

Становище

относно дисертационния труд на Вяра Стойчева Млечевска

„Художествени практики след 1989 г. като реакция на културната политика в България“

за присъждане на образователна и научна степен " доктор"

по научната специалност Изкуствознание и изобразителни изкуства, 8.1.

Обсъждането на темата на дисертацията ще направя от гледната точка на художничка, която активно е участвала и наблюдавала процесите през посочения период. Без съмнение написаното става основа за бъдещи изследвания. Интерпретацията на фактите неизбежно е субективна, но какво става ако е съчетана и със субективен избор?

За цел на дисертацията си докторантката определя: „да се оцени потенциала на съвременните художествени форми да бъдат трансформатор в обществения диалог“, на по-дълбоко ниво да се изследва „ролята на културата и на твореца в конструиране на художествените и обществените институции“. За тази цел си поставя задачи „ да анализира проекти критични към институциите в България след 1989“ с акцент върху това кое „художниците разпознават като нелегитимни и неадекватни институционални и културни политики; да се търси и анализира идеологическата основа на тези политики и в по-малка степен администрирането и управлението на културните институции; както и да се назоват формите на съпротива“.

Първата глава е посветена на институционалната критика в Северна Америка, Южна Америка и Европа. Разгледани са три обособени етапи на институционалната критика, както и художествените практики, които ги съпътстват. Първата вълна търси истината за институциите, държи сметка за това да бъдат публични, прозрачни, отговорни. Вторият етап е несъгласието с различни форми на дискриминация, както в обществен план така и в изкуството. Трети етап се определя като критика в колаборация с институциите.

Очакванията ми бяха, че ако институционалната критика е теоретичната рамка, тя ще бъде последователно приложена и в изложението за България. В тази връзка съм разочарована от липсата на феминисткия дискурс в българското съвременно изкуство, за сметка на описания на изяви, които имат индиректна или спорна връзка с темата. Втората глава е посветена на културната среда и културните политики в България. Разгледана е идеологическата рамка и са характеризирани властовите инструменти за времето от 1934 до 1989 година; специализирани издания по история на изкуството, които формират теоретичната база за периода и указват какво не трябва да е изкуството; има анализи относно конформизма на художниците утвърждаван от системата на ОХИ, на откупки и контракции. Разгледано е авангардното изкуство в Източна Европа по време на социализма и смяната на политическия модел към либерална демокрация и е поставен въпросът дали съвременното източно-европейското изкуство е самостоятелно или трябва да догонва западния модел.

Третата глава озаглавена “Сблъсък на художествените парадигми след 80-те години“ прави опит да опише възникването и проявите на т.н. неконвенционални форми. Тук давам пример за напълно адекватни на световния авангард и във времето и като артистични практики произведения на Д. Балев през 1967 , на Марин Върбанов през 1969,(двамата показват абстрактни триизмерни обекти) на Владимир Овчаров, чиято работа може да се определи като ленд арт през 1985 на биеналето в Лозана, за които не е споменато. Изброените художници са представители на т.н. “ приложници“. По времето на социализма в областта на декоративно-приложните изкуства има относителна свобода за формални експерименти, именно защото се смята, че те са само декоративни. Анти-йерархичната борба срещу разделението на изкуството датира от началото на 20 век, но в българските художествени среди това разделение продължава и до днес. Ще предложа и дисидентската изложба на Соломон Паси и Симон

Варсано (под псевдонима Сюлейман Техликели на 8 март 1985 в дома на Ю. Попов, Паси излага свои графики като „символичен жест на солидарност с преследваните ни сънародници турци“); акцията с улични графити на Симон Варсано в началото на 1989 г. (при поредната си акция на 10 март 1989 г. Варсано е прострелян от милиционери до подлеза на Полиграфическия комбинат); опозиционният хепънинг в двора на СУ през 1987 по повод 99 годишнината от създаването му. Акцията във връзка с изложба на Христо Явашев „Пре-красно изкуство“, 2005 г. на Ултрафутуро не е разрешена и художниците са агресивно изгонени от галерията на НХА, но е последвана от дискусия в СУ „Институции и среда за развитие на съвременното българско/визуално изкуство“ през декември 2005.

В тази глава е разгледана ролята на С. Стефанов като изявен критик на априлското поколение. С. Стефанов още през 1999 започва кариера в институцията НХА, докато голяма част от радикалния кръг XXL емигрира. Предмет на преглед в трета глава също са различните мнения относно появата на фондацията на Сорос, медийното отразяване на новите форми, както и борбите за надмощие между отделните кръгове- интересни за изследване теми.

Четвъртата глава „Критика на институциите за изкуство с художествени средства“ е съществена по отношение на заявената тема. Препоръчвам да се включи дългогодишната работа на Тодор Цонев, който е един от малкото дисиденти.

Докторанката заявява, че разглежда артистични практики, които са реакция на културни политики и освен това въвеждат нови стратегии и практики за българската сцена. Като пример за нов начин на мислене е спомената първата изложба, определена като инсталация в официална галерия- „Художникът и театърът“, 1986. Истината относно тази изложба е, че С. Попов има предложение за самостоятелна изложба след големия успех на постановката „Камино Реал“ съвместно с М. Казаска, но той решава да организира форум за младите си колеги като кани Е. Иванова и други сценографи за участие, а изкуствоведа Ф. Зидаров да открие събитието.

За ролята на Димитър Грозданов съдим от интервюта на Д. Попова, А. Михайлова и от неговото собствено, които потвърждават факта, че той винаги е заемал отговорни длъжности в културни институции.

Иво Димчев, Петко Дурмана и Илиан Лалев критикуват властта на кураторите. В същия контекст е акцията на група „Чистота“ в СГХГ по повод подмяна на историята в изложбата „Реминисценции от 90-те“, група XXL, 2010 година. Интересна е работата на Н. Солаков „Г-н Куратор, заповядайте...“ от 1995 г., която не е анализирана в дисертацията, но отговаря на темата и под формата на фиктивен разказ дори „разкрива“ стратегии за успех във взаимоотношенията с куратора, от когото зависи участието на художниците в престижни проекти. „ГастАРТбайтер“ на Л. Бояджиев показва успешна практика чрез финансирането на проекти. М. Николчина пише на 27.03.2013 в Портал Култура: „Изкуствоведът Лъчезар Бояджиев сподели с мене, че тогава (конференция в Дубровник през 1990г.) се отказва изобщо от теорията. Като художник-концептуалист, той преминава на езика на проектите, тази квинтесенция на конвертируемите изкази“.

В дисертацията е застъпена тезата, че образът на българската култура по света е следствие на политиката на националната държава, образ формиран от Л. Живкова и от тогава досега непроменен. Без да засягам темата фолклор- фолклоризация, искам да напомня, че по време на социализма националната идентичност нямаше голям приоритет, тъй като най-важна беше идеологическата вярност на идеите на комунизма. В този смисъл водената тогава от Л. Живкова културна политика може да се тълкува и като опит за съпротива спрямо налаганите идеологически норми от СССР.

В тази посока са очертани основните проблеми, а именно липсата на финансова подкрепа от различни частни и държавни институции, концепцията за представителност на националната държава като основен фактор за ретроградни практики, разминаване между очакванията и реалността. На този фон единствената организация, която финансира в последните години е софийска община, която започва да проявява характеристики на монопол.

В заключение мисля, че темата е актуална и важна сега, когато още няма историческа дистанция, но все още може да се събира информация от участниците в събитията. Намирам за ценни интервютата, с пожелание за по-задълбочена интерпретация, за да не се създават „активни борци“ от противоречиви фигури. От посочените примери за институционалната критика намирам за безспорни проектите „Откриване на МУЗИС“ (2005) и „БКИ в Хамбург“ (2009) на И. Мудов, „Българския павилион“ (2011) на С. Куюмджиева, „Паметници и памет. Парк- музей на мемориалите“ (2015) на Ирина Генова. Препоръчвам така започнатото изследване в проблематиката да бъде допълвано с още факти и анализи, което предполага повече изследователска работа, които да доведат до заключение свързано с поставената цел, а именно да се дефинира ролята на културата и творците в диалога с институциите.

Като се надявам докторантката да вземе предвид препоръките, предлагам на научното жури да присъди образователна и научна степен „доктор“ на Вяра Млечевска.

10. 2018 София

доц. д-р Аделина Попнеделева