенционалното изкуство.....	21
2. Игрови елементи на неконвенционалните форми.....	21
3. Достъпни източници на информация за българските художници относно авангардните художествени практики.....	21
4. Противопоставяне на художествени парадигми.....	22
5. Навлизане на комерсиалната култура.....	22
6. Пародия и национален комплекс.....	22
7. Неконвенционалното изкуство и институцията.....	22
8. Кривото отражение на изкуството в медиите.....	23
9. Борби за надмощие на съвременната сцена.....	23
Четвърта глава.....	24
Критика на институциите за изкуство с художествени средства.....	24
1. Проекти и представители.....	24
2. Институционална критика в Източна Европа след 1989 г.....	29
3. Културни политики на България след 1989 г.....	30
4. Съвпадения и разминаване. Институционалната критика в България и другаде.....	32
Заключение.....	32
III. Приноси на дисертационния труд.....	34
IV. Публикации по темата на дисертацията.....	34

I. Обща характеристика на дисертационния труд.

1. Актуалност на темата

В темата за отношенията между художници и институции са заложили въпроси като: кой има право да определя културните политики и кого обслужват те. Тези въпроси станаха особено актуални, след 1989 г., когато културната политика на България трябваше да се преориентира и реструктурира поради новите социални и политически реалности в страната. Културната политика стана обект на много разисквания, дебати и анализи в полето на културната администрация и художествените среди. Не закъсняха и реакциите на творци, които усетиха, че културните политики в страната се разминават с техните очаквания. Някои от тези творци участваха в дискусиите относно културни политики, докато други решиха да изразят своята позиция чрез художествени средства. Дисертационният труд бе мотивиран от няколко изяви на творци, които предизвикаха дискусии в артистичните среди, както и засегнаха интересите на по-широки обществени кръгове. Тези художници използваха художествени езици и стратегии, които имат сравнително кратка история в употребата им в българското изкуство. Така обект на дисертацията бе едновременно мотивацията на художниците да изразят критика към определени аспекти на културната политика, както и характера на техните изяви използващи специфичен художествен език.

Темата е актуална към настоящия момент, тъй като някои от проблемите на културните политики, в които се прицелват художниците, са все още актуални.

2. Цели и задачи на дисертацията

Дисертацията има за цел да анализира художествени проекти, които в своето съдържание, намерение или специфичен език са критични към съществуващите институции на изкуството в България в периода след 1989 г.

Институционалната критика поставя под въпрос валидността на различни културни политики, аспекти от дейността на институциите на изкуствата и се стреми да направи прозрачни съществуващите идеологически рамки, регулиращи видимостта на един или друг модел на правене и социализиране на изкуство.

Основна цел на дисертацията е да очертае формите на институционална критика със средствата на изкуството в България, в периода от края на 80-те до 2016 г. В текста се имат предвид художествени практики от сферата на визуалното изкуство, които в своето съдържание, намерение и/или специфичен език са критични към съществуващите институции на изкуството в България.

Изследването има за цел от една страна, да очертае институционалната критика като художествено явление, т.е. да изследва естетическите и визуални особености, които характеризират това явление и как те се съотнасят към определени етапи от историята на изкуството. От друга страна, в практиките на институционална критика се съдържат претенции за влияние в обществената сфера, надхвърлящи чисто художествени проблеми. Така се очертава необходимостта, институционалната критика да бъде разглеждана спрямо историята на художествените форми и отвъд тях. Това естествено посочва една целите на изследването: да се потърси връзката на институционалната критика с форми на визуалното изкуство произхождащи от наследството на авангардите и неоавангардите, както и да се проследи цялостната история на институционалната критика като художествено явление. Тази история се развива най-вече в Европа, Северна и Южна Америка и датира от 1960-те години. В текста ще бъдат разгледани основни представители и проекти, които принадлежат на общата история на този вид практики, считат се за важни и основополагащи от професионалните общности (критици, историци на изкуството и художници) и в някои случаи са провокирали широк обществен отглас. В този дял на изследването ще бъдат проследени принципите на художествена рефлексия и техните възможни средства с направления като концептуалното изкуство, сайт-спесифик изкуството и пърформанса, които се считат за вдъхновени от наследството на авангардите.

Институционалната критика преминава през множество трансформации през годините. От непопулярен творчески акт в началото на своята поява, институционалната критика се превръща в толерирана и дори търсена художествена практика от някои музейни институции на Запад през 80-те и 90-те години. Изследването цели да засегне този аспект на институционалната критика и да посочи обстоятелствата, които трансформират институционалната критика в тенденциозна изложбена стратегия.

Така изследването се връща към изначалния въпрос: дали институционалната критика представлява специфичен (художествен) жанр, който се неутрализира в парадигмални и

формални повторения или пък успява да удържи своя критичен потенциал и как това се случва от късните 1960-те до началото на новото хилядолетие.

Втората част на изследването поставя на фокус българския опит с институционални практики и традиции в сферата на културата отпреди 1989 г. Тъй като някои изявления, както и творчески изяви на фигури от сферата на културата непосредствено преди и след 1989 г. целят да отхвърлят установените естетически и институционални принципи от изминалия период, обект на изследването ще бъдат именно тези принципи. За целта ще бъде разгледана институционалната организация от времето на социализма, както и теоретичния дискурс. Теорията и идеологията имат важно значение относно формирането на културни традиции и схващания относно легитимните форми на изкуство, както и техните антиподи. Идеологията е упражнявала натиск върху възможните форми на творческа изява, както и пряко в културните политики. В тази част от изследването следва да бъде очертан теоретичния апарат с помощта, на които се случва това.

С годините на промените се случват много драматични размествания в културния сектор, както и отрищват множество опозиции на различни културни и политически мирогледи, които се отразяват на динамиката на организация на културния живот. В този период се установяват т.е. *институират* нови структури, формират се нови художествени кръгове, а съществуващите държавни културни институции и съсловни организации се реорганизируют. Критичните към институцията художествени изяви, които са в основата на изследването са разгледани в отделна глава – четвърта. Основна задача на тази глава е да се анализират причините за критичните настроения сред художниците спрямо институциите по изкуства и кои аспекти на културните политики те схващат като нецелесъобразни и неадекватни. Оттам следва да се запита каква е мотивацията на този критицизъм и има ли той основания в реалността? Ако приемем, че институционално критичните практики са симптом за разминаване в очакванията на художниците и реалните културни политики, то тогава следва да бъдат потърсени причините за това. Възможните отговори на тези въпроси могат да бъдат, че деятелите на културните политики и творците споделят различни виждания (естетически, организационни, морални), че културната политика може да обслужва други приоритети, различни от тези на цялата художествената общност като например поддържането на един политически и идеологически конструиран образ на изкуство за и в България или

въобще, че културната политика се подчинява на политическата конюнктура, била тя консервативна или либерално настроена. Тогава възниква въпросът доколко институционалната критика в България и другаде е конститутивен процес, който работи в полза на в общественя диалог (между творци, политици, граждани), на който дисертацията се опитва да отговори.

В края на изследването следва да бъде съпоставен българския опит на институционално критичните практики с този на източно-европейски държави, както и на други културни реалности основно на Запад. Тук цел на сравнението е да се извлече познание за това какви аспекти на културната политика са изцяло специфични за българската ситуация.

3. Обект и предмет на изследването

Фокус на изследването са художествени проекти реализирани след 1989 г., до настоящия момент, които в своето намерение са критични към съществуващите институции по изкуствата и техните политики. Обект на изследването са именно тези художествени практики и какви художествени езици, стратегии и методи на комуникация използват те. Тъй като обаче определени нагласи към авторитета на институцията и някои художествени явления възникват преди 1989-та г. периода на късните 80-те също попада в границите на изследователския интерес в дисертацията.

От друга страна обект на изследването са и идеологическите конструкти, които предпоставят формирането на културната политика. Този обзор налага да бъдат разгледани теоретични постановки формирани много по-назад във времето синхронно с появата на институционална критика с художествени средства през 1989 г.

4. Методология

За целите на дисертационния труд е използван интердисциплинарен подход, който се позовава на източници по история и теория на изкуствата, на текстове по философия и социология на изкуствата и няколко разработки върху културна политика и културен мениджмънт.

Използвани са:

Информация предоставена от художниците като лична документация и интервюта (някои от тях приложени в текста).

Анализ на художествени произведения и проекти - датиращи от края на 80-те до настоящия момент.

Изследване на различни теоретични постановки, които рефлектират в изкуството и респективно в културните политики.

Обзор на културните политики от края на 30-те години до настоящия момент.

Сравнителен анализ на художествените практики в България и останалия свят.

5. Обхват и рамка на изследването

Времевият обхват на изследването на художествените практики е периода от късните 80-те години с основен фокус върху художествени проекти реализирани след 1989 г. до 2016 г. в България. За да се положи изследването в контекста на цялостното развитие на институционална критика с художествени средства, обаче са направени паралели с времето на възникването на този своеобразен жанр в Америка и Европа, а именно концептуалното изкуство и пърформънса от 60-те год. на 20 в. Направени са паралели на българската художествена реалност с дисидентското изкуство и неконформисткото изкуство в Източна Европа от социалистическия период и изкуството в Източна Европа от пост - социалистически период.

В разглеждането на теоретичната рамка на институционалната критика, изследването стига още по-назад във времето до теоретичните спорове върху авангардите и експресионизма през 30-те години на 20 в. и преминава през дейността и идеите на ситуационистите в следвоенна Европа, американското и европейско изкуство от 60-те до настоящето.

По отношение на българския контекст, са разгледани теоретични постановки засягащи изкуството непосредствено преди Втората световна война, социалистическия период, както и множество публикации касаещи изкуството след 1989 г.

6. Термини

Историческата поява на названието институционална критика от англ. institutional critique се локализира във въвеждането му от художника Мел Рамсдън в негов текст от 1975 г. "On Practice" (За практиката). Този текст той пише като член на колектива Art & Language, който обединява няколко концептуални художници от Великобритания. След въвеждането на това понятие, то бива използвано за назоваване на художествени практики, често политизирани, които са критични към културната политика на институциите. По-късно обхвата на институционалната критика се разширява и често преминава в сферата на политическия активизъм.

Самите изяви на художниците могат да се идентифицират с различни други термини от изкуството, в зависимост от формата на изява като:живопис, рисунка, пърформънс, акция, инсталация, видео, намеса в публична среда, сайт-спесифик арт, тактическа медия и т.н.

II. Основно съдържание на дисертационния труд

Първа глава

- 1. История на критиката на институциите с художествени средства в Северна Америка, Южна Америка и Европа. Представители, художествена практика и проекти.**

През късните 60-те и 70-те години се появяват художествени практики, които ревизират институциите, като ги критикуват, за това че в недостатъчна степен

осъществяват обещанието за публичност и прозрачност. Тези художествени стратегии вземат различни форми като художествени творби, критични текстове и арт/политически активизъм и биват назовавани с термина институционална критика (от англ. Institutional critique).

Художниците изкушени от тази проблематика съпоставят по множество различни начини идеята за художествена институция с актуалността на социалните връзки, които същевременно я формират. Това напрежение е търсено с цел да се онагледят в една плоскост функциите на институцията на изкуството и нейните фактически дейности.

Първата вълна художници произхождат преди всичко от традициите на концептуализма, ленд-арт и сайт-спесифик изкуството от края на 60-те и началото на 70-те години свързващи се с търсенията на автори като Марсел Бротерс, Ханс Хааке, Даниел Бюрен и Майкъл Ашър. Втората вълна на институционален критицизъм се засилва към 90-те години с появата на ново поколение художници, между които Андреа Фрейзър, Рене Грийн, Марк Дайън, Груп Матириал и др. Третата вълна се възражда около 2000-та година, като повечето изследователи съзират съществена разлика най-вече между последната вълна и предходните две.

За поколенията художници от 60-те и 70-те институциите на изкуството, основно задават възможните рамки на случване на изкуството в широк обществен план и са формирани и действат под натиска на интереси стоящи извън самото изкуство. Блейк Стимсън е на мнение, че антиинституционалната вълна е пряко свързана с политическите събития от 1968г, които отприщват разочарованието от това, че институциите не изпълняват и не утвърждават ценностите на Просвещението - фундамент на тяхното съществуване. Той смята, че периода на 60-те години е белязан от едно глобално недоверие, не толкова към конкретната личност, а към институцията като цяло и дори обществени системи като капитализма и комунизма. Институциите се приемат като олицетворение на контрола на властите, считан в същността си за консервативен конструкт, неистински, не-свободен и не-легитимен авторитет. Идеята на институционалната критика е да държат институционални структури или квазинституционални като библиотеки, музеи и галерии – отговорни за тяхната обществена мисия.

Художниците също така така насочват своето внимание върху институцията, която представя различни феномени като естествени, докато всъщност те са исторически или социален конструкт. Също така разобличават работата на агентите работещи в сферите на изкуството като директори на институции, куратори, критици, художници, които създават негласен съюз да се показват неща, които са преди всичко неутрални и не заплашват по никакъв начин икономическите им интереси.

В периода 1969 – 1970 г. Ханс Хааке реализира много проекти, разобличаващи зависимостта на изкуството от властовите структури в обществото. Той трайно започва

да се интересува от позицията на изкуството в политически и социологически план. Вероятно най-дискутирания и считан по-късно за емблематичен, е проектът му за изложбата “Информация” озаглавен “Мома Пул”.

Работата на Хааке еволюира от концептуалното отместване на изкуството от формата и материала към неговия контекст, като се фокусира предимно в институционалната му рамка.

Подобна трансформация преживява и художникът Майкъл Ашър, като неговия подход започва от трансформация на изложбеното пространство.

През 1979 г. за “73-та Американска изложба” в института в Чикаго Майкъл Ашър решава да премести скулптурата на Джордж Вашингтон от фасадата на сградата, където е инсталирана постоянно във изложбата на европейско изкуство на картини и предмети от 19 в. Пренесена в този салон, фигурата на Вашингтон се слива стилово с многото произведения създадени в духа на неокласицизма пренесен в Америка от Европа през 19в., когато идеята за национална държава е във възход. Този прост жест открива много по-широка историческа и идеологическа рамка, в която се полага едно художествено произведение.

Разчитането на едно художествено произведение през неговите институционални и политически основания и тяхната връзка с естетическото е подход, който вълнува все повече художници към края на 60-те и 70-те, едновременно в Европа и Америка.

Във Франция Даниел Бюрен посвещава значителна част от своята работа върху контекста на художественото произведение. От 1965 г. Бюрен се стреми да премахне илюзионните експресивни качества на своята живопис, в резултат на което взема радикалното решение да редуцира визуалното съдържание на своите творби до редуващи се цветни и бели вертикални райета широки 8.7cm. От края на 60-те Бюрен започва да апликира райетата в архитектурна среда в интериора на сградите, както и във външни градски пространства.

Вниманието към музейната институция се изостря особено много през 60-те години, именно тогава различни практики на музея са под прицела на художниците. Един от първите автори, които критикуват музея е белгийският поет и художник Марсел Бротерс. Неговият проект “Департамент на орлите, Музей на модерното изкуство” представлява фиктивен музей, под шапката на който Марсел Бротърс организира всевъзможни мероприятия, изложби, беседи и т.н. с което цели да критикува логиката на музея, както и неговия начин на действие и как са формирани неговите колекции. Бротерс се интересува от рамката на музея, която предопределя, онова което той реално съдържа, рамка която е наследствено идеологическа и е съставена от различни културни и политически елементи.

Като цяло практиките на художниците от този период са свързани със спецификата на музея, като пространство и обществена институция. Акциите на Вито Акончи, Service area (Сервизна зона) и Proximity space (Пространство в близост) са осъществени в музеи през 1970 г.

Миъръл Лейдерман Укелес се занимава с други аспекти на художествената институция. През 1969 г. тя пише манифест, озаглавен "Манифест за поддържане на изкуството" като предложение за изложбата "Грижа", оспорвайки ролята на жените във и извън обществената сфера и обявявайки се за "художник по поддръжката". Нейните изложби целят да привлекат вниманието към ниския културен статус на услугите по поддръжката и към факта, че работещите в тази сфера обикновено получават минимална заплата, а домакинският труд извършван от жените се счита за задължение и даденост.

Подобен критицизъм се разпространява из различни места по света и заема различни форми като например бойкотиране на изложби, организирани публични дискусии, разпространение на памфлети, правене на фалшиви билети за вход, демонстрации и т.н. 1960-те и 70-те години са ключови за институционалната критика, когато художниците показват институцията като дълбоко проблемна и правят очевидно пресичането на политически, икономически и идеологически интереси в продуцирането на обществена култура. В тази логика под въпрос се поставя и функцията на музея - основан като демократична структура и място за артикулиране на знанието, историческата памет и авторефлексията и като интегрална част от образованието и продуктивността на гражданското общество. Музеят като институция е отстъпил от своите цели инфилтриран от политически или корпоративни интереси. Хито Щейрел отбелязва, че в дълбочина, критиката към художествените институции, а именно към музеите е критика към концепцията за култура на националната държава. Функцията на музея за формирането на национално съзнание е засегната от цитирания от нея автор Бенедикт Андерсон. Именно моно-културността и доктрината за нацията представена символно в музейната институция са обект на критика на художници като Фред Уилсън например, който акцентира върху представянето на афро-американската история в американските музеи в сянката на колонизиращата доминантна култура.

Освен разнообразните по характер артистични методи, художниците формулират своите виждания и разширяват дебата в множество теоретични текстове, които допълнително илюстрират причините за техните позиции спрямо институцията.

В своя текст "Върху практиката" (On practice) Рамсден пише като член на колектива "Изкуство и език" (Art & Language) относно инструментализацията на изкуството и за хегемонията на нюйоркската сцена в САЩ. Художничката Марта Розлер по-късно, през 1979 насочва своята критика към елитарността в изкуството и намесата на социалната класа в оформянето на моделите за изкуство. Тя смята, че определена класа с определени схващания определя също така какво е изкуство и какво е култура. Както

и Рамсен, Розлер смята, че институционалната рамка на изкуството трябва да се разшири.

Художничката Ейдриан Пайпър също счита, че определена класа има повече материални възможности да се образова в училища по изкуствата и същите тези хора репродуцират естетическите стойности присъщи на собствената си класа, които касаят преди всичко въпросите на красотата, формата, абстракцията и нововъведенията в медията, но са слабо изкушени от политическите и социалните аспекти на изкуството. Това е причината според нея художниците да продължават да създават формалистични творби с неангажиращо съдържание.

Стратегията на институционалната критика да насочва зрителя към онова, което той е смятал за даденост в нова светлина е като цяло логиката на повечето художници. Художници като Рашийн Араин и Ейдриан Пайпър считат, че идентичността на художника е предопределена от неговата националност, раса, пол и класа и е поддържана и репродуцирана в институционалния контекст и пазара.

Есетото на Линда Ноклин “Защо не е имало велики художнички – жени?” от 1971 поставя въпроса за половото неравенство и дискриминацията. Тя посочва какви са механизмите действащи в институциите, които системно са отхвърляли жените. Много от художниците се фокусират именно в тези разминавания между това как институциите се представят сами като демократични, свободни от дискриминация и как реално те функционират (просмукани от различни класови идеологии). Един от най-важните въпроси за художничките с феминистки убеждения от 80-те години е какъв визуален език да използват, за да избегнат съществуващите доминиращи и потискащи конвенции. Как художника да създаде алтернативен набор от образи, ако използваните художествени похвати повтарят езика на онези конвенции, които те се стремят да избегнат.

В работата на Барбара Крюгер “Твоят поглед удря едната страна на лицето ми” от 1981 г. погледът е разчетен от феминистките художнички и разтълкуван като символ на патриархална форма на контрол и доминация. Същината на въпроса е как да бъдат предадени параметрите на потискащата култура и да бъде тя разкрита чрез речта и визуалните кодове. През 80-те години художниците прибегват до лесно достъпни форми на комуникация и използват визуален език, който е високо комуникативен (като например графичен дизайн), както и включване на вербалния език в изображението. Параметрите на тези артистични действия включват материали, които лесно се разпространяват като листовки, билбордове и други достъпни медии. Александър Алберо отчита, че работата на тези художници е почти преминала в езика на рекламата.

Чрез своите фотографии Луис Лоулър дава критически поглед върху създаването на изкуство, приемането му и контекстуализирането му като разсейва мита, че художникът е един автономен създател на смисъл и че стойността на изкуството е

вътрешно присъщ на творбата. Нейните фотографски постановки, показват комплексните социални ситуации, в които се намира изкуството и самия художник.

От 60-те г. на миналия век институциите са претърпели необратими трансформации в тяхната йерархична социална организация. По същото време на Запад се появява друга мощна структура движена от частния интерес разрастващата се геополитическа мощ на корпорациите. Тяхната мисия стои често извън обществения интерес и контрол.

През 80-те и 90-те години се появява цяло ново поколение художници, които поставят под въпрос всички аспекти в процеса на институционализиране на изкуството. Сред тях са Кристиан-Филип Мюлер, Фарийд Армали, Рене Грийн, Марк Дайън, Мария Айхорн, Нилс Норман и други. Практиката на тези художници се свързва с изобличаване на различни форми на контрол и подчинение. Техните подходи към обекта на критика също стават все по-директни и изобретателни.

В пърформънс наречен “Акценти от музея: Разговор в галерията” от 1989 г. американската художничка Андреа Фрейзър се представя за гост - "доброволец" и "художник", представяща се с името Джейн Кастелтън, осъществява музееен тур за посетителите във Филаделфийския Музей за изкуства.

По време на нейния пърформанс тя иронизира поведенческите навици на заможната класа на Филаделфия до такава степен, че обиколка се превръща в нонсенс от цитати, от статии в списания и носталгични спомени.

Споменатите художествени практики на институционалната критика с художествени средства възникват синхронно с развитието на концептуалното изкуство през 60-те години в Америка и Европа. Много от тези художници използват неговия език и инструментариум. В техния подход на работа, художествената творба може да се дематериализира до степен да се “разтвори” напълно във физическите дадености на галерията, да се трансформира в жест, намеса или пърформънс, отстъпвайки водещо място на концепцията, за сметка на работата с материала. В практиката на някои художници (Хааке, Ашър, Бюрен) ясно личи постепенното изместване на интереса от физическите параметри на пространството към контекста и институционалните и идеологически рамки, които дефинират изкуството.

Институционалната критика в изкуството е симптоматична за появата на нова чувствителност на художниците към идеологически схващания, които изтласкват определени социални групи и обществено значими теми извън рамките на институционалната политика. Тези въпроси са засегнати от художници като Марта Розлер, Фред Уилсън и Барбара Крюгер. Специфичен интерес на някои художници (Ханс Хааке, Луиз Лоулър) е взаимоотношението между пари, политиката и изкуството. Критиката към институциите е също рефлекс събуден от някои социални движения като протестите срещу военната инвазия във Виетнам и Камбоджа, политически събития през 68-ма в Париж и идеи, които най-общо поставят под съмнение авторитетите, определени политически системи и принципите на работа на

институциите. Институционалната критика през следващите десетилетия се променя, както по отношение на стратегиите, с които работи, така и относно проблематиката, в която се прицелва.

Особено място в историята на контраинституционалните практики заема дейността на Ситуационистки интернационал (Situationist International) / SI (СИ). Мащабите на техните намерения и дейности надхвърлят средите на изкуството.

Ранните идеи на ситуационистите са посветени на скъсването с ежедневната капиталистическа рутина. За целта те измислят ситуации. Те се интересуват от градско планиране и архитектура. Организируют безцелни разходки в града, за да усетят градското пространство по нов начин и да запишат своите открития и чувства. Правят това с цел “Изследване на специфичните ефекти на географската среда (независимо дали е съзнателно организирана или не) върху емоциите и поведението на индивида”), което те наричат “физиогеография”. Те вярват в нуждата от осъществяването на изкуството по друг начин или по-точно премахването на изкуството като отделна сфера на живота и разтварянето му в самото живеене.

През 1962 г. се случва разцепление между политическите теоретици и художниците в СИ. Дебор настоява, че изкуството трябва да се слее в неделимия революционен праксис. От този момент нататък СИ не се стреми повече да замени изкуството с някаква друга дейност.

През 1967 г. са издадени книгата на Дебор “Обществото на спектакъла” и книгата на Ванейгем “Революция на всекидневния живот”, в които е развита критика на модерния капитализъм от перспективата на ситуационистите.

На практика Дебор и ситуационистите имат влияние дълго след тяхното разпадане като група.

2. Диалогичната критика и музея.

Критиката към музея през 80-те и 90-те се превръща в своеобразен формат на артистична практика. Една част от тях са остро критични към политиката на институцията, други се опитват на насочат вниманието към режимите на възприемане на артефактите в музейната ситуация.

С приближаване към настоящия момент рамката на институционална и музейна критика става все по-широка. Оспорват се, или се подлагат на нов прочит цели концепции относно история на изкуството. Например през 2016 г. е показан резултата от един мултидисциплинарен проект като *Reset Modernity*, в който участва Бруно Латур. В него е преосмислена модерността от перспективата не единствено на западната модерност, но от гледната точка на други незападни култури. В проектът се сливат познания по история, философия и антропология на над 60 изследователи в две отделни изложби и една книга.

Културните политики от своя страна са разглеждани в един много по-широк исторически, социален, политически и морален аспект. Такова е мащабното изследване на Мария Айхорн, което тя осъществява след задълбочено проучване наречено: “Политика на реституцията” от 2003г.

3. Нормализиране и институционализиране на институционалната критика.

Прочутото есе на Андреа Фрейзър “ От критика на институциите към институция на критиката” от 2005 г. коментира важни начини, чрез които институционалната критика е повлияла на устройството на институциите за изкуство. Пишейки за институционалната критика 30 години по-късно след първите си изяви, тя отчита че има преход към институционализиране на жанра от самите институции. Например Даниел Бюрен смятан за един от първите, които работят с контекста на институциите, използвайки архитектурните им дадености, днес вече е художникът символ на Франция, финансиран от най-големите музеи по света. Очевидно институционалната критика е вече припозната като легитимна художествена практика от същите тези институции, които някога са били обект на критика и са били в позицията да санкционират проекти с критично към тях съдържание. Андреа Фрейзър отчита институционализирането на жанра институционална критика, но също и факта, че самите практики винаги са мислени в контекста на институциите. Тя пише: “Не е въпросът да бъдем срещу институцията, въпросът е каква институция сме, какви стойности институционализираме, какви практики овъзмездяваме, и към какво се стремим.” Художничката Хито Щейрел пише, че в ранните години на институционалната критика целта на художниците е била радикално да се отрече институцията или да се организира паралелна културна структура, или в крайна сметка да се включат художниците във водеща културна институция. В резултат на това много от институциите се отварят към изключени до момента социални групи. В контраст с предшестващите тактики, последната вълна институционална критика създава още по-разнообразни практики, но тази критика вече е интегрирана в структурите на институцията и изглежда като институция, която допуска и одомашнява критиката, което за много автори поставя под въпрос ефективността и смисъла от подобна критика.

В последните десет години се появяват нови художници, чиито практики използват същите критични нагласи на ранните практики, с тази разлика, че те не споделят идеята, че изкуството не може да съществува успешно извън институцията и също нямат търпението да очакват институцията да се промени.

®™ ark , RepoHistory, TheYes Man, subRosa, Raqs Media Collective и Electronic disturbance Theater използват тактически медии, за да се намесват успешно в различни обществени сфери, извън тези на изкуството. Тези практики са изключително разнообразни и варират от идеологическа критика до биологично инженерство, от

хвърляне на памфлети на демонстрации до електронно неподчинение. Институционалната критика като цяло намира начин да излезе от рамката на изкуството, избягвайки официалните среди на изкуството и разработва стратегии, които оперират извън музея или пазара на изкуство. От друга страна проектите на тези колективи имат сходни стратегии с тези на Ситуационистки Интернационал през 50, 60 и 70те години, осъзнавайки огромното значение на медиите за съвременното общество. Подобни практики използват “Critical art ensemble” и парижката група “Бюро д'етюд”. В днешно време един от най-виталните форми на институционална критика може да се считат т. нар. тактическа медия (от. англ. Tactical media), която се използва от групи като Yes men. За повече от вече 40 години история на институционална критика може да се каже, че художниците работили в тази проблематика са наработили набор от стратегии, чиито вариации срещаме и днес. Тези практики са припознати от повечето международни музеи и художествени институции като част от съвременните художествени феномени. За критици на съвременните практики на институционалната критика като Хито Щейрел, болшинството проекти приемащи формата на институционалната критика са всъщност поредния художествен продукт експлоатиран от културните индустрии на неолибералната икономика.

Това не прави институционалната критика непременно практика с изчерпан потенциал, а по-скоро е мотивация да вникнем отвъд привидната проблематичност и критичност на определена критикуваща инстанция и да се вгледаме в реалния ефект, който тя предизвиква или търси.

Приближавайки към настоящето, наднационалните особености на институционалната критика, актуализират с голяма интензивност пост-колониалната проблематика, а именно като насочват вниманието към заграбените от европейските колонизатори артефакти от неевропейските народи и тяхното превръщане във фетиш откъснат от оригиналния културен контекст. Такива теми се засягат от художници като Фред Уилсън, Кадер Атия, Дан Во, Дейл Хардинг, както и дългосрочната инициатива на Мария Айхорн да издирва и изследва произведения на изкуството плячкосани от фашисткия режим.

В основата на тези критични нагласи са, както търсенето на истината, така и подкопаването йерархичния модел на културно превъзходство на европоцентричната култура и стремежа за налагане на морални и естетически стандарти над по-слабия и чуждия.

Обобщено може да се каже, че взаимодействието между музейната институция и художниците търпи развитие в няколко посоки. От една страна институцията се “отваря” към преосмисляне и преоценка на нейните принципи на работа и постоянната и колекция, от което имат полза и художника и самия музей. След 80-те се продуцират множество сайт-специфични изложби осъществени на базата на музейната колекция, но тяхната критичност е в синхрон с музейната политика на въпросната институция.

Може би най-актуална вълна от проекти осъществени във връзка с музейната институция е представена от художници, куратори и мислители, които се стремят да преосмислят цели масиви от културната история на човечеството като модернизма, концепцията за национална държава, колониализма и ролята на институциите в тези мисловни и солидни структури. Тяхната критика е насочена към принципи и идеологически обосновани концепции, които мотивират културни политики подчинени на различни йерархични модели.

III. Втора глава

Културна среда и културни политики в България.

През целия период на социализма културата преминава през различни етапи на развитие, като е изцяло подчинена на политическата конюнктура и управляващата политическа класа. Периодът започва с много бързо централизиране и монополизиране на културния живот в подчинени на държавата структури. Следва един особено консервативен период на сталинизма, в който творческата свобода е силно ограничена. Вълната на “размразяване” след смъртта на Сталин реабилитира някои художествени модели съществували преди сталинизма, но не води до радикална промяна в устройството на институциите и в творческите свободи на художниците. Тогава се формира т.нар. априлско поколение художници, което е натоварено със задачата да изведе един нов художествен език. Същевременно художниците и изобщо творческата интелигенция в страната зависят в своето професионално осъществяване изцяло от институционалните структури като СБХ и различните му регионални подразделения, както и системата на ОХИ, журиране и откупки и тази ситуация създава особени отношения на конформизъм.

Поставени са параметрите на една нормативна естетика, при това колкото и те да са хлабави и твърде общи като формулировка, задават ограниченията, в които творецът трябва да мисли своето произведение. Живописиста трябва да е фигуративна, в никакъв случай абстрактна или твърде условна, живописният почерк да не е твърде експресивен или твърде ярък (имайки предвид “живописния тон”).

След смъртта на Сталин следва частично размразяване и Живков, който измества Вълко Червенков се заема с развенчаване на култа към Сталин и Вълко Червенков. Не след дълго обаче следва повторно затягане на режима, според повелята на Брежнев. В средата на 60-те г. Живков направи рязък завой в отношението към българската старина и история. Живков отбелязва, че е нужен “прелом” в образованието на младежта и необходимо да се възстанови патриотичното възпитание. В тази посока се насочват и усилията в сферата на културата. Особено важна за бъдещото културно отваряне на България към света е идеята, че българите трябва да осъзнаят себе си като “законни наследници” на траките, които са създали една от “великите древни

европейски култури” и тя трябва да бъде изследвана и представена пред българската и пред чуждата публика. “

По това време се стимулира завръщането към битово селската материална култура, преоткриват се родопските китеници, черги, дърворезба.

Тази идея за връщане към българските корени в действителност дава някаква посока на културната политика, която е подета с голям ентузиазъм от Людмила Живкова.

Стремежът на Людмила Живкова е България да се популяризира като държава на древни култури.

През 1985 г. се взема решение да се създават художествени произведения, които да имат съдържание свързано с борбите на българския народ срещу асимилаторския натиск на османския агресор. Също така се препоръчва да се толерират творци от турското малцинство, които са променили имената си. В навечерието на възродителния процес партията дава “поръчка” на писателите да се създадат произведения на патриотична тема, с цел да се защити “възродителния процес”.

Този период се счита за изключително плодотворен за българската културна история, тъй като благодарение на Людмила Живкова се инвестират много средства с културата и инфраструктурата на културни институции, но на практика българската култура не получава желаното признание извън страната.

След мащабната културна програма на Людмила Живкова, през 80-те години се завършват някои от подетите от нея инициативи, докато в края на периода, нейната политика бива постепенно изоставена. Всички тези проекти поглъщат огромни инвестиции и става ясно, че държавата не може повече да влага такива средства в културата. След смъртта на Людмила Живкова много от нейните привърженици се отмятат от нея, а инициативи и идеи биват изоставени.

След идването на Горбачов и обявяване на Перестройката, българската държава се сблъсква с поредица от икономически проблеми и властта прави опити да ги овладее. В края на 80-те вече се задават промени в настроенията на интелигенцията, от което Тодор Живков е силно обезпокоен. В същото време се сформират различни неформални интелектуални кръгове, които властта приема за неприемливи. Живков е разочарован от Светлин Русев заради участието му в комитета за Русе и от Блага Димитрова и Радой Ралин заради включването им в “Клубът”. Поради тази причина Живков смята, че трябва да се задейства нова концепция, с която властта да овладее позициите си сред интелигенцията.

През 1987 г. се пристъпва към частична либерализация в културния сектор. Идеята е, много звена да се “откачат” от държавния бюджет и е предвидено самоуправление на творческите съюзи. Разработена е т. нар. Юлска концепция. Според плана на юлската концепция е да се либерализира изцяло сектора на изкуството и да се отдръпне държавната субсидия изцяло, за да се реструктурират тези сектори.

1. Теории на изкуството и граници на легитимното.

В тази глава са разгледани теоретичните постановки, добили широка публичност през времето на социализма, които определят граничността на авангардното изкуство и формалния експеримент. Тези текстове имат за цел понякога пряко, понякога пипнешком да полагат границите на легитимното изкуство. Заедно с местните културни традиции, информационната изолация и натискът върху художниците, теоретичният дискурс несъмнено има принос към оформянето на разбирането за изкуство и укрепва доминиращия модел на репрезентативност. Ако доктрината за соцреализма и всичките му вариации около реализма може да се разглежда като едната граница, то авангардите със всичките им “изми” са онази тъмна страна на апорията, в която художниците са предупредени, че пристъпването там, би било за тяхна сметка.

2. Авангардите през призмата на социалистическия модел. За и против формалния експеримент на теория и практика.

Водената културна политика за целия период от 45 години създава устойчиви културни модели, които залягат съзнателно или подсъзнателно в културната идентичност на населението. Тези културни модели кредитират определени визуални стереотипи и исторически периоди като стойности. Що се отнася до съвременното изкуство на официално ниво са утвърждавани предимно автори, които се придържат към фигуративната живопис.

Без да се вземат предвид най-дидактичните текстове издадени под контрола на партийните функционери относно естетическото възпитание, разгледани са серия от теоретични постановки относно историята на изкуството, които са предназначени предимно за специализирана публика. Тези текстове заедно, оформят теоретичната база за границите на легитимното изкуство.

В книга написана от Димитър Аврамов за различни модернистки течения в изкуството и издадена през 1963 г. предлага възможността на читателите си да извлекат информацията, която им е нужна, а в същото време е изпълнил заръката за идеологически правилна позиция.

Идеологическият апарат на партията непрекъснато антагонизира определени елементи от културата като принадлежащи на “вредната, западна и буржоазна” култура.

По отношение на визуалното изкуство, някои направления в изкуството системно са дискриминирани, което донякъде дефинира границите на това кое е приемливо и кое не. Това се случва по отношение, както например на нефигуративната живопис. Макар

и да се допуска някакво развитие в рамките на пластичните търсения на визуалния език, то е в рамките на фигуративността и връзката с реализма. В същото време са утвърждавани системно творци, които упражняват “правилната” живопис. Също така са издигани определени избрани моменти от историята, артефакти, които са възвеличавани от културната политика като връх в развитието на българската култура.

Освен абстракционизма, супрематизма, дадаизма и сюрреализма са отречени изобщо, формалния експеримент и деформацията, а реализма е класиран като по-напредничав художествен метод, макар той да губи авторитет сред художниците още с настъпването на модерността. За изграждане на тезите са цитирани както руски автори, така и естетическите постулати на Лукач, добили валидност още при дефинирането на соцреализма. Макар теориите на Лукач да срещат възражения в полето на лявата философска мисъл в западна Европа, те са възприети пълнокръвно от модела на соцреализма в съветска Русия. В критическите текстове на цитираните автори са взети под внимание различни стилови направления от импресионизма до пърформънс, акция и реди-мейд, но те са придружени със задължителния за периода идеологически прочит. Така може да се каже, че на теоретично ниво определени художествени форми са поставени извън възможния хоризонт на развитие на художествените модели в България.

3. Авангардно изкуство в Източна Европа в годините на социализма.

Народите попаднали под съветската сфера на влияние след 1945г., макар и да споделят много общи аспекти на колективизация и идеологически натиск, имат своята специфична локална история. Това касае, разбира се и изкуството. Не би могло да се постави под един и същ знаменател изкуството на бивша Югославия, където степента на контрол и вмешателство в развитието на културата е значително по-малък отколкото в страни като Румъния и България.

В някои от държавите има развити авангардни движения още преди въвеждането на соцреализма и тези традиции трудно могат да бъдат пренебрегнати напълно въпреки политическия натиск.

Може да се каже, че в бивша Югославия художниците се радват на творческа свобода и достъп до информация за актуалното състояние на изкуство и участват във важни международни събития, докато за останалата част от източна Европа политически контрол върху културата продължава с различна продължителност и в различна степен на натиск до края на 80-те. В някои страни като СССР това поражда алтернативни художествени кръгове, които функционират нелегално и извън официалните художествени структури от т.нар. московски ъндърграунд. В Полша, Чехословакия и Унгария също се развиват алтернативни форми на официалния художествен модел, които действат под угрозата от преследване от властта през 60-те, докато през 70-те властта се задоволява с това да не толерира тези изяви, но не преследва художниците.

Алтернативните художествени форми не винаги са политически мотивирани и наточени. В много случаи те са израз на художествени търсения извън съществуващия художествен модел, но поради своя не-конформизъм и не-съучастие с политическата система са считани за враждебни проводници на западната култура и пропаганда.

4. Смяна на политическия модел от комунизъм към либерална демокрация

След промените, последствията за Източния блок през първите години са посветени на либерализирането на публичния сектор и отварянето към стопанска икономика, връщане към свободата на словото и откритата критика към авторитарния съветски модел. От страна на много изследователи посветени на критика на капитализма и либерализма, премахването на социалистическата икономика е подменено от също толкова реакционни типове икономика, политика и религия. Тук се визира масовата и често безконтролна приватизация, касаеща публичния сектор, връщането към националистически идеи, крайната индивидуализация и фрагментация на обществото. Едва ли е нужно допълнението, че преходът в България е белязан от дълбока икономическа криза и дефицити във всички сфери на икономическия живот.

IV. Трета глава

Сблъсък на художествени парадигми след 80-те год.

1. Опити за историзация и легитимация на неконвенционалното изкуство.

Активните млади по това време художници, критици и куратори от 90-те години се стремят да легитимират и утвърдят новото изкуство, което ги поставя пред множество затруднения. На художниците и критиците, които са се интересували от актуалните форми на визуално изкуство е било известно, че визуалното изкуството отдавна е излязло от рамката на живописното платно. В критическия дискурс на 90-те много често се използва израз като “догонване”, “наваксване” и т.н. с ясното съзнание, че те се стремят към вече съществуващата категория от изразни средства. Други не са приемали своите занимания с неконвенционални форми като съзнателно действие с критичен заряд.

Аргументите за легитимиране на изкуството са различни и отразяват различни представи за това какво представлява авангарда, какви са неговите параметри – формални, емоционални, концептуални и т.н. и как се съотнася българската ситуация към това понятие. Очевиден е стремежът към историзация на неконвенционалните форми на изкуство, като той стига до най-различни времеви пропадания, както и желанието да се осмислят тези форми през призмата на историческите авангарди. Това се прави от една страна, за да се даде равносметка на тези така активно развиващи се

художествени форми, но и с цел те да се легитимират и се ускори тяхното социализиране.

2. Игровият елемент на неконвенционалните форми

Почти всички преки свидетели на ранните изяви на “неконвенционални форми” отбелязват спонтанния характер на тези прояви. Повечето от тях се случват в извън институционална среда, в домашна обстановка или сред пленери и симпозиуми, в отдалечени кътчета на страната, далеч от контрола на официоза. Тези художествени практики са също така фриволни и често художниците се позовават на различни фолклорни и митични символи, асоциирайки своите артистични действия с необременена идеологически духовна дейност.

3. Достъпни източници на информация за българските художници относно авангардните художествени практики.

Достъпът до информация е също филтриран от институциите и следователно интересът към съвременни художествени форми се формира извън рамките на институцията.

Много художници изграждат свои представи върху различни модели на визуално изкуство практикувани извън България. Те са основани на личен опит и пътувания в чужбина, както и на комуникация с чуждестранни художници, описани в тази глава. От тези примери става ясно, че информацията не е била напълно липсваща, но малцина са имали необходимото предразположение, да възприемат такъв тип непознати изразни средства. Тяхната връзка с познатите в България модели на правене и изкуство се губи и не може да намери поле на привличане с едно изкуство заключено в една херметична концепция за изкуство. Още повече възможностите за изява в тази посока са били невъзможни, най-вече когато става дума за обществени пространства и институции.

4. Противопоставяне на две художествени парадигми.

След промените, част от т.нар. априлско поколение живее с чувството за превъзходство над новопоявилите се творци търсещи изява извън концепцията за изкуство, която те поддържат. Няколко различни групи художници оспорват доминиращия художествен модел иронизирайки образа на “априлския” художник. Такива са група XXL и група “Ръб” от Пловдив, а в подобни неформални диспути, както и такива отразени в пресата изпадат отделни художници. Борбите в художествените среди се случват не само между поколения художници, но в по-голяма степен между различни възгледи относно това къде се простират границите на легитимното изкуство и артистична свобода.

5. Навлизане на комерсиалната култура.

В началото на 90-те се появява прослойка художници, които не се вълнуват толкова от теоретични формулировки, а се стреми да се впише в пазарната ситуация и да произвежда артефакти, които са примамливи и достъпни за по-широка публика.

6. Пародия и национален комплекс.

През 90-те и идеята за национален български символ става обект на ирония от страна на много художници. В тази глава са изброени художествени проекти, които иронизират фетишистката представа за национална идентичност, основаваща се на фолклорни символи.

7. Неконвенционалното изкуство и институцията

В ранните години на поява на неконвенционалните форми се зараждат и експонират извън стените на институцията. През 80-те пространство за експеримент дават и различни симпозиуми по скулптура и метал или пленери в провинцията, които се финансират от структурите на СБХ. Може да се каже, че те се случват в периферията на институцията, но до втората половина на 80-те не получават видимост.

Към самия край на 80-те “неконвенционалните” форми постепенно получават публичност и достъп до галерии, макар и условно. Например изложбата “Земя небе” се случва на покрива на СБХ, а не в някоя от представителните зали.

Като цяло всички събития случили се непосредствено преди 10 ноември и малко след това, отразяват неясната и колеблива политическа обстановка в страната. Функционерите в институциите са разбрали, че в “братския” СССР се случва промяна, но в същото време се опасяват да допускат действия в разрез със статуквото следвайки повелята на Тодор Живков за “снишаване”. Тази ситуация на нестабилност и колебание допуска до официалните институции по необходимост изявите на художниците носещи духа на промяната, но умерено, в рамките на конюнктурно допустимото. В този смисъл, съществуващите институции реагират консервативно и конюнктурно – не с разбиране и приемане към новите форми на изява, а в ситуация на изчакване.

8. Кривото отражение на изкуството в медиите.

През ранните 90-те години медиите не откриват мотивация да отразяват художествени прояви извън жанра на журналистическата сензация и шок. Докато местната критика се опитва да изгради терминологичен апарат, с който да класифицира новите художествени практики в изкуство, медиите стараяйки се да създадат сензационен ореол на случващото се, подбират ефектни етикети като “авангард”, “ъндърграунд” и т.н. Това семантично разминаване между аморфното не-конвенционални практики, отвеждащо в категорията на неопределено, но и извън конвенциите – т.е да разбираме извън класическото деление на жанрове и авангард е отбелязван не веднъж от критиката, (Д. Попова, Ч. Попов, Св. Стефанов и др.)

Публиката от своя страна е объркана, тъй като не разполага с познания върху изкуството. Образователната система репродуцира, само някои образци на изкуството, считани за стойностни, при това доста ограничени. За това рецепцията към тези нови форми е също затруднена.

Сорос

В началото на 90-те се появява нов институционален фактор на сцената в България и това е Центъра за изкуства „Сорос“ с програмата за подкрепа на визуално изкуство „Пластични изкуства“, която функционира от 1994 до 1999 и продуцира общо 6 изложби и каталози към тях. Такива центрове функционират в почти всяка Източно Европейска страна през 90-те.

Трудно е да се определи в каква степен дейността на института се намесва в цялостната динамика на културната среда. Това, което устойчиво се установява в художествената реалност със или без намесата на института е по-скоро моделът на НПО и арт мениджмънта. Други организации, които подкрепят новите форми на българско изкуство са Ротари Клуб и Про Хелвеция.

9. Борби за надмощие на съвременната сцена.

Освен да се еманципира от старата художествена система на ОХИ и СБХ, новите представители на неконвенционалното изкуство започват да се разделят на определени кръгове и да се противопоставят едни на други, това се случва и с инструментите на теоретичната критическа основа, но и извън нея. Може да се каже, че споровете, които протичат между художниците занимаващи се с неконвенционални форми и привържениците на установения през предишния период модел изкуство се пренасят в пълна сила в кръговете на самите художници работещи в неконвенционални форми. Макар и новата вълна художници да преследват общи цели да бъде припознато тяхното изкуство от публиката и институциите като стойностно, в средата на 90-те различните кръгове се стремят да се еманципират от общия поток и заявяват претенции за диференциация от други техни колеги.

В резултат от това българската съвременна сцена остава за дълго, дори и до днес, разделена на групи, които от една страна проявяват склонност да пренебрегват изкуството на “опонентите” си по групов принцип. В такава среда творческото съсловие трудно се консолидира около общи каузи и интереси, което отслабва позицията на художниците в обществото.

V. Четвърта глава

Критика на институциите за изкуство с художествени средства.

1. Проекти и представители.

През 80-те има много симптоми за смяна на политическата ситуация, но и признаци за инакомислие в артистичните среди. Част от тези настроения са видими в изложбата “Художникът и театърът” от 1986 г. акцията осъществена в публично пространство “Хамелеон” от 1990-та на групата “Градът”.

Това са само част от художниците и проектите, които ярко отразяват кипежа на социалните и политически промени в страната. Те обаче утвърждават новите изразни средства, задават нова публичност на изкуството и като цяло са непосредствена реакция на актуални събития. Артистичните изяви на неконвенционалните художници, са в известна степен контраинституционални, тъй като се случват извън институционална среда и това може да се разглежда като опозиция на репрезентативния модел култура. Проекти, които са фокусирани пряко върху политиката на културната институция или принципите на нейното функциониране се появяват едва по-късно.

През 90-те ситуацията се променя значително и това мотивира съвсем друг тип художествена критика. От една страна на прицел са взети представители на т. нар. априлско поколение и особено фигурата на Светлин Русев, за който се смята от много художници, че концентрира в себе си реална и неформална власт. Това е заявено в манифестите на група XXL, акцията на група “Ръб” и отчасти в текст на Диана Попова. По-късно Петко Дурмана заявява критика в тази посока.

От началото на 90-те Свилен Стефанов формулира критика към културната политика и към някои съществуващи модели в изкуството. В серия статии във в. Литературен форум, той развенчава претенциите за “духовност” и превъзходство на априлското поколение художници, както и разкрива псевдо модерния характер на предпочитанията на различни художници от 90-те към символи от фолклорната и национална традиция. Като цяло Свилен Стефанов вижда дейността на галерия XXL и кръга художници свързани с нея като алтернатива на художествените модели възпроизвеждани в СБХ. Така че неговата дейност като критик, куратор и творец би трябвало да бъде разглеждана и като противопоставяне на определени културни политики и търсене на тяхна алтернатива. С подобни амбиции се създава и фестивалът София Underground основан от критика и куратор Руен Руенов. Фестивалът предлага демократична сцена на художници, театрали и музиканти и дава пълна свобода за изява и експеримент.

Постепенно в годините след 1992 г. ситуацията се нормализира и спонтанността на художествените рефлексии преминава в по-аналитичен етап. Такива проекти са “Девет обекта” на Недко Солаков от 1992 г. и “Драсканици” (Doodles) от 1996 г. в Националната галерия – Дворецът от същия автор.

През 1997 г. Калин Серапионов заснема видео в залите на националната галерия „Музеят – причина за среща и запознанство” и “Kunst in Eeverywhere”.

Проектът на художникът Георги Ружев от 1998 г. прави референции към институцията на музея, като средство за митологизиране на авторитети.

През 1999 г. Недко Солаков със съгласие на министерството осъществява неговата акция “Съобщение” с куратор Яра Бубнова, на 48 -то Венецианско биенале. Проектът на Недко Солаков има едновременно критичен и пожелателен характер. Той изразява неговото желание българското изкуство да се приобщи към международната сцена и същевременно е провокация към културното министерство, да приеме участието във Венецианското биенале сред приоритетите на културната политика занапред.

Проектът на Иван Мудов “Фрагменти” прави връзки между локалната българска и източно-европейска сцена, между институцията музей, като критерии за остойността на творбата и трансформира това институционализирано вече изкуство в обект на плячка и художествена творба. Колекцията от “Фрагменти” също е своеобразен пътуващ музей, който преподава историята и изкуството по друг начин. Акцията “Музис” на същия художник се прицелва в проблема за отсъстващата институция – музей на съвременното изкуство. Проектът е критика към държавната културна политика, която не припознава съвременното изкуство като символен капитал. “Музис” предполага необходимостта от намесата на държавата в остойността на съвременното изкуство чрез неговото институционализиране в музей.

Критиката относно липса на културна политика е съчетана с критика към съществуващи политики в сферата на културата. Така например абсурдите на българската културната политика зад граница са романизираны в книгата на Алек Попов “Мисия Лондон” излязла от печат през 2004. През 2007 г. Георги Богданов и Борис Мисирков правят серията фотографии “Solitaire” Мисирков/Богданов насочват вниманието си към дейността на културните институции. По-късно Иван Мудов отново се завръща към проблема за несъществуващите или нефункциониращи институции. Той създава фиктивна институция през 2009 г. - “Български културен институт в Хамбург”

През следващите години художникът Недко Солаков има два проекта, които този път са израз на неговото разочарование от властта по това време: инсталацията *A Recent Story with Ghosts, a Pair of High-Heeled Shoes, (a couple of floods) and Some Other Mischievous Acts* от 2008 създадена за биеналето в Ню Орлиънс през 2008 г. и “Безмълвни (Но толкова цветущи, колкото само българският език може да позволи) псувни”. в което авторът обикаля няколко държавни институции и ги ругае, само че за зрителите е видно, единствено изричането на думите, които биха могли да бъдат прочетени по движението на устните на художника, без обаче да се чува речта.

Художникът Камен Стоянов прави няколко проекта, обединени от критичния тон към различни културни институции. През 2010 г. Камен Стоянов участва в първото издание

на Айчи Триенале в Нагоя със своя пърформънс, трансформиран след това в инсталация “Културна мусака”. В него художника спекулира с пропозицията, че визията за национална култура отчасти се припокрива с популяризирането на националната кухня.

Освен към политиките на институциите много художници проявяват чувствителност към социалния статус на художника и това как той влиза във взаимодействие с художествената системата и пазара на труда. Лъчезар Бояджиев в “ГастАРТбайтер” от 2000 г. описва нагледно как неговите участия в различни изложби се конвертират в реален капитал и как отново той с труда си на художник трансформира реалния капитал в символичен. Друг аспект от неговия проект е фактът, че той бива нает да осъществи интелектуален и художествен проект предимно извън страната, подобно на много от гастарбайтерите от Източна Европа принудени да търсят препитание в по-богатия Запад.

Несигурното материално състояние е само част от затруднената социална реализация на художниците. То е съпътствано от чувството за неразбиране от страна на обществото и усещането за маргиналност на самия статут на художника. В тази посока е проектът на Георги Богданов и Борис Мисирков “Ветерани на културата” от 2001 г., който представя портрети на 10 забравени от обществото и социалната политика дейци от сферата на културата, акцията на Венцислав Занков “Спешно се нуждая от Мерцедес, моля помогнете! От 2003 г., когато художникът излиза да проси на улицата с молбата да му помогнат за закупуване на кола.

Макар и в чужд контекст Боряна Росса и Олег Мавромати като членове на група “Ултрафутуро” правят пърформънса “Сертифицирано с кръв” през 2009 г. в Ню Йорк, в който правят пред публиката отпечатъци със собствената си кръв използвайки шаблони с графичния дизайн на американски долари с номинал от 1, 5, 10, 20, 50 и 100 долара. Художниците трансформират собствената си кръв в произведение, като произведението иронично реферира към материалната стойност.

Изброените последни няколко проекта са провокирани преди всичко от трудната социална позиция на артистичното съсловие и компромисите, които то е принудено да приема.

Книгата “Гавазов” на художника Димитър Шопов с много ирония също разказва за бедния и неразбран художник скитащ по света.

На базата на книгата в сътрудничество между Димитър Шопов и Вера Млечевска идеята за българският художник – легенда, се развива в проект. На практика Гавазов заема фигурата на авангардиста художник, който свободно и космополитно е творил по време на комунистическия режим. Гавазов заема празнотата на фигурата на авангардиста, която така настойчиво отсъства от българската история на изкуството и тази липса е припомняна често от активните български художници и критици на 80-те и 90-те години.

Липсата на български павилион във Венеция също е въпрос многократно повдиган от отделни куратори и групи. Светлана Куюмджиева организира проекта "Български павилион" като реакция на липсващият във Венеция български павилион, но проектът е обвързан концептуално с мястото на бившия мавзолей на вождя Георги Димитров.

През 2009 г. по случай встъпването на Чехия в председателство на Съвета на Европейския съюз Давид Черни представя във фойето на сградата на Съвета на Европейския съюз в Брюксел своята сатирична инсталация "Ентропия: Стереотипи и бариери за разрушаване". България е представена със своите географски очертания, но запълнена от колаж от т. Нар."турски тоалетни". Представители на официалните институции в България, обществени личности и граждани са скандализирани. На 19 януари тоалетно-образната карта на България е покрита с черен плащ. Медийните отзиви в страната към този жест са по-скоро критични към решението на външно министерство, тъй като черният плащ носи не по-малко негативни конотации от "клекалото".

През есента на същата година, медийният скандал вече е отшумял, когато Емил Миразчиев отправя покана към Давид Черни да присъства на откриването на изложбата "Европейското изкуство 20 години след Желязната завеса" в Пловдив. Участието на Черни в изложбата е по-скоро символично и представя всъщност черно платнище като това, което е закривало инсталацията изложена в Брюксел.

През 2005 г. Групата "Ултрафутуро" излизат с ироничен манифест, с който канят хората да се присъединят към тях от патриотични подбуди. Те се обръщат с призива: "Ако си истински Българин Ела, стани част от Учредяване на Национално Движение УЛТРАФУТУРО Малка страна - Големи Дела!"

Така те преобръщат приповдигнатия тон на нарастващите националистически настроения и печално съобщават за маргинализирането на изкуството от самите агенти на изкуството. Друга акция на групата от същата 2005 г. е насочена към изкривеното представяне на перформативните практики в България в ретроспективен проект на Руен Руенов "Български акционизъм". Поздравете Виена! в Галерия Circle + 2005. Събитието е замислено като исторически преглед на българското изпълнителско изкуство. На откриването на изложбата художниците правят интервенция, наречена "В рамката на кръга" като критичен коментар за текста, заглавието и историческото представяне. Групата изразява съмнение към естетическите и идеологически връзки, конструирани в изложбата като затворят в кръг говорителите, с въже, пропито с кръв. Те изразяват позиция, че тяхната кръв не е сексуален символ, каквато тя е за Херман Ничш и българското изкуство няма нищо общо с традициите на виенския акционизъм, което изложбата се опитва да вмени. Те смятат, че българското изкуство не е вторично по отношение на «виенското». Художниците отново отправят критика към широката, както и към специализираната публика, за това че игнорират акционисткото изкуство.

Акциите на група Ултрафутуро са може би единствените, които поставят въпроса за осмислянето на българското изкуство извън парадигмата на вторичността спрямо западния дискурс и държат отговорни не друг, а самите агенти на изкуството. Също така техните акции коментират социализацията на съвременното изкуство и неговото изтичане в периферията на обществения живот, за което, според художниците носят вина и самите хора на изкуството.

През 2011 г. Паметникът на съветската армия в София е преобразен от групата “Дистръктив криейшън” (Деструктивно творчество). Част от фигурите на войниците са преобразени в комиксови герои - ултимативни символи на капитализма и консумеризма като Дядо Коледа, Батман, Роналд Макдоналд.

Акцията събужда старото противопоставяне на позициите относно съдбата на паметника: От една страна, че паметникът е символ на съветската окупация на страната ни, от друга, че е символ на съветската армия освободила Европа от фашизма. Но отвъд личните убеждения на различни хора взели участие в дискусията паметникът на съветската армия действително е инструмент за дипломатически натиск и то от страна на руската държава чрез посолството на Русия у нас. 18 организации надигат глас срещу намесата..

Самите членове на групата, които заявяват, че се състоят от група от 9 души на възраст между 17 и 21 г. споделят своите мотиви за боядисването на паметника, че са искали да покажат склонността на българската политика и народопсихология бързо да възприема и прилага крайни идеологии като комунизма и в днешно време капитализма.

Поради масовата популярност на акцията, групата “Дистръктив криейшън” бързо спечелва вниманието на обществеността.

Последват множество графити намеси в стил “destructive creation” в София.

Най-успешните такива акции и стратегии получават огромна публична популярност, тъй като биват отразени от масовите медии, не след дълго биват асимилирани от креативните индустрии и често използвани за корпоративна реклама.

Нов момент в изразяването на критични позиции е и употребата на интернет базираните мрежи и медии, където се получават и много дискусии или просто се заявяват различни твърдения, често субективни или анонимни. Създава се една среда, в която се подхранва постоянен «критичен» патос по всякакви въпроси на културната политика и колегиалните взаимоотношения и като че ли тази възможност за непосредствена изява по инерция се прехвърля и извън медията.

През 2014 и 2015 г. няколко художници отправят критики към субективния избор на куратора както и към някои обществени институции от трибуната на различни издания.

Такива са Илиян Лалев и Петко Дурмана. Илиян Лалев прави и намеса в плаката на изложбата окачен на фасадата на СГХГ и променя текста от «Изкуство за промяна», на «Изкуство за подмяна», а отдоло написва саморъчно „Не на Подмяната!”, „Не на художествената олигархия!”

Иво Димчев също отправя критика към субективния избор на куратора в поканата за участие в изложбата “Асамблея на срама”, която се случва в менажираното от него арт пространство “Мозей” в София. В изложбата е поканен да участва всеки, в противовес на “субективния кураторски избор”.

Тези артисти - Иво Димчев и Илиян Лалев, колкото и различни да са те като личности и артистична практика, припознават фигурата на куратора като овластена и способна да влияе на културния процес.

След 2015 г. наред с другите проблеми на културната политика, причина за разгорещени полемики стават няколко обществени паметника.

През 2015 това е паметника на цар Самуил, дело на скулптура Хайтов.

При самото му инсталиране, възниква скандал отново отекващ месеци наред в медиите и художествените среди. В този случай артистичната общност е далеч по-категорична, че паметникът е неуместен, както стилистично така и като локализиране в града: в историческия център на столицата и редом с нейни знакови символи. Нещо повече немалка част от артистичната общност е раздразнена, за това, че не се провежда обществено обсъждане и дебат относно инсталирането на паметника. Във вестник Култура излиза текст на Ирина Генова “Паметници и памет. Парк-музей на мемориалите”. Този текст се различава от многото други текстове, които отразяват случая със светещия паметник поради факта, че в него се съобщава за фиктивна организация “Бъдеще за София”, която планира преместването на всички публични паметници в предградията на града.

В текста обаче е размит жанра на критиката с фикцията и успява да събуди реакция от страна на определени читатели, които възприемат текста като реална информация. Той е перформативен като ефект и като форма и за това принадлежи на артистичните практики и т.нар. “тактическа медия” методи, които се използват от такива групи като “YES MAN”, за да фокусират общественото мнение в определен проблем.

Друга страна на проблема за обществените паметници е дълго дискутирания паметник “1300 години България” на Валентин Старчев, който в продължение на повече от 20 години е оставен от властите да се разрушава. Паметникът отново е обект на политически проекции от страна на широката общественост, а неговите естетически и конструктивистки качества остават на заден план. Движение “Трансформатори” предлагат идеи за възстановяване на паметника, както и подемат дебат за обществено обсъждане относно бъдещето на монумента. Като лична рефлексия срещу заличаването на културната памет и иконоклазъм срещу паметниците от времето на социализма художникът Антон Терзиев прави перформанс през 2015 г. озаглавен “200% истинско минало”, пред рушачия се паметник. Той залепва последователно една за друга

страниците от книгата на Никола Михов *Forget your past*, която документира именно модернистичните и бруталистки монументални паметници на територията на България.

Любопитен подход към осмислянето взаимоотношенията власт и култура има художникът Лъчезар Бояджиев, които в течение на годините изработва своя перформативна стратегия на екскурзоводски тур.

2. Институционална критика в Източна Европа след 1989 г.

Неизбежно след падането на режимите във всички източно-европейски страни под влиянието на бившия СССР настъпват мащабни промени касаещи всички нива на обществото и държавните структури. Институциите на изкуството и сферите на изкуството претърпяват своите кризи и трансформации. Затова в източна Европа се появяват специфични форми на институционална критика, където художниците са изправени пред различни ситуации, от тези с които се сблъскват техните колеги в Западна Европа и Америка.

Както закономерно се случва с много от художниците занимаващи се с критика на институции на Запад, така и в източна Европа в един момент те се включват в активностите на институциите, които сами са критикували по-рано. Представените художествени проекти в Източна Европа задават от една страна ориентири какви са проблемите, в които се прицелват източно-европейските художници и в каква степен те съвпадат в различните страни или пък се разминават. Има няколко нива на критически интереси: единият е работата на културните институции, другият е насочен изцяло към контекстуализиране на изкуството в светлината на новите социо-политически реалности.

3. Културни политики на България след 1989г.

Концепцията за култура през периода на комунизма полага важно място на културата, но също я поставя в подчинение на държавата. Държавата контролира и администрира изкуството и бюджетите за изкуство. През 90-те години се случват трудни и болезнени промени в културния сектор, тъй като поради икономическата криза средствата рязко се свиват. Също става ясно, че съществуващите институции няма как да функционират при същите условия на работа, които касаят бюджета, щатния персонал и липсата на грандиозни проекти за реализиране. Още през 1988г. Тодор Живков признава, че без държавните дотации много разклонения на културната мрежа няма да съществуват изобщо.

България следва да реструктурира своята културна администрация и културна политика спрямо новите икономически и геополитически реалности.

След 1989г. либерализацията на творческите съюзи е вече факт.

Най-общо на хоризонта стоят две алтернативи. Да се пристъпи към пълно либерализиране на културния сектор или държавата да остане попечител на културата. В годините непосредствено след 1989г. културните институции следват необходимостта от това да сведат своите дейности до възможното в условията на задълбочаваща се икономическа криза, но в този момент настойчиво се налага въпроса как да се трансформира културата спрямо новите условия, които повеляват: раздържавяване, демократизация и децентрализация.

През 1992 г. е основан Център на изкуствата, към министерство на Културата. Така се въвежда идеята за децентрализиране на културния живот, както и да се разпределят средствата на конкурсен принцип.

Националните центрове по изкуствата (Национален център за театър, Национален център за музеи, галерии и изобразителни изкуства, Национален филмов център, Национален център за книгата и Национален център за музика и танц) към Министерство на културата.

През 1996 г. е отменена юридическата самостоятелност на Центровете по изкуствата и функцията им на разпределители по кредитите на бюджета.

Юридическа и финансова самостоятелност се възстановява през 1997 г. и е в сила до 2006 г. След постановление на министерски съвет те са реорганизирани като дирекции към Министерството. Така Националният център за музика и танц, става Национален център за театър, Националният център за музеите, галериите и изкуствата и национален център на книгата са закрити. Министерството иззема всички административни и финансови дейности на всички тези центрове.

Изготвена е концепция за развитие на културата, която обаче е направена набързо, за два месеца и без участието на неправителствените организации.

Въпреки трудните трансформации на културните институции, на макро ниво държавата до голяма степен се оттегля от налагането на културната дейност и отстъпва частично автономност на неправителствения сектор. Министерство на културата се оттегля от съдържателната и програмната страна на културния живот и разпределя средства чрез различни инструменти за финансиране на културния сектор като национален фонд "Култура", създаден през 2000 г. Местните общини също имат инструменти за финансиране на културата, които функционират на конкурсен принцип.

Макар и постоянните проблеми с липса на дофинансиране на различни културни дейности визията за културна политика плавно се приближава до прозрачността на механизмите за финансиране и оттегляне на министерството от съдържателните параметри на изкуството.

На административно ниво реформите постепенно се осъществяват, но концепцията за културна политика, за това какви са нейните цели и идеи е въпрос на отделна дискусия. В българските институции се наблюдава известна повтаряемост на кураторските подходи, които намират място в изложбените зали. Организирано се предимно изложби, в повечето случаи ретроспективни и сравнително рядко пърформанси, сайт-спесифик ориентирани произведения, гостуващи изложби на художници от други страни, изложби курирани от външни на галерията куратори и произведения, които синтезират повече от едно изкуство.

Има звена в държавната администрация, които също изземат функции на културна администрация, които са изцяло непрозрачни и не подлежат на почти никакъв обществен контрол. Става дума за културните институти подопечни на външно министерство,

В студиата на Л. Братоева, който се позовава на доклад (Fisher 1999), изготвен в резултат на Международна кръгла маса CIRCLE “Отвъд културната дипломация” който се е провел през 1999 г. са набелязани фактори, които пряко влияят върху културната среда на Европейския съюз след 1989 г. Наред с отчетените нови икономически реалности и глобализацията са разгледани и някои актуални тенденции в десет европейски страни и Канада. Една от тези тенденции е де(диплома(тиза)цията) или постепенното изваждане на културното сътрудничество от сферата на външнополитическите интереси и дори намаляване на властта за вземане на решения в рамките на министерствата на Външните работи.

В България уви се случва точно обратното. През 2005 г., две години преди приемането на България в ЕС, се основава Културен Институт към Министерство на външните работи”, който има за цел именно да осъществява културна дипломация. Този институт е на подчинение на Външно министерство. Макар института да разполага със собствена колекция от произведения, тя не кореспондира с динамиката на развитието на сцената, нито се социализира в някакъв контекст различен от целите на интериорния дизайн.

Цялостната тенденция на института за изкуство към външно министерство е да се показват именно консервативни форми на култура, основани на фолклора, традициите и туризма.

Културата остава традиционно под протекцията на държавата и държавата е основен спонсор за културните дейности. Делът на частното спонсорство е относително нисък.

4. Съвпадения и разминаване. Институционалната критика в България и другаде.

Общото на всички критични към структурите на изкуството нагласи е, че те са симптоматични за недоверие към институцията и авторитетите като цяло. Ако първият тласък на институционалната критика на Запад дават парижките събития от 1968 г. и

нарастващото недоверие в идеологиите, то в България подобни настроения набират потенциал в средата на 80-те години, когато комунистическия режим е разколебан.

Могат да се очертаят също някои сходства в изразните средства, които са мотивирани от традициите на концептуалното изкуство на Запад и в Източна Европа. А те са извеждане на идеята на преден план, дематериализация на художествената творба и подлагане на критика самата концепция за това какво е изкуство.

И накрая, очевидна е тенденцията, критичността към институцията на изкуства да се разширява и да развива към полето на политически и обществено значими въпроси, дори излизайки от контекста на самото изкуство. Въпреки, че политическия активизъм се разглежда като отделно явление от институционалната критика, двете понякога се пресичат.

В последните 20 години голяма част от изкуството показвано в различни международни форуми е изключително политически натоварено и ангажирано с различни социални проблеми. В този смисъл институционалната критика остава на заден план след теми като социалната и расова сегрегация, икономическата експлоатация, екологичните проблеми, пост-колониализма и половото неравенство. В българската ситуация също има художници, които завяват позиции относно аспекти от обществения живот и едновременно с това върху културните политики.

Между разволя на институционална критика в Америка и тази в източна Европа и у нас има и някои специфични разминавания. Например в пост-социалистическите държави художниците, като че ли по-често отправят упреци към културната администрация, културна закостенялост и консерватизъм на институциите, докато на Запад критиката е отправена в много случай срещу комерсиализация на изкуството, обсебването на изкуството от капитала и използването му като символ на висок обществен статус.

В контраст със развитите западни структури, в пост-социалистическа Европа най-новата история на изкуството е писана и архивирана, извън структурите на официалните институции. Това кара групи художници и куратори да се самоинституционализират иземайки функциите на изследователски центрове и архиви.

Заклучение:

През разгледания период на късния социализъм, съществува нагласа у една част от художниците да генерират художествени изяви извън институционалната среда, да търсят източници на информация и да се интересуват от форми на изкуство, които стоят извън легитимните и утвърдени стилове и жанрове на изкуството. Това е поколението художници, които преди всичко се занимават с т.нар. неконвенционални форми в периода от средата на 80-те до 1992 година. Техните дейности и творби са белязани от растящо недоверие към политическата система и не-конформизъм към

властта. В тези художествени кръгове се заражда интерес към излизане от установената парадигма на изкуството подчинена на видовото и жанровото разделение и нараства съмнението в авторитета на художествените структури. Част от тези художници се идентифицират с различни движения от историческите авангарди от сюрреализма насам като: Флуксус движението, концептуална живопис, работа с обекти, ленд-арт, инсталации, боди арт или просто се отдават на различни формални експерименти. Друга част от художниците, които остават верни на традиционните изразни средства също заявяват позиции срещу властта в т. нар. Езопов език.

След 1988 г. новото поколение творци се стреми да социализира изкуството си и да получи признание, както от публиката, така и от съществуващите институции. В този период една част от художниците съпричастни към неконвенционалните форми на изкуство припознават като символичен представител на статуквото отделни фигури принадлежащи на т.нар. априлското поколение, поради реалната и символична власт, която тези хора съсредоточават в себе си и управляваните от тях структури и поради това, че по-младите художници смятат тяхното изкуство за натоварено с кух патос, стилово ретроградно и неадекватно на съвременния живот. Паралелно с това неконвенционалните форми бавно биват допуснати до институциите. Художниците от това поколение се стремят да преодолеят не само реалната власт на съществуващите институции и техни агенти, но и теоретичния дискурс, които е формирал границите на легитимното изкуство по време на социализма и неговата сковаваща строгост към формалния експеримент.

Важен нов момент за периода е, че именно тези нови форми разширяват полето на художествените практики към работа с пространството и особено към работа с контекста на художественото произведение и социалната реалност, в която то съществува.

В тези години основен стремеж на художниците е да настояват за разпознаването на тяхното изкуство от институциите като легитимно и да наблегнат на твърде остарелите художествени модели, които се представят в официалните институции.

Непосредствено преди новия милениум се формира идеята за музей за съвременно изкуство и желанието на една част от художниците за адекватно представяне на българското изкуство на международната сцена с подкрепата на държавата.

В същото време се натрупало разочарование у най-младите художници от неадекватната културна политика, от безразличието на културната администрация, тяхната мудност и неефективност.

Културната политика на държавните чиновници, включително тези работещи извън страната е основната причина за ирония и сарказъм в институционално критичните проекти от този период 2000-2010. Стремежът за опазване на една почти канонична картина за българската култура от страна на дипломацията е виден не само в програмите на културните институти и министерство на културата.

В най-нови времена, след приемането ни в Европейския съюз не загубва актуалност темата за неадекватното представяне на изкуството в държавните институции, наред с това се обособява все по-ясно осмислянето и историзирането на най-новото изкуство в международен контекст и необходимостта, то да бъде разглеждано като не-вторично на западното, както и да бъде анализирано в контекста на историята на други източно европейски страни. Другата тема, по която част от художествената общност заема активната позиция и която буквално прескача в настоящето е издигането на нови паметници и вандализирането и рушенето на стари. Този проблем от една страна събужда политическите противопоставяния, но и естетическите такива, както в художествените среди, така и в обществото.

Може да се каже, че определени звена на културната администрация и институции се реформират, макар и бавно и постепенно стават прозрачни и по-демократични и спомагат за нормалното протичане на културните процеси, както и диференцират подкрепата си за различни художествени направления, докато други сфери на културния мениджмънт остават изключително консервативни. Това са предимно културните звена, занимаващи се с т.нар. културна дипломация, които използват културата инструментално с оглед укрепване на различни фасадни статуси на културен възход, достолепност и древност, унаследени от идеите за културна дипломация на Людмила Живкова. Вместо това тези структури, обслужват преди всичко пропагандната си стратегия за културна политика и дори по-лошо, симулират обществено полезна дейност, в същото време изкривявайки представите за актуалното състояние на изкуството в България.

III. Приноси на дисертационния труд.

В българската изкуствоведска литература е въведено за пръв път понятието «институционална критика» и за пръв път е направен опит за задълбочено изследване на това художествено явление в България.

Направени са съпоставки между артистичните примери за институционална критика в България и другаде.

Направен е анализ на публикации, които формират границите на легитимното изкуство през социалистическия период. Направен е опит да се проследи как тези наслоени схващания имат проекция след 1989 г.

Анализирани са общи черти и различия между българските практики на институционална критика в България и в среди на американския и европейски концептуализъм.

IV. Публикации по темата на дисертацията

Млечевска, В. Изкуството като критика и критиката като изкуство. Изкуствоведски четения. Изкуствата в Новото време. Смесване на езиците. ИИИЗк, С., 2015, 151-158

Млечевска, В. Българското изкуство след 1989 като реакция на културната политика. Изкуствоведски четения. Автори. Течения. Взаимодействия. ИИИЗк, С., 2016, 346-353

Млечевска, В. Национално и родно в българското изкуство преди и след 1989 г. АРТизанин (под печат)