

Constituting the Field of Art and Models for Constructing the History of Art in Bulgaria After the Period of State Socialism

Iva Kuyumdzhieva

Institute of Philosophy and Sociology at BAS

domos@abv.bg

Abstract: The article examines the retroactive construction of the history of art in Bulgaria as “contemporary art”, which began after the period of state socialism. The basic constructs by which Bulgarian researchers in the field of theory and history of art carry out this endeavor are outlined.

1. Ролята на изследователите на изкуството като интерпретатори и инженери на художествения процес

Определям две интерпретативни парадигми като базисни за моето изследване върху създаването на модели за историята на “съвременно” изкуство в България. Първата е на Бродел, според когото създаването на история винаги се случва от днешния ден към миналото. Това е парадигма на интерпретация на актуалните проблеми като дълготрайни и циклични. Втората е на Бурдийо, за когото историята на полетата на културно производство е история на битките за монопол върху легитимността на определянето на критериите за това какво е изкуство и кой принадлежи към полето; битки, протичащи в сложни корелации на зависимост и отстояване на автономия спрямо полетата на властта (политическо, икономическо и широко социално поле).

В този концептуален контекст понятието “съвременно изкуство” може да се разглежда като обект на история в два аспекта. От една страна, неговата историчност се изгражда като динамичен социален и властови конструкт, по Бурдийо. Историзирането на съвременното служи като ресурс за извличане на легитимност в битките за символна власт в актуалния художествен живот. От друга страна, конструирането на “съвременното изкуство” като обект на историята и теорията на изкуството е част от дисциплинарната научна област, която с нейния теоретичен апарат и инструменти концептуализира актуалния художествен живот и практиките в процеси на развитие, в които извеждането на линии на дълготрайност и/или разриви се обосновава върху исторически концепти, валидни извън интересите и аспирациите за власт на актуалните играчи на днешния ден, върху обосноваване на историческа дистанция.

Според втората парадигма теоретичният дебат върху основанията на дългите и “дълбоки” цикли на историята може да се разглежда като условие за идентифициране на трайни властови отношения чрез анализ на техните конкретни и видими в полетата

на жизнените практики и ценности преко конфигурации. В изследването на моделите за създаване на история на българското изкуство като история на “съвременното” се идентифицира динамиката между научни концепции, задаващи процесуалност (най-често имплицитно заложи в изследванията на съвременното изкуство), които осигуряват дълготрайност на интерпретация на процесите в съвременното спрямо по-дългата история на модерното изкуство или на изкуството в България.

Въпросите, които поставям с това изследване са: Къде минава границата между научните изследвания в областта на теорията и историята на изкуството като независими от политическите и икономическите структури и от аспирациите за власт на актьорите в културното поле – кураторските, мениджърските, маркетинговите практики и стратегиите на организациите и на отделните творци за реализация и постигане на комерсиален успех? Може ли да се мисли за теоретичен и концептуален дефицит при моделирането на история на изкуството след края на социализма или създаването на теоретичните и концептуални единства на историческия разказ са целенасочено свързани със стремежите за установяване на корелации с конфигурациите в полетата на власт и заради това разказите за българска история на изкуството, което претендира да бъде съвременно, безусловно трябва да бъдат представени като нови и различни от тези по време на социализма?

2. Трансформация на институциите в изкуството в контекста на социални и политически промени след 1990 година.

Репрезентативен пример за първия от трите модела, които извеждам, е статията на Р. Маринска “Социалната промяна и изкуството на 90-те години”. Тя е ценна с това, че съдържа много основателни наблюдения и критики за социалното конструиране на художественото поле. Според Маринска в десетилетията след 1989 г. художествените среди в България не успяват да изградят алтернативни на СБХ форми на организирана дейност, защото отъждествяват Съюза (формата) със самата дейност като такава, т.е. схващат по презумпция организираната дейност в изкуството като “тоталитарна”. Държавата спира публичните откупки на художествени произведения и не формира стратегия за развитие на културата, която да създава условия за баланс между централизираните и субсидирани от бюджета политики и инициативите на частния сектор. Художественият пазар е редуциран до случайната частна инициатива на меценати и колекционери и практиките на конкуриращи се неправителствени организации. Маринска защитава тезата, че тези политики водят до игнориране на музейните експерти от процесите на формиране на свободен пазар и че при тези обстоятелства се съхраняват предишните универсално-разпоредителни функции на СБХ, но в рамките на непрозрачни структури, които “стесняват” социалната база на изкуството по отношение на достъпа до изява. (Marinska 2003: 54-59). Според Маринска „новата нецентрализирана структура се оказа по-малко толерантна към широкия спектър на художествени форми от онази, която я предшества” (ibid.: 59-60). Но всички тези коментари са през призмата на въпроса “какво трябваше да бъде променено през 1989 г.” и на възприемането на трите социални маркера

“централизирана система”, “идеологически контрол” и “ограничени възможности за личностна изява” (ibid.: 53) за подразбиращи се специфични характеристики на “наследения модел”. Маринска възприема по подразбиране определен брой години като нов исторически период, за който са характерни свободата като извънисторическа даденост и отсъствието на “тоталитаризъм” като достатъчно условие за успешна творческа работа.

Самата неререфлектирана замяна на старата нормативна “система” с нова нормативност, която по подразбиране се схваща като не-нормативност и оттам като правилна/добра, утвърждаването на култ към всевъзможните т.нар. “неконвенционални форми”, независимо от художествената им стойност, и последователното отхвърляне като свързани с “комунизма” на всички традиционни форми (ibid.: 60) – това е процес, който според Маринска е следствие точно от приемането на промяната в социалните условия като магическо производство на нови такива, неоспорими и хомогенни по силата на своя подразбиращ се антагонизъм спрямо “тоталитарния” период. На годините след 1989 г., каквито и художествени процеси да протичат през тях, се гледа като на единна непрекъсната цялост, конституирана като такава от самата ѝ приписана антагонистичност спрямо предходната темпорална цялост. Оттук и затруднението да се даде логично обяснение защо “нетрадиционните” форми се оказват по-толерирани в новата система от вътрешни за художественото поли институции в сравнение с ползващите традиционните изразни средства на живопис, графика и т.н.

Конструирането на тази идеологема, от която изхожда целият анализ на Маринска, се извършва през възприеманата като прескрипция хипотеза, че социално-политическите условия в държавата след 1989 г. са необходимо релевантни по отношение на всички публични сфери, но конкретно извършеното в художествената сфера през тези години е ирелевантно спрямо самите социално-политически условия, включително от страна на държавата. Затова, независимо от “по-малката толерантност” в сравнение с “тоталитаризма”, годините след 1989 г. никога не могат да бъдат наречени “тоталитарни”: възпрепятстващото анализа на социално-политическите фактори предпоставено разбиране гласи, че социално-политическа промяна няма системно отношение към нерадостните събития в сферата на изкуството. Неговото поле е автономно спрямо това на властта, но за съжаление полето на властта се оказва неавтономно по отношение полето на изкуството – базова идеологема, която представя социалното статукво обърнато наопаки. Тя обрича усилията по формиране на история на изкуството в контекста на политико-исторически анализи.

Свилен Стефанов обръща внимание, че “в страната съществува стабилно комунално съгласие, което частично функционира и след 1989 г. Впрочем, то е сред причините, поради които дори професионалната група на художниците не се нуждае от “кодове на автономизация” на изкуството, както това бе в страни като Полша, Чехословакия, Унгария и Югославия”. В средата на 80-те години се провежда социологическо проучване сред художниците, които се оказват като цяло доволни от развитието на изкуството, а критично настроените 20% атакуват не консервативно-затворените, а новаторските тенденции или подражанието на западни школи; в този смисъл дисиденти липсват, въпреки че мнозина свободно и с дефиниции като “мафия” критикуват

ръководството на СБХ и Държавната комисия за откупки (Stefanov 2014: 18; Kuyumdzhieva 2006), изобщо привидният конформизъм в отговорите е резултат не от лицемерие и страх, а от липса на антагонизъм в интересите на съсловието и политическата власт – може би и от недостиг на информация, но не това е основната причина (see also Mlechevska 2019: 403). “В територията на груповите интереси не съществува необходимост от промени” (Stefanov 2014: 18). Поради това СБХ запазва позициите си и след 1989 г. (Marinska 2003: 57-58) и при отдръпването на държавата дори разширява своите функции, засилвайки илюзията за автономия на полето. В споменатото социологическо проучване от 1986 г. почти не се наблюдават аспирации към децентрализиране на художествената сфера (Kuyumdzhieva 2006), а както видяхме, 17 години по-късно Р. Маринска посочва обратното – утвърдена стабилна тенденция на привиждане на една непрозрачна централизация, паралелна на процесите на освобождение на творческия изказ като “тоталитарна, свързана с определен тип управление” (Marinska 2003: 55). Трудно е да се определи дали в действителност споменатата от Маринска тенденция е повсеместна или се отнася само до амбициите на отделни галеристи, “меценати”, мениджъри или творци за лична изява.

Важното е да се отбележи, че оттеглянето на държавата масово се схваща като императив за промяна на поведението, а не на мисленето: централизацията не е нещо лошо, но работи само при социалистическите форми на собственост и стопанисване; следователно сега е необходимо да се използва комплексът от вече изградената централизирана социално-бюрокраична структура СБХ, за да се търсят децентрализирани пътища на творческа реализация, защото друг модус на децентрализация не е мислим.

3. Модерно и съвременно изкуство: Истории на развитието като задължаваща асиметрия, или прескриптивно-рецептивно отношение на културната “периферия” към културния “център”

Моделът за идентифициране на асиметрии “център-периферия” доминира в историографията на българското изкуство след 1990 г. като интерпретационна схема за процесите в българското изкуство. Това е структурният елемент, който изгражда броделовска “дълга” линия на история на изкуството, проследяваща приемствености и най-вече прекъсвания за периода от началото на ХХ в. до днес. Задължаващата асиметрия, или “необходимото” закъсняващо усвояване на и приобщаване към историята на центъра, е в определен смисъл следствие от приемането на един по същество класически западноевропейски модел на формиране на история на изкуството, утвърден в дебатите до 70-те години на ХХ век, който представя една прогресивна линия на развитие на стиловете и тенденциите в изкуството и включва преминаване на етапи – ренесанс, барок, класицизъм, академизъм, сецесион, импресионизъм, постимпресионизъм и т.н. Чудесен пример за този тип история на изкуството са монографиите на Е. Гомбрих, ползващи се с голяма популярност както в България от времето на социализма до днес, така и в световен мащаб. Така се постига успокояваща подреденост, намираща своите добри и надеждни основания в най-

известните постижения на изкуството на центъра, обявено за “световно”, и обясняваща всички неудачи с непослушанието на периферията: “При това образци не липсваха. Пред очите ни бяха моделите, отдавна доказали своята ефективност, развити и динамично развиващи се в съвременния глобализиращ се свят. Френският, германският, американският модел... можехме да сложим основите на нашия български модел, съобразявайки тези модели с нашата традиция и национални особености” (ibid.). Тази схема на адаптационното развитие лежи в основата на откриването на приемствености/прекъсвания в историята на българското изкуство след края на социализма, която да разчертае историята на съвремението през историите на възможното за усвояване минало.

В монографията на М. Георгиева “Южно-славянски диалози на модернизма” процеси на задължаваща асиметрия са много добре изследвани и рефлектирани по отношение историята на контактите между южнославянски художници през първата половина на ХХ в. Техните общи форуми компенсират отсъствието от големи европейски и световни изложби, като от българска страна това е еволюционно “постъпателно завладяване на ‘центъра’” (Georgieva 2003: 10) през съседа-посредник. “В художествените продукти на култури като българската поради обективните обстоятелства на исторически дисконтинуитет (sic, в оригинала) новите стилови направления, макар неоформени, започват твърде рано, преди старото да бъде превъзможнато окончателно, а завършват доста късно. Те твърде бавно прибавят нови и нови черти, характерни за класическия образец, докато накрая се приближат плътно до целия обем от негови признаци. Актуалните течения обезсмислят изчерпването на старите. Резултатът е – наслояването на различни противоречиви течения и тенденции в даден хронологически период с непредсказуем и причудлив път на взаимодействие и развитие... Т.е. и българският модернизъм принадлежи към специфичните явления, родени в забавените ускорени култури според добре известния термин на руския литературовед Георги Гачев, валиден за всички балкански култури. Ускорението на наваксването води до забавяне в цялостното усвояване” (ibid.: 15-16).

Тази интерпретативна схема може да бъде определена като доминираща за изкуствоведите в България след 1989 година. Постепенно около хипотезата за историческия “дисконтинуитет” в развитието на “българското” изкуство се изгражда следната дългосрочна нормативност на изследователската рецепция: “българското изкуство” се развива успешно, прескачайки етапи и нива, които са “на разположение” (Р. Маринска), защото “центърът” вече ги е осъществил, и тази фалшива *longue durée* е предзададена. Броделовската визия се превръща в псевдохегелианска. По правило изкуствоведите откриват релации на необходимо темпорално и оттук – съдържателно, но винаги асиметрично нетъждество между “европейско” и “българско/балканско”, спрямо които българското изкуство осъществява повече или по-малко “забавено ускорено развитие”: “Изкуството на Балканите от първата половина на ХХ в. не може да се помести в създадените спрямо западноевропейското изкуство класификации, но е в зависимост от западноевропейската култура и също така не може да създаде своя класификация” (Genova 2000: 41). Например по повод на сецесиона Кр. Коева констатира: “За разлика от японската, българската фолклорна традиция няма

привилегията да влияе върху европейския модерен стил” (Коева 2000: 24). Подобно на М. Георгиева, и Р. Гигова пише за сецесиона: “Въпреки че в много европейски държави този стил вече е изживял времето си, в България той остава актуален и през 20-те години и съществува успоредно с други стилови тенденции и художествени направления – академизма, експресионизма, импресионизма” (Gigova 2015). Р. Маринска, за да разчупи този шаблон и открие уникалността на модернизма на Г. Милев и художниците от кръга на сп. “Везни” (за това намерение подсказва и определението ѝ “авангардистичен модернизъм”), указва многопосочността на влиянията от “различни европейски тенденции от края на XIX и началото на XX в.”. Непосредствено след една бурна епоха в изкуството, получила отглас в “тясното наше културно пространство”, тези влияния в съчетаването си парадоксално довеждат българския модернизъм, “по изглед сякаш по-кротък от европейските”, до авангардизма, защото “авангардът се откъсва от модернизма не по крайност на образното решение, а по вида на своята комуникативност” (Marinska 2005: 26-27). Това става, защото “авангардът се откъсва от модернизма не по крайност на образното решение, а по вида на своята комуникативност” (Marinska 2005: 26-27). Според авторката уникалната ситуация в “българския” модернизъм се дължи именно на специфичните асиметрично-темпорални отношения с “европейското”, при което предизвикателството пред историка на изкуството идва именно от изоставането, привидно като предпоставка за формиране на специфична, локална дефиниция на модернизма в България.

Когато се говори за “забавяне” и “ускоряване” в движението на “периферията” към “центъра”, за анахронизиране и запълване на “образца” на несбъднатия докрай “български модернизъм” и т.н., ако се поставя въпросът “би ли могло всичко това да се случи по различен начин”, отговорите се търсят по посока на анализ на факторите от политическата история на България в контекста на по-дългия цикъл на “забавяне” на развитието на светско изкуство поради „османското владичество“, кризата на националната идея след края на Първата Световна война, налагането на социалистическия реализъм в неговия “сталински” вариант през 50-те години на XX в и т.н. Може да се обобщи, че отсъства ясно представен алтернативен изследователски проект след 1989 г., който да пита необходимо ли е било да има “български” модернизъм, символизъм, сецесион и т.н., който да разработва и дискутира стиловете и тенденциите в българското изкуство, дефинирани спрямо глобалния дебат за културно многообразие, а не като защитна реакция спрямо възможни обвинения в доказване на локална “самобитност” и защитна реакция за предотвратяване на изолацията от актуалния глобален културен пазар на ценности и продукти.

В лекциите си за държавата Бурдийо отбелязва, че дискусиите между японските марксисти по темата дали в Япония е имало Френска революция не достигат до въпросите дали има смисъл от това питане и имало ли е в действителност Френска революция (Bourdieu 2015: 147), както поставя въпроса Фюре. Какъв смисъл реферира понятието “европейски модернизъм/сецесион/символизъм” е известно, но защо самата кодификация да не може да бъде оспорена от дистанцията на времето и от дистанциите на политическата коректност на съвременните многомерни културни пространства?

Въпросът: “На какво основание “центърът” се дефинира и определя като такъв, а неговото време – като НАВРЕМЕ, или сакрално време за догонващите настоящета?” е колкото концептуален, толкова и обвързан с прагматичните стремежи на професионалната общност към съгласуване между локални и глобални властови структури в изкуството. Проблематично е дали може да бъде изведена автономия на художествената сфера в качеството ѝ на специфично културно поле, изработило собствени модели за отстояване спрямо полетата на властта, а не в качеството на “българска” екзотика в предзададеното развитие на „световното“ изкуство.

4. Ролята на конструкта “тоталитаризъм” за поддържане на динамиката автономия/ властово конституиране на културното поле

Историографията на модерното изкуство се явява елемент от формирането на конструкта “съвременно изкуство”, тъй като работата на изследователите в тази област задава базисната интерпретативна линия, че в историята на българското светско изкуство като цяло и най-вече през 20-те и 30-те години “периферията” е догонвала относително успешно “центъра”, но линията на съпоставимост и „нормализация“ прекъсва напълно в края на 40-те години на XX в., а след 1989 г. дълготрайната схема на развитие е възстановена. В схемата на “прекъсванията” на приемствеността в развитието, която обуславя необходимостта от “забавено ускорено развитие”. Този период е интерпретиран в качеството на не-време, разположено между два периода, в които е имало нормализиращо развитие. Интерпретативната линия не се нарушава дори когато нейните последователи се самоопровергават.

Още през 1996 г. Т. Димитрова разказва в свое изследване как след преврата на 19 май 1934 г. ролята на държавата в културната сфера рязко се засилва, изготвен е проект за производство на нова държавна и национална култура и държавните инвестиции в изкуството значително се увеличават. Оказва се, че ОХИ (Общи художествени изложби) са съществували през целия XX в. На деветата такава изложба, през 1935 г., СДХБ (Съюз на дружествата на художниците в България) е освободен от данък, придобива “изключителното право да издава и разпространява седмични програми за учениците от всички училища в Царството”, членовете му получават привилегии от БДЖ, Министерството на народната просвета (МНП) откупува артефакти за 80 000 лв., а откупките на държавната Народна земеделска Банка достигат 120 000 тогавашни лв. (за сравнение частни лица изкупуват картини за общо 65 000 лв.) Държавата стимулира определения като изключителен интерес към изложбата, като 15-хилядният и 20-хилядният посетител получават големи парични награди“. През 1938 г. доходите на СДХБ нарастват до 400 000 лв. от монополизирането на училищните програми, 200 000 лв. от откупки на МНП, 12 000 лв. от Бала на художниците и др. (Dimitrova 1996: 3). Димитрова подчертава, че идейни разногласия между СДХБ и МНП няма. Ситуацията получава евфемистичната оценка “взаимните отстъпки между просветената авторитарна власт и самоцензуриращ се модернизъм”, което според авторката се възпроизвежда през 60-те години и обяснява отсъствието на ъндърграунд в българската култура изобщо (ibid.: 11). В изследването на Димитрова това е единственият акцент

върху възможната “приемственост” между 30-те години на ХХ в. и периода на държавния социализъм в историята на изкуството в България. Неслучайно изследванията на “съвременното” изкуство по принцип говорят за ОХИ и СБХ като за специфична характеристика на “тоталитаризма” (задължително визирайки годините между 1944 и 1989 г.), дори когато разказват за СДХБ и се оказва, че през 1942 г. организацията е била ръководена от легендата на българския антикомунизъм Р. Алексиев (Miteva 2019: 133). Разказът на Димитрова за държавната подкрепа е с ясно доловима позитивна конотация, като цяло без намек за аналогии с друг исторически период, въпреки че дори на снимките виждаме Дечко Узунов и Александър Божинов, които остават на най-високи позиции в периода на държавния социализъм. И неслучайно в заглавието се употребява понятието “тоталитаризъм” като обединително за различни политически режими през 30-те, а в края, когато се говори конкретно за личния режим на Борис III, той е дефиниран като анахронична форма на управление (просветената монархия), за да бъде максимално разграничен от понятието “тоталитаризъм”, рефериращо късната модерност и употребявано (не само в изкуствоведската гилдия) по подразбиране за “комунизма”. Същевременно, когато визираната в заглавието междинна ситуация е упомената в края на текста (“взаимните отстъпки между...”), е прокарано косвено твърдение между рефериращите късната модерност понятия “авторитаризъм” и “тоталитаризъм”. Липсва дистинкция между двете понятия, позволяваща да се концептуализира разликата, която авторката иска да прокара между двете форми на властово конструиране на художественото поле. Ако първото от двете понятия е заето от Адорно и други теоретици от Франкфуртската школа, то второто има нееднозначна история и при споменатите автори визира цялата политическа реалност на късната модерност. Тук употребата на “тоталитаризъм” отново следва популярно-нерефлектираната схема в съвременната източноевропейска традиция за универсално екстраполиране на анализа на Хана Арент, така както е прилагана за периода на държавния социализъм.

Показателни са и цитиранията на статията на Димитрова. Подчертано “деполитизиращият” обзор на Е. Русинова върху сп. “Завети” говори за положителното отразяване на ОХИ в списанието (Rusinova 2008: 26-27), без да излиза с нито една дума извън зададените темпорални рамки (1934-1940). Което е и най-обичайна форма на латентно политическо реконструиране на историята. Мимоходом е цитирана и Т. Димитрова, от която е усвоено и отъждествяването на “тоталитаризъм” и “авторитарен режим” (ibid.: 28). Ирина Генова споменава изследването в статия за българския модернизъм, без да навлиза в подробности (Genova 2019: 19). За статията на Димитрова Мария Митева твърди, че “посочените примери в нея относно насажданата идеологическа система набелязват основните насоки на развитие и съществуващи проблеми, но и дават основание да открием важен елемент от характеристиката на периода – повечето от програмните насоки, идеологическите постановки и предлаганите структури остават на ниво проект, в сферата на идеологическата постановка без конкретна реализация в обществото” (Miteva 2019: 127). Но основният патос в изследването на Димитрова визира тъкмо успешната реализация на централизацията на държавната политика през 30-те. Оценката на Митева се опитва да

интегрира разказа на Димитрова именно в тенденцията на “дисконтинуитета”: преди 1944 г. не е имало “тоталитаризъм”, защото държавната политика в областта на изкуството е била неуспешна. Нещо повече, споменавайки “наблюдението” на Т. Димитрова за ОХИ през 1935 г. и за нейния “контрапункт” в галерия APC, Митева пише, че макар подборът на картини да е “направен в унисон с новите прокламирани ценности” (което означава, че е бил конюнктурен), всичко се е разминало “без крайността на забраната, гоненията и т.н. у нас” (ibid.: 128) – алюзия за невремето след 1944 г.

Известно е, че в българската изкуствоведска гилдия има тежка конкуренция между различни групи и мрежи за правото на патента за правене на “съвременно изкуство” и правото на легитимна експертна оценка за това, кой създава “съвременно изкуство” и кой формира критериите за това какво изкуство е актуално спрямо изискванията на съвременното общество в България и особено в глобалните мрежи за изкуство. Самото дефиниране на понятието “съвременно изкуство” в полето на изследванията, които се правят днес, е обект на дискусии. През 90-те години в рубриките на специализираните медии като в-к “Култура”, “Литературен вестник”, “Литературен форум”, списание “Изкуство/ Art in Bulgaria” и др. може да бъде проследен дебат, изпълнен с конфронтация и дори лични обиди, представящ конкуренцията между две функциониращи тогава групи в българското изкуство, гравитиращи съответно около галерия XXL и Институт за съвременно изкуство. Това бяха битки, които изграждат общата територия “съвременно изкуство” и техният патос е за обособяване на места и йерархии в полето на изкуството като автономна област, паралелно, ако не и независимо от полетата на власт. В актуалния дебат представителите на позициите, които влизат в конфронтация, са свързани с групите от 90-те, конфигурирани вече по различен начин поради придобитите символни капитали.

Самото понятие “съвременно изкуство” е колкото теоретичен конструкт за интерпретация на процесите и тенденциите в изкуството в България, толкова и инструмент, легитимиращ и оспорващ позициите на участниците в актуалния художествен живот. В този смисъл като база за социалното функциониране на общата рамка на художественото поле може да се идентифицира едно дорационално разбиране за това какво е съвременно изкуство, подобно на дефинираното от Бурдийо *illusio*, колективната вяра, която е в основата на производството на смисъл за поддържането на правилата на изкуството (Bourdieu 1998: 36, 279-284 etc.) Дори най-яръстните битки за монопол върху символната власт между актьорите в полето остават в рамките на споделените “правила на изкуството”.

Обща отправна темпорална точка за изграждане понятието за “съвременното” като обект на исторически разкази е периодът на държавен социализъм в България и особено неговият край като подразбиращ се хронологичен маркер, спрямо който се разгръщат разказите, както за стиловете и тенденциите в изкуството след 1990 г., така и тези, които идентифицират традиции и предходници в активностите по време на социализма или сред модернисти от периода преди 1944 година. В този дебат не се споменава, че в България претенцията за “съвременно изкуство” е много по-стара и не е случайно, че модернистският проект “Съвременно изкуство” и издаваните от негови

членове сп. “Художник” и в. “Българан” съществуват още в началото на ХХ в. Без да си позволявам повърхностни аналогии, мога да кажа, че и тогава, и през следващите десетилетия, и от 90-те години до днес съществува битка за територията на “съвременното изкуство” през една и съща призма: какво се случва в Европа, можем ли да се доближим и ние. Двете списания следват модели, заети от популярни немски издания (Georgieva 2009: 216-217), а българските модернистични течения през 20-те и 30-те – различни европейски образци от най-близкото минало. И ако от своя страна изкуствоведите от 90-те на миналия и от новия век дискутират относно откриването на нови модели за подражание (тук се открояват анализите на И. Генова за музеите на съвременно изкуство, “историята като изброяване на липси” и отваряне на периферията и издирване на подходящи външни творчески активатори: Genova 2007: 24-34, 48-78, 83-155) или конструират разкази за положителните влияния в първата половина на миналия век, то очевидно периодът на държавния социализъм не е предизвикал самия дебат за загуба на ориентири относно и конструирането на българско “съвременно изкуство”, а по-скоро този период е позициониран ретроактивно като виновник за изгубената връзка на периферията с центъра.

Цитираните, но и множество други изследвания на модерното изкуство в България от първата половина на ХХ в., създадени след 1990 г., изграждат една обща интерпретативна рамка на процесите, стиловете и тенденциите. Периодизациите се базират върху консенсусно разбиране за наличие на “прекъсвания” и “приемственост” и върху споделеното разбиране, че тяхната динамика се определя от латентна съпоставка с норми на културния център извън България, от “изоставането” от водещите в центъра тенденции, което се изразява като компресия на прилагането на стиловете, липса на самостоятелни стилове, от постигането на “наваксване”, например през 30-те години на ХХ в. Консенсусно се смята, че края на този цикъл на “наваксване”/“догонване” идва окончателно с установяването на социалистическия реализъм като норма в края на 40-те години. Тези изследвания на модерното, а не съвременното изкуство повече или по-малко ретроактивно експлицират ролята на политическия “тоталитарен” режим като ключов фактор за прекъсването на процеса на автономно развитие на полето и за “изоставане” от центъра. Върху тези рамки ще се позовават изследователите на “съвременното” изкуство (създадено след 1990-та година).

Като цяло концептуалните схеми на този модел много рядко са рефлектирани: внедряването и изграждането му като интерпретативен модел за българската среда не минава през позоваване или ревизия на съществуващите и прилагани теории за “център/периферия”, защото те по принцип са социално-политически ангажирани. Р. Люксембург, Ф. Бродел, И. Уолърстейн, У. Родни, Р. М. Марини, В. Бамбира и др. имат концептуално отношение към релациите център/периферия като многомерни властови асиметрии. В българската история на изкуството няма почти никакви теоретични следи от концептуалния дебат върху теориите за център/периферия. Изследователите не се позовават на автори, които прилагат тези концепции, било то в сферата на изкуствознанието и в тази на културологията, или пък като обяснение за връзките и взаимодействията между политическите и икономическите системи.

Същината на интерпретативния модел център/периферия е в анализа на отношенията на власт, които капиталистическият център налага върху периферията: експлоатацията, която се базира на изсмукване на ресурси от перифериите за центъра. В цитираните схеми културният център е “доброто” (за разлика от модела на Бродел, Уолърстейн и т.н.). Уж става въпрос за развитие на системи от художествени ценности, генерирано от “културен център”, но всъщност се обследват ретроактивно процесите на конституиране на художествените ценности и процесите, доминирани от властови центрове; оценяват се властовите центрове, които се локализируют в изкуствоведски дискурс в полето на политическата власт в България и то в рамки, зададени от наднационални обединения като СИВ, ЕС, глобалния пазар на изкуство и т.н.

Може да се обобщи, че динамиката център/периферия е властова, а динамиката на ретроактивното писане на история е базирана върху прикриването на тази власт на центъра, все едно става въпрос за “вътрешни” процеси, които съответстват на дневния ред на структурите на власт. Относно формирането на история на изкуството в периода на социализма в България, това се приема като норма. Но направеният анализ позволява да се направят изводи, че подходите след 90-та година са сходни, макар и с различен идеологически заряд.

Работните наименования на исторически периоди, употребявани в българската история на изкуството – “тоталитаризъм”, “авторитаризъм”, “комунизъм” (вм. “държавен социализъм”), “посткомунизъм” – не са научни понятия. Влаганите в тях конотации осигуряват условия със задна дата се реконструира историята на изкуството, в която “тоталитаризмът” е обозначен като ключовото “прекъсване”, или случайната *histoire événementielle* (по Бродел), която отнема автономията на полето на изкуството и властово определя един художествен стил за норма, преустановявайки дългия цикъл на изтичане на благодат от културния център към отворената рецептивна периферия. След това невремето на тоталитаризма е на свой ред прекъснато от по подразбиране единния дългосрочен цикъл на новата социална промяна, възстановената *longue durée* на отношенията център/периферия. Същественото е, че “прекъсванията” и “съпротивите” като опити за “прекъсвания” се дефинират в много по-голяма степен спрямо дългосрочните политически приоритети на държавната власт и на националните (и международни) културни стратегии, отколкото спрямо “вътрешни” за полето на изкуството движения, т.е. авторите и тенденциите се периодично се преподреждат ретроактивно като преодоляващи още навремето заблудите, цензурата и т.н. препятствия от властови характер, които им е бил поставил “режимът” [1]. Множество подобни примери могат да се намерят например в сборника “Изкуство за промяна” могат да се намерят в сборника “Изкуство за промяна” (Vassileva 2015).

Съвременното изкуство като обект на исторически разкази се оказва историзирано по парадоксален начин на базата на две паралелни, но и взаимно изключващи се, стратегии: дълготрайна и автономна стратегия за интерпретация на процесите вътре в изкуството и стратегия на периодично пренаписване на съвременното като история, ориентирано прагматично-коректно спрямо приоритетите на политическото и икономическото поле на власт. Продуктивността от съвместяването им може да бъде илюстрирана с двуизмерна координатна система. Отчитането на една въображаема

графика на динамиката ще бъде регистрирана в пресечката между параметрите на “културно-цивилизационните”, “дълги” фигури на разказа, в едната ос на координатната система и траекториите на “късите” (около 20–годишни) цикли на промените в приоритетите на държавните политики за развитие на културата и изкуствата в България. Всъщност координатната система, в която се контекстуализира формирането на история на българското изкуство има повече от две измерения, понеже националните културни политики са в сложна корелация с политиките на наднационалните обединения, в които държавата членува (в СИВ и ЕС това е много по-ясно идеологически регламентирано, отколкото около двете световни войни). Усложняването на интерпретациите на доминиращите в глобален план разкази за историята на изкуството с оглед доминиращата в българската културна среда саморефлексия за периферност и локална специфика задава още поне едно измерение на така очертаната координатна система. Тази въображаема конструкция може да очертае пулсирането между потенциалните траектории на границите на флуидност и алтернативност на моделите на интерпретация и устойчиво ядро на кохерентност на възможните разкази, които легитимират съвременното изкуство като деполитизиран резултат от История. Също така може да позволи да се идентифицира пространството на “позволените” битки между актуалните позиции на актьорите в полето, отново едно ядро на кохерентност, което гарантира единството на полето. Това от своя страна работи като двупосочно ориентиран властови разказ: както като перманентен гарант за автономията на полето на изкуството, така и като легитимиране на тази “автономия” чрез прикриване на едновременно симетричен и асиметричен процес на властови отношения в полето: полето на властта управлява социалните агенти в полето на изкуството, но и самите позиции на тези социални агенти са поставени както в полето на изкуството, така и в това на властта.

Бележки

[1] Един от малкото изследователи, които интерпретират “внедряването” на социалистическия реализъм в неговия сталинистки модел между 1948 г. и началото на 60-те като “включване” в друга глобална изразна система и към друг културен център, е Св. Стефанов (Stefanov 1998: 98-127). Неговата интерпретация е ориентирана отново спрямо конструкта център/периферия.

Цитирана литература / References

Bourdieu, P. 1998. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. 2015. *On the State. Lectures at the College de France, 1989-1992*. Ed. by P. Champagne et al. Transl. by D. Fernbach. Cambridge: Polity.

- Dimitrova, T. 1996. Mezhdú modernizma i totalitarizma: proektsiite na dardzhavnata kulturna politika varhu balgarskiya hudozhestven zhivot prez 30-te – nachaloto na 40-te godini. // Problemi na izkustvoto, 1, 3-13.
- Genova, I. 2000. Izkustvoto v Balgaria i na Balkanite prez parvata polovina na XX vek – Modernizatsiya i modernizmi. // Problemi na izkustvoto, 1, 40-54.
- Genova, I. 2007. Tempus fugit, vremeto leti: Za savremennoto izkustvo i visualiniya obraz. Sofia: Altera.
- Genova, I. 2019. Realizmat na modernizmite/ modernizmat na realizmite: edin primer ot Balgaria. // Visualni izsledvaniya, 1, 14-20.
- Georgieva, M. 2003. Yuzhnoslavyanski dialozi na modernizma. Sofia: Balgarski hudozhnik.
- Georgieva, M. 2009. Za “niskoto” i “visokoto” v modela “savremenko izkustvo” ot nachaloto na XX vek. // Izkustvovedski cheteniya, 5, 210-218.
- Gigova, R. 2015. Hudozhnikat Ivan Penkov: parvi stapki v izkustvoto // LiterNet, 11 (192). <https://litenet.bg/publish30/rozalia-gigova/ivan-penkov/hudozhnikyt.htm> (11/02/2020).
- Koeva, I. 2000. Secesionat i negovoto echo v Balgarskata zhivopis. // Problemi na izkustvoto, 3, 18-28.
- Kuyumdzhieva, I. 2004-2006. Obrazi na balgarskiya hudozhnik: Samoopedeleniya i mediyni obrazi. (Balgarskite hudozhnitsi v postkommunisticheskite usloviya (1986-2003)). // Kultura i kritika. Chast IV: Ideologiyata – nachin na upotreba. Varna: EI LiterNet. https://litenet.bg/publish16/i_kuyumdzhieva/postkomunisticheskite.htm (11/02/2020).
- Marinska, R. 2003. Socialnata promyana i izkustvoto na 90-te godini (Tezisi za modela na balgarskoto kulturno prostranstvo) // Balgarskoto izkustvo prez 90-te godini: mezhdú traditsiite i inovatsiite. Sofia: LIK, 53-61.
- Marinska, R. 2005. Vavedenie. // Geo Milev i balgarskiyat modernizam. Sofiyska Hudozhestvena Galeria & Galeria Stara Zagora, 6-27.
- Miteva, M. 2019. Regulatsiya na hudozhestvenata praktika v perioda mezhdú dvete svetovni vojni – modeli i identichnosti. Rolyata na Sayuza na družhestvata na hudozhnitsite v Balgaria. Sofia: Izkustvovedski cheteniya, 125-136.
- Mlechevska, V. 2019. Iztochnitsi na informatsiya do 80-te godini na XX vek ot nosno modernoto izkustvo – granitsi na svobodata na izrazyavane. // Izkustvoto v Evropa: modeli i identichnosti. Sofia: Izkustvovedski cheteniya, 393-405.
- Rusinova, E. 2008. Hudozhestveniyat zhivot na stranitsite na sp. Zaveti. // Editor, 1-2, 23-28.
- Stefanov, S. 1998. Kulturni izmereniya na vizualnoto. Sofia: Graphiti.
- Stefanov, S. 2014. Inovatsii v balgarskoto izkustvo ot kraya na XX i nachaloto na XXI vek. Sofia: Natsionalna Hudozhestvena Galeria.
- Vassileva, M. (ed.). 2015. Izkustvo za socialna promyana. Sofia: ERSTE Stiftung.