

## Въведение

Тази книга е опит да се проблематизира отношението между възприемането на европейската модерност като културен модел в България след създаването на независима държава и усвояването / практикуването на модернизми.

Дискутирането на модернизмите надхвърля рамката на формата и стила, за да бъдат представени отношения с модернизацията на обществото – градския живот, нивото на развитие на полиграфията, интегрирането на жените в художествения живот. Фокусирането на интереса върху художествените контакти на Балканите през 1920–те и 1930–те години дава възможност за съпоставки с други европейски наднационални художествени изяви и среди.

Не бих могла да предложа нов и непознат конструктивист, супрематист или друг авангарден художник / тенденция от първите десетилетия на XX век в България, нито би било лесно да разкажа привлекателна история на авангардно произведение, повлияло върху други художествени форми.

Трудностите на историзирането на локалното и маргиналното обаче са предизвикателна тема, чиято значимост надхвърля локалния контекст. Разпознаването на свързаностите на художествените феномени в България и на Балканите с европейския наратив и, в същото време, обсъждането на невъзможността тези феномени да бъдат вписани напълно в него изглежда важно за всяка периферна позиция.

Понятията модернизъм / модернизми, модерност, балканизъм (въведено от историчката Мария Тодорова) са проблематизирани в среда от съвременни текстове. Историята на понятията би ни отвела далеч от конкретното изследване. Желанието ми е само да дам ориентири за употребата на тези понятията в изследваните художествени отношения и взаимодействия.

Според статията, озаглавена „Модернизъм“ в *Encyclopaedia Universalis*<sup>1</sup>, понятието е въведено в Италия, за да назове феномен, засягащ католицизма. По-късно то започва да обозначава явления в социалния живот, науката и културата.

В полето на нашия интерес – визуалните изкуства през XX век – художествената стойност в нейната автономност е наложена като единствено съответстваща стойност за производението на изкуството, според модернистката концепция. Моето твърдение, основаващо се на съвременната ориентираност към множество истории (на изкуството), е че множество модернизми представят специфични обвързаности на художественото усилие с човешкото съществуване в модерния индустриализиран свят. Склонна съм да приема гледната точка, предложена от Чарлз Харисън<sup>2</sup>, който признава противоречието в концепцията за модернизма днес. Той поставя въпрос: дали модернизмът представлява реализъм – т.е. нивото на въвличеност на произведенията на изкуството в

човешкото съществуване през модерната епоха, или той може да бъде сведен до няколко формални качества.

В случая с България и Балканите идеята ми е да очертая една мултидисциплинарна област между изучаването на формата и стила и контекста на художествените практики. Западноевропейските модернизми получават предимство от индустриалното и урбанистичното развитие. При все това липсата на социални ресурси не обяснява директно липсата на някои слоеве на художествените практики, недостатъчната им самоопределеност, неизпълненото обещание за експериментиране и свобода – на Балканите или другаде.

В своята статия „Предпоставките за модерно изкуство“ Стивън Бан<sup>3</sup> защитава тезата, че институционалният характер на френската художествена практика е в основата на модернистката инициатива. В този контекст връзката между модернизма, разбран като особености на изобразяването, и художествените институции – Академия, Салони, Художествена критика и т.н. – става очевидна. Ще спомена също и изследването на Найджъл Блейк и Франсис Фасина<sup>4</sup> върху връзките между модерните институционални практики и модернизма във френската живопис от XIX в., които са от значение за този подход.

Целта на моето изследване върху изкуството в България и на Балканите е да дискутирам взаимозависимостите между художествените институции на модерното време и усвояването / проявлението на множество модернизми. Специален интерес представляват условията за заличаване на границата между така наречените изящни изкуства (в Салоните и музеите) и художествените занимания в градска среда, както и условията за художествен обмен на Балканите.

Ако допуснем, че модернизмът е връзката между произведенията на изкуството и човешкото съществуване, тогава причината за липсващите модернистки тенденции в България би могла да бъде в недостатъчното ниво на модернизация, следваща европейския модел – индустриализация, модернизация на градската среда, на художествените институции, частен интерес към изкуството. Тази ситуация би могла също така да повлияе върху характера на художествените контакти.

**Модерността** като социална практика и начин на живот се проявява в различни (всички) области на дейност.

Думата модерност се появява в текстове на Теофил Готие и Шарл Бодлер около 1850 година. Според Жан Бодрияр<sup>5</sup> това е моментът, когато самоосъзнаващото се общество започва да се отнася към модерността като към културен модел.

В полето на културата Антъни Смит<sup>6</sup> подчертава връзката между модерността и националната държава, наред с други особености, определени в положителен или отрицателен аспект.

Тъй като моделът на „модернизация“ е (западно)европейско постижение, в началото на XX в. тъкмо Западна Европа държи знанието и потенциала за модернизация на не-западния свят<sup>7</sup>. Колониализмът се представя като универсален агент на този културен модел.

Въпросът за **модерността на Балканите** се свързва с понятието „балканизъм“ и чрез него с постколониалната теория в книгата на Мария Тодорова „Балкани и балканизъм“<sup>6</sup>. Понятието „балканизъм“ е въведено като сходно с понятието „ориентализъм“. Мария Тодорова обръща специално внимание на приликите и отликите между въведеното от Едуард Саид понятие „ориентализъм“ и „балканизма“.

Според идеите на Западното просвещение Изтокът би трябвало да бъде отъждествяван с индустриална изостаналост и липса на развити социални отношения<sup>9</sup>. Една от особеностите на Балканите е техният граничен статус, тяхната междинност ( „inbetweenness“ – според определението на Мария Тодорова). Те винаги са пораждали представата за мост между Изтока и Запада, който може да бъде разрушен. Но в същото време след XX век е невъзможно те да бъдат отделени от европейския наратив, тъй като Балканите са част от Европа.

Този дискурс дава една възможност за контекстуален подход към отношението между източния и западния модернизми. Същевременно той поражда дебат върху днешната глобализационна / озападняваща културна политика<sup>10</sup>.

Нека за момент забравим (множеството) контексти и да влезем в ролята на зрител.

Ако творбата не ми въздейства, аз не се нуждая от дискутиране нито на формата и стила, нито на контекста. Трудностите възникват, когато аз харесвам творбата, но, както често се случва, не мога да я впиша в моето систематизирано познание по история на изкуството. (Откривам например, че тя е създадена много по-късно, отколкото картини в същия стил в Западна Европа.) Само в такава ситуация някакъв контекст би бил полезен.

От позицията на зрител се нуждая да разглеждам образа като свързан с различни обстоятелства и сфери на дейност – религия, политика, технологии и т.н. Знанието за историята на формата и стила е съществено, но недостатъчно за интерпретирането на произведението.

Мога ли да представя моето отношение към художествената творба като универсално валидно? Едва ли е възможно. Мога да формулирам аргументи и асоциации от различен порядък, свързани с моя личен опит.

Идеалният зрител – професионалист или аматьор (Неделен зрител) – трудно може да бъде конструиран и в този смисъл създаден от едно единно образование по история на изкуството. Историзирането е възможно като занимание със специфичното, което ни засяга. Но онова, което безспорно определя зрителя, е неговата засегнатост от художествената творба, която го мотивира да придобие знание за или да конструира контекст.

Предложеното изследване е представено в поредица от текстове, към които могат да бъдат добавяни други, без да се отдалечаваме от темата. То не се стреми да аргументира цялостно и завършено формулираната теза. Такава задача би била непостижима и тази невъзможност за „изчерпване“ е едно от достойнствата на темата.

Жанрово изследването е сбирка от студии, свързани помежду си и дискутиращи

в широката рамка на отношението между модернизацията на художествения живот и усвояването / проявлението на модернизмите в България и на Балканите.

През последните години цялостното историческо изследване – разказ, се заменя често от критически студии с по-свободна взаимосвързаност. Историята на изкуството се представя като истории на творби, като визуални изследвания в едно или друго методологическо поле.

„Модернизми и модерност“ се стреми да изпита на практика върху противоречивия „балкански терен“ постижения на контекстуални подходи. Усилието е не към единствена историческа реконструкция – възможни са различни предложения за контекст според позициите на пишещите – а към определяне на моята днешна гледна точка към промените, настъпили през първата половина на ХХ век. Художествените произведения възприемаме също в ограниченията на своите ресурси и способности. Убедена съм, че „историите“ ни засягат най-вече поради присъствието си в настоящето и не ще да е трудно читателите да открият имплицитни съпоставки със съвременността в текстовете.

Целта на тази книга е да представи състояние на един отворен проект, от дълготрайния ми ангажимент към темата.

#### Бележки

<sup>1</sup> Encyclopaedia Universalis, 1996.

<sup>2</sup> Charles Harisson, Modernism, in: Robert S. Nelson – Richard Schiff (eds.), *Critical Terms for Art History*, Chicago – London, 1996, pp. 142–155.

<sup>3</sup> Stephen Bann, The Premises of Modern Art, in: Christos M. Joachimides – Norman Rosenthal (eds.), *The Age of Modernism. Art in the 20<sup>th</sup> Century*, Berlin – Stuttgart, 1997, pp.517–524.

<sup>4</sup> Nigel Blake and Francis Frascina. Modern Practices of Art and Modernity, in: Francis Frascina ...[et al.] *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*. Yale University Press 1993, pp. 50–140.

<sup>5</sup> Jean Baudrillard, Modernity, in: *Encyclopaedia Universalis*. 1996, pp. 552–554.

<sup>6</sup> Anthony D. Smith. Nationalism and Modernity, in: Timothy O. Benson (ed.) *Central European Avant-gardes: Exchange and transformation, 1910–1930*, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2002, pp. 68–80. По този въпрос А. Смит се позовава на Ернст Гелнер (Ernest Gellner) и други автори.

<sup>7</sup> Wolf Lepenies. A Self-Critical Modernity or Europe's Century Nears its End, in: Christos M. Joachimides – Norman Rosenthal (eds.) (Вж. бел. 4), p. 37.

<sup>8</sup> Тодорова, Мария. *Балкани и балканизъм*. Изд. Фондация Българска наука и култура. С. 1999. / Maria Todorova. *Imagining the Balkans*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.

<sup>9</sup> Вж.: Larry Wolff, Introduction, in: *Inventing Eastern Europe: The map of civilization on the mind of the Enlightenment*, Stanford 1994, pp. 1–16. В този текст Лари Улф изяснява приетото разделяне на Европа на Източна и Запада като създадено от Западното просвещение. М. Тодорова се позовава на тази важна книга.

<sup>10</sup> Достатъчни биха били само картите на Европа, публикувани в каталога на изложбата от Лос Анджелис през 2002 година (Timothy O. Benson (ed.) *Central European Avant-gardes: Exchange and transformation, 1910–1930*, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2002), за да изявят проблема на конструирането на карти (например на културата). Според тези двете само България и Румъния са все още на Балканите – прието е, че Гърция спада към Европа, а останалите държави – към Централна Европа. Какво да правя в такъв случай с моя де-конструиран балкански контекст? Или има множество еднакво валидни възможности за конструиране на контексти?