Модернизъм, постмодернизъм и властови стратегии на „късния капитализъм“

Modernism, Postmodernism and Power Strategies of 'Late Capitalism'

Ива Петрова Куюмджиева

Iva Petrova Kuiumdzhieva

секция „Култура, естетика ценности“, Институт по философия и социология при Българска академия на науките.

Department “Culture, Aesthetics, Values”, Institute of Philosophy and Sociology at the Bulgarian Academy of Sciences.

email: ikuiumdzieva@gmail.com

Abstract. The research aims to systematize an approach to the current power-art configurations, based on bringing out the continuity between the aesthetic and political theories of Theodor Adorno, Fredrik Jameson and Peter Osborne. Chavdar Popov's research is focused on totalitarian art and postmodernism in Bulgaria. In them, the understanding of the relations avant-garde and totalitarian art in the emblematic studies of Boris Groys and Igor Golomstock are integrated into a conceptual whole and provide a systematic approach for understanding the processes in Bulgarian art. In discussion with this approach, two notions of ideology are distinguished here as different starting points to make sense of power-art relations in the post-communist situation: in the political theory of totalitarianism and in the post-Marxist debate.

Key words: power-art relations, postmodernism, ideology, late capitalism, political theory of totalitarianism, temporal models

Резюме: Изследването си поставя за цел да предложи подход за анализ на отношенията власт-изкуство, базиран върху актуалните конфигурации и приложим към съвременното българско изкуство. Фокусирани са изследвания на Чавдар Попов за тоталитарното изкуство и за постмодернизма в България. В тях осмислянето на релациите авангарди и тоталитарно изкуство през емблематичните изследвания на Борис Гройс и Игор Голомщок са интегрирани в концептуална цялост и осигуряват системен подход за осмисляне на процесите в българското изкуство. В дискусия с този подход тук са разграничени две понятия за идеология като различни отправни точки към осмисляне

на релациите власт-изкуство в посткомунистическата ситуация: в политическата теория за тоталитаризма и в постмарксисткия дебат. Въз основа на това разграничение е систематизиран подход, базиран върху Критическата теория на Франкфуртската школа, и по-специално върху политическата и естетическа теория на Адорно и нейните актуализации при Фредрик Джеймисъм и Питър Озбърн.

Ключови думи: релации власт-изкуство, постмодернизъм, идеология, късен капитализъм, политическа теория за тоталитаризма, темпорални модели

Въведение

Сред изследователите на българското изкуство съществува консенсус, че 90-те години на XX век са периодът, в който се случват основните трансформации в художествените практики, в системата от институции и в моделите за управление. Може би най-категорично и лаконично това е обобщено от Свилен Стефанов: „Значимите процеси, които преструктурират изкуството ни, се случват през последното десетилетие на XX век“ (Стефанов 2014: 46). Дебатът за процесите, протичащи в българското изкуство през 80-те и 90-те, в голяма степен се явява отправна точка за легитимиране на съвременното българско изкуство в контекста на естетическите, културните, социалните, историческите и политическите процеси след 1990-та година.

Този дебат включва множество публикации в специализираните медии за култура и изкуства[1], чиято реконструкция излиза извън фокуса на настоящото изследване. Без претенции за изчерпателност, тук ще посоча няколко по-важни научни монографии, концептуализиращи процесите от 80-те и 90-те години на XX век и проблематизиращи т.нар. „неконвенционални форми“ като ресурс за съвременното българско изкуство в социо-културен контекст. Работите на Свилен Стефанов изследват: радикалните художествени практики от 90-те години в историко-политически контекст (Стефанов 1998), динамиката на иновациите в българското изкуство (Стефанов 2003) и постконцептуалната живопис като развитие на съвременното изкуство през първото десетилетие на XXI век в България (Стефанов 2014). Книгата на Ирина Генова „Времето лети / Tempus fugit“ (Генова 2007) рефлектира съвременното изкуство преди и след края на 90-те през темите за музей за съвременно изкуство, трансформациите във визуалните режими в посткомунистическата ситуация и проекции на времето и пространството в градската среда, както и отделни визуални произведения и институционални практики през модела културен център – периферия. Галина Лардева в монографията си „Изкуство

на прехода. Проблемът „неконвенционално“ изкуство в България “ (Лардева 2009) анализира промените в рецепцията и в ролята на критиката и представя изчерпателна хронология на събитията от периода. Тук може да бъде посочено и обзорното научно-популярно изследване „Въведение в българското съвременно изкуство 1982 - 2015“ на Весела Ножарова, което въз основа на много богат илюстративен и фактологически материал подрежда в хронологичен порядък част от процесите в българското изкуство през разглеждания от авторката период (Ножарова 2018).

Всички тези изследвания повече или по-малко рефлектират отношенията власт-изкуство в периода на социализма като модел, спрямо който развитието на изкуството в България след падането на режима се оттласква, нормализира. Общ патос на повечето изследвания[2] е, че след 1990-те изкуството и политиката влизат в един режим на културно-политически отношения, свързани с формализираните параметри (и дефицити) в стратегиите за управление и финансиране, които отношения не се разглеждат като властови стратегии.

В настоящия текст са фокусирани редица изследвания на Чавдар Попов, тъй като те в най-голяма степен анализират релациите власт-изкуство в българският дебат. Изборът е мотивиран и от концептуалната консистентност между тезите в различните му работи, чието „синхронно четене“ създава възможност за реконструкция на системен подход, интегриращ анализът на процесите в българското изкуство като дълъг разказ за поредици от приемственост и прекъсвания, обхващащ естетическите, институционалните и властовите трансформации.

Социалистически реализъм, авангарди и съвременно българско изкуство

Книгата на известния български изкуствовед Д. Аврамов „Летопис на едно драматично десетилетие. Българското изкуство между 1955 – 1965. Част първа“ е първото мащабно изследване, посветено на отношенията власт-изкуство в периода на социализма. Ролята на *Драматичното десетилетие* като подход за изследване на периода на социализма е утвърдена. В тази посока съществен принос на автора е недвусмисленото концептуализиране на процесите в изкуството и в политиките като взаимосвързани. Той реконструира значимите процеси на промяна в десетилетието след смъртта на Сталин през рефлексията на поредица от събития, които водят до „реабилитиране“ на стилове и тенденции в българското и световно изкуство, различни от класическия социалистически реализъм.

Аврамов твърди, че „обновлението“ се осъществява без „естетическа теория“[3] и извежда първостепенното значение на индивидуализма, реализацията на творческата енергия като стремеж към свобода и като лични усилия за съпротива. Придържайки се към фактите и към прецизното вглеждане в художествените процеси в българското изкуство и дебатите, свързани с тях, той не извежда естетиката на модернизма като контрапункт на „догматичната естетика“ (както я определя) на социалистическия реализъм. Но ако мислим *Драматичното десетилетие* във връзка с другия му голям опус „Естетика на модерното изкуство“ (Аврамов 1969), именно модернизмът се явява в най-голяма степен контрапункт на социалистическия реализъм.

Разглеждайки периода 1955 - 1965 години като първи момент на преосмисляне на естетиката и политиките на Сталинската версия на социалистическия реализъм, в послеслова към изследването си Аврамов дефинира целия период от 60-те до края на 80-те като „…това кошмарно надлъгване между творците и властта, наречено Априлска линия на БКП“ (Аврамов 1994: 427). Това е може би най-силното политическо послание на книгата, съдържащо както историческа, така и морална присъда върху този период.

Това, което виждам като най-значимото наследство на *Драматичното десетилетие* на Аврамов, е реконструктивният подход към историята на българското изкуство като ресурс за осмисляне на настоящето, като разгръщане на разкази за поредици от приемственост и прекъсвания. Анализът на политическото като репресивна и цензурираща система от институции и модернизма като латентна естетическа алтернатива, произвеждаща форми на съпротива срещу „догматичната естетика“ на социалистическия реализъм се обуславят взаимно. Динамиката в тази история е базирана върху извличането на конкретен смисъл от различните събития и тенденции в българското изкуство през напреженията между процесите в изкуството като стремеж към творческа свобода и като форми на съпротива и на тяхното неутрализиране или присвояване от политическата власт. Посланието, че в българското изкуство политическата конюнктура (и конюнктурност) се явява ключов фактор за художествения процес, оказва сериозно влияние върху интерпретациите след края на социализма. В голяма степен този модел-прототип на динамика изкуство-власт се обогатява, преосмисля и адаптира в изследванията, посветени на процесите в българското изкуство след края на социализма.

„Тоталитарното изкуство. Идеология, организация, практика“ на Чавдар Попов (Попов 2002) е най-мащабното фундаментално научно изследване в българската среда до момента, посветено на тоталитарното изкуство. Авторът твърди, че „Тоталитарното изкуство, наред с авангарда и постмодернизма, се вписва в историята на модерното и отчасти съвременното изкуство. Независимо, че продължава като правило да се интерпретира като явление, противоположно на водещите тенденции в изкуството на XX век, то е интегрална част от водещите процеси на столетието.“ (пак там: 11). Изследването е базирано върху респектираща библиография, осигуряваща много пълен преглед на литературата, свързана с „тоталитарното изкуство“. За да докаже тезата си, Попов акцентира значението на книгите на Борис Гройс „G e s a m t k u n s t w e r k Сталин“ (Гройс 2013) и на Игор Голомщок „Тоталитарное изскуство“ (Голомщок 1994) като важни изследвания за осмисляне на връзките между соцреализъм и авангарди. Съпоставяйки двете изследвания, той извежда като основни характеристики на работата на Гройс: тя е повлияна от идейната му близост до московския концепуализъм, интерпретира връзките между соцреализма и авангардите в постмодернистична перспектива „върху идеята за структурното и функционално съответствие между авангард и соцреализъм на ниво идеология“ и не отрича радикално естетическата стойност на соцреализма (Попов 2002:21). Като особености на работата на Голомщок акцентира: стеснения фокус на изследването, извеждането на тоталитарното изкуство като „специфичен културен феномен“, характерен за тоталитарните системи, чийто структурно образуващи признаци са „обвързаността му с официалната идеология и пропагандисткия му функционален характер“ (пак там: 22). В хода на изложението си очертава и други разлики (пак там: 99-105), но основният патос е извеждането и аргументирането на съпоставимостта между соцреализма и авангардите на ниво идеология в сравнителната перспектива на двете изследвания. Така българският изкуствовед прави обобщението относно общия генезис на двете тенденции: „Общността между авангарда и тоталитарното изкуство не е нито в стилистиката, нито дори в конкретните измерения на идеологията, а по-скоро в нейните базови структури“ (пак там: 99).

Изследването за тоталитарното изкуство не рефлектира процесите в българската ситуация. В заключението Попов отбелязва, че то очертава „методологически перспективи пред по-нататъшни изследвания“ на националните варианти на тоталитарното изкуство и конкретно на българския вариант (пак там: 258). Именно

изведената съпоставка между модернизъм (авангарди) и соцреализъм се явява важна част от концептуалната рамка в монографията му „Постмодернизмът и българското изкуство от 80-те – 90-те години на XX век“ (Попов 2009). В нея Попов прави много широк преглед на теории за постмодернизма в глобален план, поставяйки си за цел да идентифицира тенденции и явления в българското изкуство, съответстващи на понятието постмодернизъм. Формулира тезата, че както модернизмът и тоталитарното изкуство имат общи корени, така могат да бъдат изведени „определени типологически паралели между „постмодерното“ и „посттоталитарното“ във визуално-пластичните изкуства у нас през посочения период“ (пак там: 9). Поставя въпроса доколко, ако в България не е имало „пълноценно и цялостно разгърнат модернизъм“, може да се говори за постмодернизъм (пак там:101) и прави обобщението: „Следователно „разпадането“ на соцреализма и преодоляването на модернизма притежават някои общи типологични черти“ (Попов пак там: 102). През тази призма се постигат обобщенияь по-мащабни от имплицитно заложената цел на изследването да се очертаят конкретните тенденции в българското изкуство, съответстващи на понятието постмодернизъм.

Попов изгражда историческа реконструкция, в която процесите от 80-те и 90-те са разгледани и като резултат от процесите от 60-те до 80-те. Припомняйки *Драматичното десетилетие* на Аврамов, Попов извежда тезата за процесите в българското изкуство през 60-те – 80-те като „програма за „скрита модернизация“ (Попов 2009: 130) и като „сблъсък на два „хипертекста“: на соцреализма и на модернизма. Обобщава: „Тези „хипертекстове“ обаче не са антагонистични от гледище на своя онтологичен статус – те не са нито аналогични, нито равнопоставени. Разбира се, у нас за модерно, съвременно изкуство може да се говори само в много относителен и условен смисъл “ (пак там: 132)

Тезите в книгата са поднесени много балансирано, но може да се изведе обобщението, че за Попов употребата на самото понятие постмодернизъм, съотнесено с процесите в българското изкуство, е критически инструмент за идентифициране на една ситуация на флуидност и аморфност, както през 80-те, така и през 90-те години. Той определя постмодерните тенденции в българското изкуство по-скоро като „умонастроения“ или „състояние на умовете“, отколкото като етап в развитието на изкуството. Така стига до обобщението: „Изводът, който следва е, че в „днешното българско изкуство се извършват разнопосочни процеси, в които можем да видим най-различни „пластове“ и времена“. (пак там:159). Тоест, динамиката „посттоталитарно“ -

„постмодерно“ се оказва по-значима за изграждането на подход за дефиниране на конкретни характеристики на съвременното българското изкуство и за специфичен темпорален модел, отколкото широкия понятиен хоризонт на понятието постмодернизъм.

Попов разглежда процесите на трансформация на институциите, свързани с изкуството след края на социализма в свои публикации (Попов:2003, Попов 2008, Попов 2008а), които анализи не са включени в монографията му за постмодернизма. В тях последователно лансира тезата за липсата на сцепление между работата на институциите в изкуството след 1990-та като основен фактор за разпада и отсъствието на общ хоризонт. Използвайки понятията „инфраструктура на художествения живот“ и „художествен процес“, той поставя въпроса дали при липсата на инфраструктура може да се мисли за художествен процес. Може би най-синтезирано и критично идеята за постмодернизма в България като ситуация на хаос след края на 90-те е обобщена от автора по следния начин: „ С други думи рухването на една система при всичките ѝ генетични дефекти, не поражда автоматично появата на друга такава. Понастоящем у нас цари своеобразно „брауново движение“, което е следствие не толкова на глобалния постмодернизъм или постпостмодернизъм, а е резултат на собственото ни объркано и дезориентирано развитие“ (Попов 2003:73).

Теорията за тоталитаризма и постмодернистката релативност: Игор Голомщок v/s Борис Гройс

Извеждането на съпоставимостта между изследванията на Гройс и Голомщок, осъществено от Попов, е важен теоретичен ресурс за осмисляне на връзките между модернизма и тоталитарното изкуство и много релевантен методологически инструмент за анализ на процесите в българското изкуство. Тук искам да обърна внимание, че една от най-съществените разлики между цитираните работи на двамата автори е именно концепцията за „базовите структури“ на идеологията. Концепцията за идеология при Голомщок е ясно дефинирана в рамките на политическата теория за тоталитаризма. Докато тази на Гройс може да бъде концептуализирана в рамките на постмарксисткия дебат за културата, изкуствата и идеологията от края на 80-те и 90-те. Това разграничение ще позволи те да бъдат разглеждани в контекста на коренно различни изследователски парадигми, съответно задаващи разнородни стратегии за анализ на отношенията власт-

изкуство и за конструиране на разкази за съвременното изкуство в актуалните конфигурации на власт.

В своята теоретична и историческа реконструкция Голомщок се базира върху концепцията за тоталитаризма по Хана Аренд: позовайки се директно на нея, той извежда изкуството при тоталитаризма „в съответствие с главните признаци на тоталитаризма: идеология, организация и терор“ (Голомщок, 1994:82). Именно в съгласие с теоретичния модел на Аренд[4] (Аренд 1993) и на неговото развитие в политическата теория за тоталитаризма, той прави сравнителен анализ на политиките, системите от институции и художествените практики в трите класически тоталитарни режими: сталинския СССР, фашистка Италия и нацистка Германия. Анализирайки отношенията между авангарди и власт, той акцентира върху подкрепата, която получават в първите години режимите на Мусолини от движението на футуристите и на болшевиките от руския радикален авангард в периода непосредствено след революцията в СССР и аргументира тезата, че авангардите са асимилирани от тоталитарните режими, а не само маргинализирани и репресирани.

Тъй като тоталитарната идеология е концептуализирана като функция на репресивния апарат, нейната реализация в и чрез изкуството произвежда отклонение от нормалността, както в естетически, така и екзистенциален и социален план. Според Голомщок историята на изкуството и на културната политика при тоталитарните режими в голяма степен съвпадат. Съдбата на руския и съветски авангард се интерпретира като отделен, но и представителен случай от модела на отношения власт-изкуства, характерен за тоталитарните системи. Движението на руските авангарди е разгледано като част от историята на Модернизма, а въвеждането на социалистическия реализъм – като антимодернистки проект на тоталитаризма.

Концепцията за идеология в рамките на теориите за тоталитаризма проектира взаимодействия власт-изкуство, при които изкуството, а и културата като цяло, са употребявани като ресурс за пропаганда и манипулация и/или за легитимиране на еднопартийната политическа власт. Тоталитаризмът повече или по-малко се концептуализира като период на „прекъсване“ спрямо едно, като цяло еволюционистко, развитие на художествените процеси, като отклонение спрямо един диахроничен темпорален модел за изграждане на история на изкуството.

Концепцията за идеология при „G e s a m t k u n s t w e r k Сталин“ на Гройс не се базира върху теорията за тоталитаризма, той не работи с понятието „тоталитаризъм“ по смисъла на теорията на Аренд. Гройс отбягва системния подход и извеждането на дефиниции, отказва да се идентифицира с определена изследователска парадигма. Това е постмодерно писане, което „сглобява“ различни фрагменти, търси провокативното и парадоксалното, за да прокарва твърдения, които после може и да отрича. Той определя понятието идеология чрез натрупване на характеристики, свързани с неговата функционалност и ефективност.

Гройс заявява като цел на изследването си задачата да изведе общите места между „политическите стратегии“ на авангардите и на социалистическия реализъм (Гройс 2013: 10). Много настойчиво отказва да анализира отношенията власт-изкуство като процес на политическа употреба на изкуството от страна на властта, а акцентира върху структурните взаимодействия власт-изкуство-общество. Той извежда хипертрофията на политическата програма на модернизма и авангардите в системата на социалистическия реализъм до един по-консистентен и по-радикален властови проект, който не само присвоява, но и усъвършенства тази програма. Според него не постмодернизмът, а сталинският проект за изкуството, „ликвидира“ историята и осигурява условия за а-исторично ре-конструиране на изкуството. Историята на изкуството става „склад“, от който могат да бъдат извадени „правилните“ автори и произведения.[5] Това не е подмяна на еволюционистката история на изкуството, не е заличаване на историята на изкуството, а изработване на нов темпорален модел, обоснован както идеологически, прагматично и институционално, така и естетически. Според Гройс той е свързан със „страшния съд над световната култура“ (пак там: 61), за да се постигне едновременно тотална релативност и тотално единство на историческия разказ: „Сталинската култура приема себе си, както вече беше отбелязано, като култура след апокалипсиса, когато окончателната присъда над цялата човешка култура вече е направена и всичко разделено във времето придобива едновременност в ослепителната светлина на Страшния съд, в сияещата сред нея истина, заключена в сталинския „Кратък курс по история на ВКП (б).“ (пак там: 74).

Гройс актуализира напрежението между „естетизацията на политическото“ и „политизацията на естетическото“ (по Бенямин), определяйки социалистическия реализъм като „колективен сюрреализъм“, но с много висок екзистенциален залог: погрешната интерпретация на изкуството може да бъде равна на смърт. Естетиката на

възвишеното е радикализирана до хипертрофираното сливане на естетическото, политическото и историческото във фигурата на вожда. Пределната естетизация е фигурата на Сталин: тя е „тоталното произведение“, фигурата на крайната санкция на историческото реконструиране и границите за конструиране на смисли между живота и смъртта. Производството на история не е произвол, изкуството не е идеологическа мистификация или пропаганда, а „типология на несъществуващото“ (пак там: 78). Гройс описва реализацията на сталинският соцреализъм като свят с нови правила, в който границите между идеологическото мечтаене, илюзия и реалност са заличени, свят, съществуващ убедително и съвсем материално в реалността от институции и ежедневни практики, които са интериоризирани в съзнанието на творците и в колективното несъзнавано:

„Затова се представя като логично действието, което в друга естетика би могло да изглежда ирационално – физическото унищожение на художника заради несъвпадението на неговата лична мечта с мечтата на Сталин. Соцреализмът е именно този партиен или колективен сюрреализъм, разцъфтяващ под знаменития ленински лозунг „трябва да се мечтае“ – това го сродява с художествените течения от 1930-те години извън пределите на Съветския Съюз“ (пак там: 80).

Може би най-близка до идеята за действието на идеологията при Гройс е теорията на Славой Жижек, развита в книгата му „Възвишеният обект на идеологията“ (Zizek, S. 1989). В нея е актуализирана теорията на Луи Алтюсер (Althusser 2014) за идеологията като системно действие на материализирани структури (идеологическите апарати на държавата при Алтюсер) и интериоризирани в ежедневните практики на субекта ритуали, ценности (процедурата на интерполация).[6] Така Жижек твърди, че съвременното общество не е пост идеологическо, а функционира чрез идеологията на „цинизма“: вече никой не вярва на идеологическите послания, всички знаят, че това е лъжа, но живеят все едно, че не знаят (ibid: 35 - 38). Тоест, идеологията вече не е подмяна на ценностите, не е и фалшиво съзнание за обществените отношения, а установяване на линии на съгласия, изграждащи споделени светове на колективни илюзии. Според Жижек идеологията има материално съществуване и представлява фигура на интерграция, която е не само и не толкова стратегия на властта към обществото за съчетаване репресиите с пропаганда, а усъвършенстващи се системи за интериоризиране на властовите отношения като процес на постоянна регулация и нормализация на обществата. Ако се реконструира понятието за идеология спрямо цялостната

изследователска стратегия на книгата на Гройс, то не се свърза само и единствено със спецификите на сталинския режим, а се явява неотменна характеристика на стратегиите за възпроизводство на отношенията господство-подчинение, действали както преди налагането на съветската власт, така и при социализма, а също и след неговия разпад.

Политическата теория за тоталитаризма осигурява важен инструмент за анализ на релациите власт-култура при тоталитарните режими като травматичен момент от историята, свързан с огромни вълни от насилие, с милиони жертви. И разбира се, в съвременната ситуация е изключително важно да се актуализира паметта за този период, за не бъдат възпроизведени подобни практики. Доколкото теорията за тоталитаризма осигурява подход за анализ на релациите власт – култура (и изкуство) – идеология в актуалната ситуация, той неизбежно е свързан с осмислянето ѝ като посткомунистическата или посттоталитарна (по Попов), тоест, в съпоставка със структури на власт, които вече не работят.

Писането на Жижек, също както това на Гройс, отбягва системните дефиниции и конкретните изводи. Жижек привежда примери и анекдоти, както от тоталитарните режими, така от широк спектър от политически и философски теории. Все пак може да се твърди, че „възвишеният обект на идеологията“ е проектиран по парадоксален и циничен начин във фигурата на мумията на Ленин. Искам да акцентирам, че цитираните изследвания на Гройс и Жижек могат да бъдат определени като ценностно релативни: утвърдени модели на мислене и на идентификация се иронизират и пародират; подриват се политически разграничения, без да се предлага алтернативен проект за осмисляне на социалния свят. Те по-скоро са пробив и провокация[7] и в този смисъл изследването на Гройс не проектира стратегии за преосмисляне на изкуството след края на социализма, а поставя под съмнение изобщо смисъла от конструирането на (исторически) разкази за изкуството.

Изследванията на Гройс и Жижек със сигурност могат да бъдат контекстуализирани в рамките на постмарксисткия дебат за релациите власт – култура – идеология от края на 80-те и 90-те години, но едва ли може да се каже, че някое от двете изследвания е представително за основните посоки в този дебат. Емблематичен пример за систематизиране на концепциите за идеология е известния сборник „Mapping Ideology“ съставен от Жижек (Zizek 1994). Той включва текстове на утвърдени учени като Теодор Адорно, Шейла Бенхабиб, Жак Лакан, Луй Алтюсер, Тери Игълтън, Ричард

Рорти, Мишел Барет, Фредрик Джеймисън, Пиер Бурдийо, Жижек и др. Повечето концепции за идеологията в сборника са свързани с културата и тяхното представяне има за цел да осигури системен подход към критиката на съвременните властови отношения чрез теоретизирането на културата и изкуствата, при което преосмислянето на наследството на Критическата теория на Франкфуртската школа е една важните посоки.

Наследството на Адорно: „постмодернизъм на съпротивата“ и „постконцептуално изкуство“

Книгата на М. Джей The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and The Institute of Social Research 1923 – 1950 (Jay 1996) е първото мащабно систематично философско-историческо изследване, посветено на Института за социални изследвания. Работата допринася сериозно за осмисляне на значението на Критическата теория и за разширяването на рецепцията на идеите на изследователите от Института за социални изследвания както в англоезичния свят, така и в глобален план.

Предговорът от 1996 г. представя обзор на рецепцията на теориите на авторите от Франкфуртската школа от 70-те до 90-те години на XX век и акцентира върху влиянието на идеите на мислителите от Школата върху Западния марксизъм, Новите леви и френския постструктурализъм. Изреждайки множество автори, сред които Реймонд Уилямс, Дейвид Харви, Луи Алтюсер, Мишел Фуко, негативната диалектика на Адорно и деконструкцията на Жак Дерида, теорията за постмодернизма на Жан-Франсоа Лиотар и други, Джей обръща внимание, че в контекста на културната и икономическа глобализация и на утвърждаването на идеите на постмодернизма нараства влиянието на естетическата теория на Франкфуртската школа и особено тази на Адорно. Правейки уговорката, че би било погрешно наследството на Критическата теория да се свежда „до пролегомен към постмодернизма, както и да дефинираме този спорен термин.“ (ibid: xix), той въвежда „разграничението между постмодернизъм на съпротива и постмодернизъм на утвърждаване“ (ibid), за да очертае линии в амбивалентното възприемане на естетическото и политическото мислене на Адорно: деполитизирано в рамките на теории, дефиниращи постмодернизма като културен феномен и политически ангажирана критика на капиталистическите отношения. Като пример за „постмодернизъм на съпротива“ са изследванията на Фредрик Джеймисън.

Теорията за постмодернизма на Джеймисън е приносна за актуализирането на идеите на Адорно[8] като съвременен критически инструмент за осмисляне на релациите

власт-изкуства-общество. Една от най-известните тези на Джеймисън е, че постмодернизмът не е стил в изкуството, а политически и темпорален модел, съответстващ на „културната логика на късния капитализъм“, в който културата напълно се слива с икономиката. Най-последователно тя е изведена във фундаменталното му изследване „POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism“ (Jameson 1997). Джеймисън подлага на критика теориите за посмодернизма като етап от развитието на историята на изкуството (ibid: 24 - 48) и дефинира съвременността на изкуството като етап на установяване на тотализиращ модел на корелации между структурите на власт, съответстващ на едновременност на процесите на създаване и потребление на изкуство. Преосмисляйки темпоралността на изкуството и на условията за неговата историчност в политическия и икономически контекст след разпада на Социалистическия лагер и след края на Студената война, Джеймисън залага темпорална структура на едновременност между иновацията и пробивът в изкуството и нейното присвояване от пазара, определяйки историческото движение като „скок с коня“ и според него „модернистката история е първата жертва.“ (ibid: x). Адорно вижда в автономното изкуство едно „проблясване“ на истината, един пробив, много ясно артикулирано в известния цитат от „Диалектика на Просвещението“: „Лекото изкуство съпътства автономията като сянка. То е нечистата обществена съвест на сериозното. Онова, което едното е трябвало да пропусне от истината въз основа на обществените си предпоставки, придава на другото привидността на материално право. Самото разцепление е истината – то изразява най-малкото негативността на културата, в която различните сфери се събират“ (Хорхаймер, Адорно 1999: 169).

В разделът „Посмодернизъм и пазар“ (Jameson 1997: 260-279) Джеймисън извежда тезата, че културата и икономиката са двете основни форми на идеология при „късния капитализъм“, интегриращи „модерниския“ проект на Маркс за политическа икономия, който разграничава „икономическата база“ и „идеологическата надстройка“. Постмодерната идеологическа система осигурява един захват върху обществата чрез мултиплициране на съответствията между изкуства (и култура), икономически и политически стратегии. Промяната в темпоралния модел на релациите власт-изкуство изразява ускорението, което се явява условие за симулиране на това изкуство, което Адорно е привиждал като автономно, макар и проблясващо само в определен момент, преди да бъде присвоено.

Сборникът „The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory“ (Best, B. Bonefeld,W, O'Kane, C. (eds) 2018)[9] обхваща развитието на Критическата теория исторически – от идеите на нейните основоположници и развитието в три поколения до картографиране на съвременните рецепции в интердисцилпинарен и глобален контекст в области като икономиката, геополитиката и „възможното ѝ бъдеще във време на война и терор, изменение на климата, масова миграция, икономически трудности, нативизъм, национализъм и популизъм.“ (ibid :25). Акцентирана е актуалността на идеите на Адорно, свързани с критиката на масовата култура и естетическата теория като теоретичен ресурс за критика на отношенията на господство-подчинение в съвременната ситуация. (ibid: 52 - 53).

Теорията на П. Озбърн за постконцептуалното изкуство и постконцептуалната ситуация подлага на критика и надгражда темпоралния модел на Джеймисън за историчността на изкуството и изгражда такъв, свързан с актуалното изкуство. Той рефлектира теорията на Джеймисън и твърди, че подлага на критика и надгражда Джеймисън и „Джеймисъновия Адорно“ (Osborne 2014: 23).

В книгата „The Politics of Time. Modernity and Awant – Gard“ (Osborne 1995) Озбърн прави „ревизия“ на философските рефлексии върху темпоралните модели на модернизма и авангардите и преосмисля историчността на модерното изкуство като ресурс за „политики на времето“. Още в тази си работа той залага модел на „хетерохронност“, базирайки се върху съпоставка между структурното време на идеологията (по Алтюсер) и „дълбинните структури на историята“ при школата „Анали“ (ibid: 24-29) като дълготраен процес на конституирането на автономията на изкуствата, при който легитимиращите механизми в съвременната ситуация са властови позиции, иманентно вписани в процесите на създаване на изкуство.

Може да се твърди, че П. Озбърн пре-дефинира постмодернизма на Джеймисън като теория за актуалното изкуство и ситуацията на късния капитализъм като „постконцептуална“ ситуация на „високия капитализъм“. Ако Джеймисън твърди, че в ситуацията на постмодерност не е останало време-пространство за пробивите на негативното, на алтернативното в и чрез изкуството, то Озбърн въвежда чрез понятието „хетерохронност“ по-диференциран подход към анализ на стратегиите за управление на темпоралността и като ресурс за властовото легитимиране на съвременността на изкуството. (Osborne 2014, Osborne 2018).

Рефлектирайки флуидността на процесите на интеграция на автономното изкуство в културната индустрия, Озбърн акцентира върху властовото легитимиране на „съвременността“ на изкуството чрез политиките за култура и изкуство, чрез институциите, естетическите теории, кураторските проекти и художествените практики, правещи невъзможно мисленето за изкуството като форма на съпротива: „Отчасти е свързано с това, че усилващата се интеграция на автономното изкуство в културната индустрия (независимо от цялата противоречивост на този процес) свързва институционалното обрамчване на съвременните работи с по-пряко и по-прагматично разбиране на историческото време. Но тази интеграция по никакъв начин не представлява пряко отрицание на автономията на остокостяването и политическата рационалност, това е по-скоро нова системна функционализация на самата автономия, нова разновидност на „афирмативната култура“. (Osborne 2013: 32).

Заключение

Както при Джеймисън, така и при Озбърн конструирането на темпоралност и историчност на изкуството се анализира като многомерен процес на изграждане на корелации между естетическите, социалните и политически теории и на трансформациите на конфигурациите на власт, изразени чрез разместванията в културните и икономически хегемонии: за 90-те години на XX век при Джеймисън и до края на второто десетилетие на XXI век при Озбърн. В този си патос, те са свързани с преосмислянето на естетическата и политическата теория на Адорно като критически инструмент за анализ на изкуствата като част от властовите стратегии за управление на културата и обществата, като инструмент за изграждане на социална тоталност. Съществено преобръщане в перспективата на теоретизирането на релациите власт – култура – идеология след 90-те години на XX век и до момента е, че се проблематизира как анализът на културата и изкуствата може да бъде подход към критика на съвременните конфигурации на власт, а не толкова дали и как културата и изкуствата са функция на структурите на власт, как властта „присвоява“ иновациите в изкуствата и дали те се „изплъзват“**.**

Може да се твърди, че в България дебатът относно осмислянето на актуалните релации власт-изкуство се осъществява по-скоро в един прагматичен план на „институционалното обрамчване“ (по Озбърн) на съвременното изкуство, отколкото като теоретични критически рефлексии. В това отношение има значими постижения,

осигуряващи социалното и политическо утвърждаване на определени художествени практики и автори, закрепени като менстрийм на съвременното българско изкуство и за техния успешен мениджмънт и маркетинг, позициониращ ги като част от оборота в глобалния пазар на ценности и произведения. Разкажите за генезиса на съвременното българско изкуство като история на „съпротиви“ срещу властовия модел при социализма, започващи от поне от 80-те години на XX век, със сигурност е добър маркетингов подход.

Бележки

1. Прецизен, систематичен и хронологично подреден преглед за периода 1983-1994 г. може да бъде намерен в библиографията на изследването за неконвенционалното изкуство на Галина Лардева (Лардева 2009), а във „Въведение в българското съвременно изкуство“ (Ножарова 2018) може да бъде проследен доста широк списък от публикации.

2. Като изключение може да бъде посочена книгата на Стефанов „Културни измерения на визуалното“ (Стефанов 1998), реконстуираща 90-те години като „резултат“ от динамика на разриви, приемствености и прекъсвания, започващи от Възраждането и обхващащи цялата история на българското изкуство до настоящето. Тази интерпретация остава и до момента може би най-радикалната критика към липсата на дългосрочни стратегии за изграждане на изкуство, изразяващо съпротива и към симулирането на „автономия на изкуството“, което симулиране се случва в голяма степен спрямо променящата се конюнктура на властовите отношения и като икономизиране и капитализиране на визуални измерения на политическата конюнктурност.

3. За разминаването между естетическата теория и процесите в изкуството виж гл. 6 “Сивата теория“ и „зеленото дърво“ на изкуството“ (Аврамов 1994: 307-319)

4. Тук давам като отправна точка първата и най-влиятелна теория. Концепцията на Аренд търпи множество промени и развития като инструмент за изследване на тоталитаризма. Като един подробен преглед, рефлектиращ и употребите в България, виж. предговора в: Знеполски, И. 2009 (съст.) История на Народна република България. Режимът и обществото.

5. Може би най-убедителната илюстрация е прословутият пример за съжителството в спец-депата през 80-те години като отхвърлени от режима произведения на любимия художник на Сталин Ал. Герасимов и на авангардисти като Малевич, Татлин и Родченко.

6. Относно теорията за идеологията на Алтюсер виж: Куюмджиева, И. 2024. Държавно планиране, култура и идеология. Хоризонти, ценности, образи, институции. (39- 58)

7. Трябва да се има предвид, че това са „бестселърите“, с които всеки от двамата автори излиза от ситуацията на маргинален философ от социалистическия лагер и става световна знаменитост.

8. Виж също Jameson, F. 1990. Late Marxism: Adorno or the Persistence of Dialectics. London: Verso, която е много важно четене в детайли на работите на Адорно, базисно за критиката на постмодернизма.

9. Сборникът представлява фундаментално издание в три тома, което събира работата на над 100 водещи изследователи (включително Аксел Хонет, Шийла Бенхабиб, Нанси Фрейзър и гореспоменатия Мартин Джей) и е един от най-изчерпателните съвременни прегледи на наследството на Франфуртската школа.

Библиография

Аврамов, Д. 1969. Естетика на модерното изкуство. София: Наука и изкуство (Avramov, D. 1969. Estetika na modernoto izkustvo. Sofia: Nauka I izkustvo) [in Bulgarian]

Аврамов, Д. 1994. Летопис на едно драматично десетилетие. Българското изкуство между 1955 – 1965. Част първа. София: Наука и изкуство. ISBN 954 – 02 – 0151 – 9 (Avramov, D. 1994. Letopis na edno dramatichno desetiletie. Sofia : Nauka I izkustvo) [in Bulgarian]

Аренд, Х. 1993. Тоталитаризмът. Превод от англ. Ирина Васева. София: изд. Панорама. (Arendt, H. TOTALITARIANISM. 1993. Sofia: Panorama)[in Bulgarian]

Генова, И. 2007. Tempus fugit / Времето лети. За съвременното изкуство и визуалния образ. София: Алтера. Делта Ентъртеймънд ЕООД. ISBN 978-954-9757-04-0 (Genova, I. 2007. Tempus fugit / Time is Flies. On Contemporary Art and Visual Image. Sofia: Delta Entertainment Image) [in Bulgarian]

Голомшток, И. 1994. Тоталитарное искусство. Москва: Галарт. ISBN 5-269-00712-6 (Golomstok, I. 1994. Totalitarnoe izkustvo. Moskva: Galaart) [in Russian]

Гройс, Б. 2013. G e s a m t k u n s t w e r k Сталин. Москва: Ад Маргинем Пресс. ISBN 978-5-91103-153-4. (Groys, B. 2013. G e s a m t k u n s t w e r k Stalin. Moskva: Ad Marginem Pres) [in Russian]

Знеполски, И. 2009 (съст.) История на Народна република България. Режимът и обществото. Автори: Александър Везенков, Даниел Вачков, Даниела Колева, Ивайло Знеполски, Иван Еленков, Мартин Иванов, Михаил Груев, Момчил Методиев, Николай Вуков, Петя Кабакчиева, Пламен Дойнов, Румен Даскалов, Чавдар Маринов. София: Издание на Институт за изследване на близкото минало и СИЕЛА. ISBN: 978-954-28-0588-5 (Znepolski, I. Istoria na Narodna republika Bylgaria. Rejimat I obshtestvoto. Sofia: Izdanie na Institutat za blizkoto minalo I SIELA) [in Bulgarian]

Куюмджиева, И. 2024. Държавно планиране, култура и идеология. Хоризонти, ценности, образи, институции. Велико Търново: изд. Фабер. ISBN: 978-619-00 (Kuiumdzhieva, I. 2024. Darjavno planiarne, kultura, ideologia. Horizonti, cennosti, obrazi, institucii. Veliko Tarnovo: Faber.) [in Bulgarian]

Лардева, Г. 2009. Изкуство на прехода. Проблемът неконвенционално изкуство в България. Пловдив: изд. Жанет-45 (Lardeva, G. Izkustvo na prehoda. Problemat nekonvencionalno izkustvo v Balgaria. Plovdiv: Janet-45) [in Bulgarian]

Ножарова, В. 2018. Въведение в българското съвременно изкуство 1982 – 2015. Пловдив: изд. Жанет 45 и Фондация „Отворени изкуства“. ISBN 978-619-186-434-3(Nojarova, V. 2018. Vavedenie v balgarskoto sawremenno izkustvo 1982 – 2015 Plovdiv: Janet-45 i Open Arts Fondation) [in Bulgarian]

Попов, Ч. 2002. Тоталитарното изкуство. Идеология, организация, практика. София: Университетско издателство“ Св. Кл. Охридски“. ISBN 954- 07- 1654 – 3 (Popov, Ch. Totalitarnoto izkustvo. Ideologia, organizacia, praktika) [in Bulgarian]

Попов, Ч. 2003. Някои особености на смяната на модела през 90-те години (Десакрализация на изкуството и деритуализация на художествения живот). В: Попов, Ч. и Стефанов, Св. (съст.) 2003. Между традициите и иновациите. Българското изкуство през 90-те години. София: Изд. ЛИК . ISBN 954-607-621-X с. 62-74(Popov. Ch. Niakoi osobenosti na smianata na modela prez 90-te godini (Desakralizacia na izkustvoto I deritualizacia na hudojestvenia jivot.)In: Popov, Ch., Stefanov, Sv. (ed.) 2003. Mevdu tradiciite I inovaciite. Balgarskoto izkustvo prez 90-te godini. Sofia: LIK. p. 62-74)[in Bulgarian]

Попов, Ч. 2008. Инфраструктура на художествения живот и художествени процеси// Проблеми на изкуството 1. 31-36. (Popov. Ch. Infrastruktura na hudojesvenia jivot i hudojesveni procesi // Problemi na izkustvoto 1 2008. 31 - 36) [in Bulgarian]

Попов, Ч. 2008а. Национални и регионални художествени институти – специфики и взаимовръзки // Проблеми на изкуството 4, 2008: 3-5. (Nacionalni I regionalni hudojestveni institute – specifiki I vzaimovrazki // Poblemi na izkustvoto 4 2008: 3-5)[in Bulgarian]

Попов, Ч. 2009. Постмодернизмът и българското изкуство от 80-те и 90-те години на XX век. София: изд. Национална художествена академия. (Popov. Ch. 2009. Postmodernizmat I balgarskoto izkustvo ot 80-te i 90-te godini na XX vek. Sofia: Nacionalna hudojestvena akademia)[in Bulgarian]

Стефанов, С. 1998. Културни измерения на визуалното. София: Графити. (Stefanov, S. Kulturni izmrenia na vizualnoto. 1998. Sofia: Grafiti) [in Bulgarian]

Стефанов, С. 2003. Авангард и норма. Иновационни тенденции в българското изкуство от края на XX век. София: Изд. Агата – А (Stefanov, S. Avangard I norma. Inovacionni tendencii v balgarskoto izkustvo ot kraia na XX vek. Sofia: Agata - A) [in Bulgarian]

Стефанов, С. 2014. Иновации в българското изкуство от края на XX и началото на XXI век. София: Изд. Национална художествена академия. (Stefanov, S. 2014. Inovacii v balgarskoto izkustvo ot kraia na XX I nachaloto na XXI vek. Sofia: Nacionalna hudojestvena akademia)[in Bulgarian]

Хорхаймер, М., Адорно, Т. 1999. Диалектика на Просвещението. Превод: Ст. Йотов. София: ГАЛ-ИКО. ISBN: 954-80-108 -79 (Horkheimer, M. Adorno, T. 1999. DIALEKTIK DER AUFKALARUNG. Sofia: GAL - IKO) [in Bulgarian]

Althusser, L. 2014. On the Reproduction of Capitalism. Verso, London & New York.

Best, B. Bonefeld,W., O'Kane, C. (eds). 2018. The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory, 3 volume. Los Angeles, ISBN 978.1-4739.5334-5

Jay, M. 1996. The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and The Institute of Social Research 1923 – 1950. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press. ISBN 9780520204232

Jameson, F. 1990. Late Marxism: Adorno or the Persistence of Dialectics. London: Verso

Jameson, F. 1997. POSTMODERNISM, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press Durham. Seventh printing in paperback, 1997 © 1991

Osborne, P. 1995. The Politics of Time. Modernity and Awant - Gard. London: Verso. ISBN 0-86091-652-9

Osborne, P. 2013. Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art. London: Verso, 2013.

Osborne, P. 2014. The Post conceptual Conditions. Or the Cultural Logic of Hight Capitalism.// Radical Philosophy 184 (mar/apr 2014): 15-22

Osborne, P. 2018. The Postconceptual Condition: Critical Essays. London: Verso

Zizek, S. 1989. The Sublime Object of Ideology. London & New York: Verso.

Zizek, S. 1994. (ed.) Mapping Ideology. London & New York: Verso. ISBN 1-85984-955-5