

Рецензия

за научните постижения в дисертационния труд на Наташа Миткова Ноева – Институт за изследване на изкуствата (БАН), на тема „Галерия „Раковски“ 125 – институционален център на художествения живот. История, организация, изложбена дейност, критика (1940 – 1972)“, в научната специалност Изкуствознание и изобразителни изкуства, професионално направление 8.1. Теория на изкуствата

I. Данни за докторанта

Наташа Ноева е завършила специалност Изкуствознание в Национална художествена академия: през 2013 г. бакалавърска степен, а през 2015 г. – магистърска. От 2018 г. тя е докторант в Изследователска група „Ново българско изкуство“ на Института за изследване на изкуствата (БАН). Наташа Ноева е изключително активна в своята изследователска работа с широк диапазон на специализирани интереси в областта на изкуствознанието. Основен фокус на нейната работа е българското изкуство от Освобождението до наши дни, както и опитите за реконструиране на цялостния художествен процес въз основа на изследване на галерийната дейност и принадлежащите ѝ пространства. С тази настройка е свързан и нейният дисертационен труд.

Наташа Ноева е добре приета в общността на Института за изследване на изкуствата и е участвала в множество изследователски проекти на колектива през цялото време на докторантурата си. В рамките на последните три години докторантката е разработила доклади за десет научни конференции и форуми. За същия период има над десет научни текста, публикувани в едни от най-значимите специализирани издания. Тя е автор и на редица други текстове, които условно може да се определят като научнопопулярни, както и на редица интервюта с художници, в това число немалко материали, излизащи извън докторантския ѝ период. С добро съзнание за необходимото отграничаване на научната работа Наташа Ноева не е включила тези текстове в съпровождащата дисертацията ѝ биография.

II. Описание на дисертационния труд

Настоящият дисертационен труд представлява изключителна по своя обхват, мащаб и детайлно вглеждане разработка. Състои се от увод, три глави, заключение, библиография и петнадесет (заедно със снимковия материал) отделни приложения. Макар че работата тръгва от представянето на единичен (колкото и да е представителен) случай, тя успява да набележи цялостна картина на художествения процес в България през XX век, като при това свързва и сблъсква условията за развиване на този процес в две различни в своето отношение към изкуството държавни формации: Царство България и Народна република България.

Дисертацията е написана въз основа на множество систематични архивни проучвания: стотици, а може би и над хиляда документа от всякакъв характер (от договора за изкупуване на имота на Васил Трънкарров от 1938 г., използван за строежа на галерията, през разчета на строителните материали до плакатите на отделните изложби) са издирени, осмислени и инкорпорирани в плътния исторически разказ на Наташа Ноева.

В **увода** на работата авторката прави необходимите уговорки за обхвата, целите и методите изследването. От съществено значение тук е също и щрихирането на историята на понятието музей и неговите диахронни релации спрямо представите за галерия. Това отношение изгражда една от основните конструкции на дисертацията. Като „най-дълго съществуващата галерия в България“ (с. 8) изложбената зала на ул. „Раковски“ 125 е свързана с различни институционални формирания на обединени български художници. Тя е избрана като фокус на изследването, защото – без да има музеен характер, е несъмнено представителна за случващото се в българското изкуство в рамките на повече от три десетилетия, като същевременно е репрезентативна по отношение на културните политики.

Първа глава запознава читателя с предисторията на самото галерийно дело в България от първото десетилетие на XX век насам. Представена е широка, плътна, пъстра панорама, изпълнена с множество имена, свидетелства и

документи. Особено детайлно е описана Тръпковата галерия (с. 25 сл.) като пионер в галерийната дейност. Прави впечатление, че в равномерния и много уверен ход на работата се проследяват не само успешните начинания като галериите „КООП“ и „Преслав“, но и – още повече – неосъществените планове. Характерен пример в това отношение е опитът на „Фонд Дацов“, свързан с желанието на бащата на художника Гошка Дацов да създаде общогалерийно пространство в памет на сина си (с. 34).

Паралелно с това авторката въвежда в текста си и различни странични гласове: мнения на критици, наблюдатели, както и на по-късни свидетелства и анализи. По такъв начин необходимостта от създаване на галерийното пространство – фокус на дисертацията, е умело и последователно внушена.

Особено внимание в този предварителен спрямо основния акцент етап е обърнато на Общата художествено-занаятчийска изложба (ноември-декември 1938 г. в ДХГ на пл. „Александър Невски“ – с. 43 сл.). Основателно е показана нейната значимост като жест на институционално свързване на повече от едно формиране: Академията, Националният музей, институцията на монархическата власт чрез патрона на изложбата царица Йоанна. Не е пропуснато дори ангажирането на Български държавни железници. Тази изложба се превръща във възлов „предварителен“ пример и във връзка с идеята за обвързване на изкуството с всекидневието и с приложния му потенциал – впрочем идея, която свързва (при всички различия) времето от 30-те години и социалистическата идеология.

Втора глава е озаглавена „Галерия „Раковски 125“ в преходното време между 1940 и 1947“. Разказът тук се насочва на първо място към архитектурни, административни и организационни проблеми. Представени са перипетиите около закупуването на сградата в навечерието и в хода на Втората световна война. Обърнато е внимание на съвсем дребни детайли, например относно вида на бравите и контактите, като тези подробности са вписани в целостта на архитектурния план на архитект Милко Бичев.

В същото време обаче и тук откриваме същностни следи от цялостния облик на времето и най-вече от художествения процес с неговите инфраструктурни мрежи и потребности. Както може да се очаква, особено подробно е предадена обстановката около откриването на галерията в началото на 1940 г. – с опитите за възстановка, с отзивите в пресата, с акцентите и приоритетите. Тук спада и очертаването на момента с бързото заглъхване на този първи етап в съществуването на галерията. С подробности се говори за бомбардировките в София по време на Втората световна война и за засегнатите галерийни пространства, за продължителното възстановяване, както и за наложения преход към общество от нов тип.

Особено любопитен проблем, който този раздел поставя, е трансформацията от многообразието в Съюза на дружествата на художниците в България към монолитността на сформирания съвсем наскоро след 9 септември 1944 г. Съюз на художниците в България.

В **трета глава** вече се пристъпва към изложбената дейност на галерията (от 1940 до 1972), разделена на осем отделни параграфа. Изложението на тази част започва с представяне на деветте изложби, организирани до 1944 г.: четири общи (в това число „Съвременна френска живопис“, май-юни 1940), четири самостоятелни и една посмъртна на Пенчо Георгиев. След изложбата на Пенчо Георгиев през пролетта на 1941 г. няма сведения за следващи изложби. Впрочем ето в такъв момент може да се види колко лесно паметта за културното ни наследство достига до критични плитчини: това, което може да се намери (в архиви и в пресата), достига дотук. А също така тъкмо при достигането на подобни плитчини може да се види колко са ценни и дълбоки подобни трудове.

От особено значение в този раздел са отзивите за галерийния живот в периодичният печат (93 сл.): най-напред при първото кратко съществуване на „Раковски 125“ (1940-1941), а впоследствие и след 1945 г. – Без да е специално подчертан, този паралел е изключително ценно средоточие в работата: разликата между говоренето за изложбите, различията, но нередко и сходствата в нагласите, целите и цялостния рецептивен образ на българското изкуство.

Един значим междинен извод посочва, че „от 1947 г. до края на десетилетието в галерията на ул. „Раковски“ 125 се организират чуждестранни гостуващи изложби, документални и исторически изложби, фотоизложби, с чисто пропагандаторски цели“ (с. 128). Оттам нататък обаче изследването показва по какъв начин художествените изложби все пак съумяват да присъстват редом с пропагандните, а и да надградят и стабилизират своето значение тъкмо в техния контекст.

Наред с изобилните факти и изграждането на комплексно представен облик на фокусната галерия от съществено значение за работата са набелязаните отделни любопитни връзки. Пример за такава връзка е отнасянето на така наречените „Пролетни изложби“ към „прегледа на платовете за пролетно-летния сезон в предприятията на леката промишленост“ (с. 156) – акцент, който недвусмислено напомня за разполагането на Общата художествено-занаятчийска изложба от времето преди войната.

Друг значим акцент е извеждането на представата за „ОХИ-машината“ и принципите на нейното функциониране (с. 176 сл.), както и постепенно оформящият се спрямо тази машинария контрапункт на индивидуалните изложби. – Без да си поставя такава задача, работата навлиза в механизмите на тоталитарната власт със създаване на мрежи от контракции – участия – командировки – награди – откупки. Паралелно с тази мрежа обаче работи и едно неизменно неписано гилдийно споразумение, въз основа на което търпеливо, постепенно и постъпателно се отстояват собствени правила и норми на общността. Една важна позиция на работата гласи, че „[с]вободното, неизкушено от политически идеологеми мислене съжителства с конформизма, често му се противопоставя, а понякога двете крайности общуват помежду си“ (с. 193).

Значителен за анализа на контекста, в който съществува галерията, се явява разделът 3.8. „Галерията на ул. „Раковски“ 125 и другите места за експониране през 1960-те години“ (с. 213-215). В него е очертан преглед на видовете изложбени пространства във връзка с тяхната функционалност и взаимната им допълнителност като различни, макар и не твърде широки възможности за

присъствие в художествения процес. Тази представа за своеобразно алтернативно присъствие извежда и към логическия завършек на разработката: краят тук е поставен с откриването на сградата на СБХ на „Шипка б“ в края на 1972 г. С началото на тази нова институция се отбелязва едно значимо преминаване, което е симптоматично за нарасналите потребности на Съюза и особено за променената ситуация, в която пребивава изкуството. Галерията на „Раковски“ 125 продължава да съществува и понякога по-големите общи изложби се разделят между двете сгради, но престава да функционира в качеството си на самостоятелна институция, произвеждаща художествения живот в страната.

В края на описанието няколко по-скоро технически или редакционни, отколкото съдържателни **забележки**: при разказа за създаването на СХБ през 1944 г. с председател Николай Райнов във връзка с устава на организацията е цитиран покъсен текст (най-рано от 1953 г.), който има предвид вече СБХ (с. 76-77) – бележката под линия указва „пак там“, което вероятно означава, че просто цитатният фрагмент е монтиран „тук“ на погрешно място. На едно-две места се забелязват излишни повторения, които произтичат на първо място от това, че най-напред в първите две глави е представен само исторически и архитектурен разказ, а след това – когато в трета се говори за самите изложби, изложението се връща към вече казаното. Например: „Съюзът на художниците не може със собствени сили да възстанови на своя дом на ул. „Раковски“. Той разпраца писма до отговорните държавни и общински институции“ (с. 118) [подобно на с. 87].

III. Научни приноси

– Фокусът върху галерийните пространства и дейността на една отделна галерия в качеството ѝ на институция, но също така и като свързващо звено между различни институции, е изключително рядък, особено за българския научен пейзаж. Наред с това дисертацията представя един диахронно развит портрет на галерията на ул. „Раковски“ 125, който преминава през пълноценен преглед и общо типологизиране на галерийното дело в България почти през целия ХХ век:

с неговите основни моменти на развитие и непосредствени задачи, но също така и с моментите на трансформация.

– Без да губи излишна енергия в теоретизиране, дисертацията се насочва към организирането на своя материал с цел да докаже една приносна постановка: да покаже как със своята продължителна история галерийното пространство на „Раковски“ 125 „едновременно събира, отглежда, но и продуцира културната история на България“ (с. 222). Рядко са изкуствоведските разработки в наши дни, които разполагат и постигат целите си с такава яснота и последователност.

– Дисертацията е събрала и организирала в цялостен разказ изключително богат, разнообразен материал, който при това до този момент е бил трудно достъпен и разпилян в различни архиви. Сегментът, произтекъл от подредбата на този труд, представлява сам по себе си отлично разработено и представително поле от пейзажа, от който е съставен. По такъв начин работата може да бъде от полза за специалисти в различни области – не само изкуствоведи, но и историци, краеведи, писатели, любители.

– Към приносите на работата трябва да се прибави и нейното изключително добро изпълнение в текстуален план: при всички огромен обем от информация, с който си служи във всеки един момент трудът, текстът се чете леко, дори увлекателно. Тук е мястото да се отбележи и прецизността при цитиране и ползване на информация в дисертацията, включването на различни позиции и гледни точки.

– Значим принос е своеобразната алтернативна история на българското изкуство, която дисертацията набелязва (и то съвсем не само с общи черти). Ясно очертани в тази история са моментите на трансформация и промяна – това е принципно различен поглед към досега идеологически доминирани в своето разглеждане тенденции на размразяване. Ако до този момент изследванията в областта на историята на изкуството след Втората световна война обръщаха внимание на механизмите на тоталитарната власт и подчиняването (или съпротивата, което в крайна сметка е едно и също) на твореца, тук е набелязана една интересна и самостоятелна вътрешногилдийна история на средата.

– Във връзка с горния параграф като самостоятелен принос следва да се подчертае и своеобразната идеологическа резистентност на дисертацията на Наташа Ноева. Без да страни от идеологически маркираните свидетелства нито в директивите, нито в отзивите, както и без да скрива онези моменти в биографиите на художниците, които свидетелстват за поддаване на идеологическия натиск, изследователката показва, че антагонизмът между „стария“ и „новия“ свят е наличен и релевантен само в преходните моменти, докато извън тях гилдията като относително затворена система успява да се самоорганизира, като – разбира се, се напасва спрямо „големия свят“ отвън своите граници. Характерен пример за това е доминантната роля на галерията – фокус на изследването, в плана на международното сътрудничество (с. 72 сл.) – както преди, така и след идването на народната власт този приоритет остава неизменен, като при това неизменно е съзнанието за неговото присъствие и необходимост.

– Безспорно самостоятелен принос представляват и приложенията на работата: наред с ценната библиография изследователката прилага и много плътна (или може би пълна!) хронология на изложби – както във фокусната галерия, така и в други изложбени пространства, множество документи, богат снимков материал, интервюта (Калина Тасева, Валентин Старчев, Бисера Прахова).

Завършвам изброяването на приносите на дисертационния труд на Наташа Ноева с пожелание и препоръка изследването да бъде публикувано в най-скоро време в качеството си на изключително ценен текст за историята на българското изобразително изкуство.

В заключение. Въз основа на изключителните приноси на дисертационния труд на Наташа Миткова Ноева предлагам на уважаемото научно жури да ѝ присъди научната и образователна степен „доктор“ в професионално направление 8.1. Теория на изкуствата, и убедено гласувам „за“.

Проф. д-р Галина Лардева

02 май 2023 г.