

Изследванията на модерното изкуство като университетска дисциплина

Ирина Генова

ЛЕКЦИЯ

Заглавието на лекцията е вътрешно позоваване на лекцията на Роджър Фрай / Roger Fry (1866-1934) в Кеймбриджския университет при избора му за професор през 1933 г., а именно „Историята на изкуството като академична дисциплина“. Навярно за мнозина това позоваване ще прозвучи като претенциозно нарушаване на пропорциите – Роджър Фрай е сред най-влиятелните протагонисти на художествената критика в модерното време, а Кеймбриджският университет и днес е с особено висок престиж. Въпреки този риск, „proportions gardées“ („запазвайки пропорциите“), ми се иска да направя някои съпоставки, да набележа близости и различия. Лекцията на Фрай, издадена в отделна книжка, силно ме впечатли, когато за първи път я прочетох в библиотеката на мюнхенския Централен институт по история на изкуството. Българският превод на тази лекция публикувахме като първи текст в сборника „Модерно и съвременно. За изкуството и неговите истории“ от 2010 г.¹ Привлече ме най-напред заглавието „Историята на изкуството като академична дисциплина“ – оказва се, че през 1933 г. (исторически знакова за Европа с политически промени, чиито сфери на влияние далеч надхвърлят и изкуствата, и университетите) в Англия съществува необходимост да се защитава полемично „историята на изкуството“ като университетско образование. В моята днешна лекция обаче ви предлагам да разсъждаваме не за „историята на изкуството“, а за **изследвания** на „изкуство“ – на онова, което за улеснение обобщаваме с това вече компрометирано понятие. В началото на своята лекция Фрай отбелязва, че би желал в английския език да съществува дума като *Kunstforschung* – обединяваща съвкупност, от която същинската **история** на изкуството се явява само част. Днес в английския език като обобщаващо понятие

Ирина Генова е професор в Нов български университет. Работи по проекти в Института за изследване на изкуствата, БАН. Автор е на книгите „Изкуството в България през 1920-те години“ (съвместно с Татяна Димитрова, 2002) и „Модернизми и модерност - (не)възможност за историзиране“ (2004). Съставителка е на тематични броеве на списание „Проблеми на изкуството / Art Studies Quarterly“, сред които: „Български художници в чуждестранен контекст“ (1999, № 2) и „Художнички на Балканите“ (2002, № 4) с участие на балкански и други автори. Съставител и редактор (съвместно с Ангел В. Ангелов) на читанките „Следистории на изкуството“ (2001) и „Разказвайки образа“ (2003). Публикува статии за съвременни художествени явления. Публикува текста на публичната ѝ лекция, изнесена в НБУ на 19 октомври 2011 при избирането ѝ на академичната длъжност професор.

се използва *Art Studies*. У нас напоследък също се използва словосъчетанието „изследвания на изкуството“, но сякаш все още го приемаме по-скоро описателно, отколкото понятиено.

„Изследвания“ на мястото на „Историята“ звучи някак неопределено, не така ударно. Сякаш още от училище всички имаме ясна идея какво е „историята“, докато недефинираните „изследвания“ ни държат нащрек – какви ли ще са те и какво знание могат да ни гарантират?

И друго различие – в моето позоваване „изкуството“ е стеснено с определението „модерно изкуство“.

* * *

Днес идеята за **изкуство** е разколебана. Понятието за изкуство, установило се от епохата на Просвещението – с възникването и утвърждаването на художествените институции: академии, музеи, периодични художествени салони, художествена критика и самата история на изкуството – се обсъжда като неефикасно спрямо съвременните художествени практики.

Оттук се ражда, или по-точно се актуализира, от 1970-те години насетне дебатът за „края на изкуството“, в който от различни позиции участват философи и теоретици на визуалния образ. У нас този дебат е озвучен с първите преводи на текстове от Ханс Белтинг (Белтинг 2001) и Артър Данто (Данто 2001), а малко след това в публикациите на български автори – Ангел Ангелов (Ангелов 2005), Чавдар Попов (Попов 2005) и др. Тук няма да се спирам подробно на този момент в критическото мислене и писане, в който оживено се обсъжда „краят“ на други / на всички хуманитарни дисциплини, формирали се в модерното време („краят“ на историята, на философията, на литературата и т.н.).

Дискусията за края на модерността надхвърля полето на произвеждане на знания, фокусирайки се върху последствията от глобализацията, засягащи условията на човешкото съществуване.

Днес вече не можем да употребяваме понятието „изкуство“ сякаш нищо не се е случило. В същото време дебатът за „края на изкуството“ изчерпа своите потенцици и след съгласието за това каква история на изкуството не ни е нужна (или вече не е възможна) дойде отново ред на постоянния въпрос как да пишем днес и как да назоваваме онова, за което имаме необходимост да пишем / да обсъждаме. Втората част от питането е дори по-затруднителна.

Разгръщайки *Oxford English Dictionary* за думата „изкуство“/„art“, намирам десетки употреби в най-различни области на познанието и практическите занимания, най-общо като умения в резултат от знание и практика („изкуството“ на управлението, „изкуството“ на любовта и т.н.).

Почти всички словосъчетания от прилагателно и съществително, в които „art“ е съставна част, се отнасят до установяването и функционирането на художествените институции през XIX век, откогато влизат в употреба: „art auction“, „art collecting / collection / collector“, „art connoisseur“, „art dealer“, „art exhibition“, „art life“, „art-lover“, „art magazine“, „art market“, „art world“ и т.н. – тук изброявам само малка част. Това е езикът, на който се пишат разказите за модерното изкуство в Европа и в САЩ от 1850-те години насетне.²

„Изкуство“ и производните словосъчетания продължават да се използват в създаваните и днес исторически разкази, придържащи се към една, макар и по-широка, модернистка парадигма: с ясна последователност на различните „-изми“.

Тези разкази изключват всички тенденции в областта на формата и стила, които са извън конструираната линия на „прогреса“.

Тук употребата на „изкуство“ е отвъд тази парадигма и е ситуационна – по отношение на определени обстоятелства и практики в модерната епоха.

* * *

„**Модерно изкуство**“ възниква като назоваване на изкуството на съвременността през втората половина на XIX век. Понятието *modernité* въвежда Шарл Бодлер. За *модерност* пише и Теофил Готие. Днес има консенсус за началото на „модерното изкуство“ и се смята, че то е във времето и средищата на индустриализацията. Според Бодрияр това е моментът, когато самоосъзнаващото се общество започва да се отнася към модерността като към културен модел³.

В заглавието на лекцията използвам „модерно изкуство“ в смисъл на произведения и практики, които са в отношение с променящите се условия на съществуване, с развитието на модерния град в индустриалната епоха, с възгледите за новите роли на художника/художничката, на мъжа и жената, с идеята за природата и за техническите нововъведения (в това число и за възпроизводство на образи) и т.н.

Казано по друг начин, в „**изследванията на модерното изкуство**“ аз не се ограничавам до особености на стила и формата, а разглеждайки ги като съществени характеристики, ги включвам в една по-широка съвкупност на различни аспекти от разнороден поряdkъ: репрезентация и експресия, образи на природата, образи на големия град, политики на образа, художествени практики и институции, тиражиране на визуалния образ, образ и памет и т.н. Тези различни тематични области, които включват с различен интерес изкуството от модерното и следмодерното време, се разработват в полета между дисциплините.

Днес бих се затруднила да говоря за изкуството изобщо, за изследването на онези артефакти, които, попадайки в музея, от 18. век насетне се обобщават с установеното в епохата на Просвещението понятие за „изкуство“. Ще добавя още, че докато за изучаването на изкуството от епохата на Античността в университетите не е съществувало съмнение (то е част от класическите студии / classical studies), то модерното изкуство, онова, за което пишат Бодлер и Зола, е влязло със скандал в Художествения салон и в Музея (да си спомним за „Ателието – реална алегория“ от Гюстав Курбе, за „Олимпия“ и „Закуска на тревата“ от Едуар Мане и още толкова други работи, които днес се приемат като неотменна част от общоприетата история на модерното изкуство). А за приемането на изкуството от модерната епоха като основна част от дисциплината „история на изкуството“ са били нужни десетилетия.

* * *

Тъкмо в условията на тази силна институционална съпротива в Англия Фрай – самият той автор на студии за постимпресионистите, Сезан, Матис, за изкуство и психоанализа – произнася своята полемична лекция:

Ако някога е съществувал предмет, който предвид нуждата си от сътрудничеството на толкова много науки би спечелил от това да се включи в университетския живот, то това несъмнено е историята на изкуството. Но аз бих се осмелил да твърдя, че ползите, които историята на изкуството може да донесе, биха били най-малкото равни на тези, които може да получи.

И по-нататък:

Ако някога е съществувало широко образование, то със своя огромен кръг от интереси, с внушителните си натрупвания на познания и с необходимостта от чувствителност и изтънченост на възприятието, която налага, историята на изкуството може да претендира, че представлява такова образование.

Изненадва ни твърдението, че в страна като Англия – с традиции в материалната култура и с художествено-занаятчийски познания и умения, обогатени и от колониалния опит, върху визуалните изкуства „лежи сянката на неodobрението“ и някаква „подозрителност“ към изучаването на историята на визуалните изкуства в университетите. Но „тази сянка се смаява – казва Фрай – от както една кралска комисия откри, че неумелостта ни в изкуството на дизайна сериозно вреди на търговския ни износ“. Не без ирония той заявява, че последният и може би най-убедителен аргумент пред обществото за ползата от изучаването на визуалните изкуства е от икономически порядък – а именно финансовите загуби, в резултат на недалновидността по отношение на необходимостта от това специализирано образование.

Така стигаме до последната част от заглавието на лекцията – **„университетска дисциплина“**. Днес можем само да завиждаме на проф. Фрай, че по негово време сякаш е било ясно какви са устойчивите определители на академичните дисциплини. За да ни убеди, че историята на изкуството може да се впише сред тях, Фрай подлага на критическо обсъждане някои от детерминантите, най-важни от които са: „истината“ като крайна цел на всяко научно дирене; претенцията за „обективност“; доказуемите основания. Той се отнася скептично към непоклитимостта на тези устои дори в природните науки. Но по отношение на изкуствата според него „трябва да се откажем от всяка надежда“ за универсалност и дълговечност на преценките. Признанието, че не можем да постигнем обективна валидност на оценката за въздействие на дадена творба обаче не означава, че изследователските занимания с изкуство в университетското образование са невъзможни. Напротив – те са предизвикателство, на което могат да отговорят съвкупност от дисциплини, като история на изкуството, психология, социология, антропология и др. Тази среда на университетско знание би способствала за тълкуването на силата и същността на въздействието на дадено произведение на изкуството при едни или други обстоятелства.

В научните изследвания, както и в университетското образование от втората половина на 20. век насам, се говори за интердисциплинност. На границата на дисциплините, в полетата на сътрудничество и размяна на подходи и методи, се раждат едни от най-стимулиращите изследвания – както в точните науки, така и в науките за човека. За психоанализата създаването на образи е привилегирован обект на интерес; социологията на изкуството се превръща във влиятелна научна област и т.н. (Тук могат да се посочат цял ред от знаменити изследователи и съчинения.) Интердисциплинността, размиването на границите е продуктивно там, където вече има обособени дисциплини. Днес, в широкото поле на визуалната култура например не е без значение дали преподавателят и изследователят има като базово образование *Kunsgeschichte*, *Art Studies*, или Нови медии.

Историята на изкуството е приета като университетска дисциплина най-напред в германски университети. В Берлин през 1844 г. Густав Фридрих Вааген / Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) е номиниран за извънреден професор на първата

катедра по история на изкуството. Наред с учебните се организират и публични лекции по история на изкуството с диапозитиви. В съвременни публикации много често се посочва като пример Херман Грим (1828-1901), един от първите университетски преподаватели по история на изкуството в Университета в Берлин, който чете лекции с диапозитиви и пише за революционизиращото въздействие на тази техника върху преподаването на история на изкуството⁴.

Във Франция Историята на изкуството е призната като университетска дисциплина най-напред в Сорбоната. Сведенията за ранното развитие на „Историята на изкуството“ като университетска дисциплина във Франция дължа на книгата на Лин Териен „Историята на изкуството във Франция“⁵. Първоначално, през 1890-те години, тя се развива като специализация в рамките на образованието по история. През 1908-1909 една студентка се дипломира с тема и държавен изпит по история на изкуството. Този случай се отбелязва като прецедент, потвърждаващ признанието към дисциплината „Историята на изкуството“ в университетската общност на историците.

В проект за реформа на бакалавърските програми от 1914 г. се предвижда диплома по История на изкуството в рамките на образованието по история. Дисциплината История на изкуството е съставена от три ясно диференцирани дяла: Класическа античност; Средновековие и Модерна и съвременна епоха.

След Първата световна война е обявен архитектурен конкурс за сграда на Институт по изкуство⁶. При основаването на Института Рене Шнайдер / René Schneider (1867-1938)⁷ и Анри Фосийон / Henri Focillon (1881-1943)⁸ предлагат създаването на три вида дипломи по История на изкуството, които да отговарят на споменатите три дяла в образованието. С откриването на сградата на Института през 1930 г. е призната университетската автономия на дисциплината „Историята на изкуството“ и отделянето ѝ от дисциплината История. Важна част от Института са колекциите от фотографии, клишета, диапозитиви, отливки, документи от различен характер и специализираната библиотека.

Друг знак за статута на дисциплината „Историята на изкуството“ е възможността да бъде защитен докторат в тази научна област. Отново от книгата на Лин Териен научаваме, че през 1897 г. се приема за първи път във Франция като докторска теза тема в областта на историята на изкуството⁹.

Освен в рамките на образованието по история, курсове по история на изкуството в Сорбоната се въвеждат и в образованието по литература. За първи път такъв курс във Факултета по литература е въведен през 1893 г. През 1899 г. в същия факултет е основана първата катедра по История на изкуството, оглавена от Анри Лемоние / Henry Lemonnier (1842-1936)¹⁰, специалист по френско изкуство от XVII и XVIII век, назначен за професор по история на изкуството.

През 1912 г., когато титулярът на катедрата Лемоние излиза в пенсия, се води остра полемика дали катедрата да бъде запазена, или да се премине към предходната практика на отделни курсове по история на изкуството в рамките на образованието по литература или по история. Решението, в крайна сметка, е да се запази катедрата и тя да бъде оглавена от Емил Мал / Émile Mâle (1862-1954)¹¹.

Тук могат да се изредят сведения за основаването на първите катедри по история на изкуството в университетите на различни градове в Европа: във Виена през 1852 г.; Москва – 1857 г.; Рим – 1896 г. и т.н. В Англия първата катедра по История на изкуството е основава в Института Курто / Courteault Institut в Лондон, отворил врати през 1931 г. – почти по същото време като сградата на Института по изкуство в Париж,

на ул. „Мишле“. Важно е да се отбележи, че в рамките на X Международен конгрес по история на изкуството през 1912 г. в Рим е организирана специална сесия, посветена на образованието по история на изкуството в университетите. Трябва да споменем също, че обособяването на университетски катедри по история на изкуството се реализира в общото движение за специализация на хуманитарните науки, като социология, психология, етнология и т.н.

* * *

По отношение на **университетските занимания с модерно изкуство** във Франция те са един от трите основни дяла на дисциплината „Историята на изкуството“ от самото ѝ начало.

В Германия ще спомена мимоходом като пример името на Фриц Бургер / Fritz Burger (1877-1916)¹² – малко известен критик и историк на изкуството поради ранната му гибел в Първата световна война. През последните години обаче той привлича вниманието на изследователите с необичайното за онова време съчетаване на изследвания в рамките на дисциплината „Историята на изкуството“ и пристрастия към експресионизма и Кандински. Бургер публикува книгите „Сезан и Ходлер“¹³, издадена в Мюнхен, и „Въведение в модерното изкуство“¹⁴, издадена в Берлин.

* * *

Преди Втората световна война в България няма катедра за специализирано образование по История на изкуството. Малкото на брой специалисти в страната са получили образование другаде – в Германия, Белгия, Франция. У нас те имат възможност да преподават само общи курсове за бъдещите художници, обучавани в Държавната художествена академия, както и да изнасят беседи за широка публика от любители и познавачи.

В България специалност „Изкуствознание“, като образование със самостоятелна диплома, е създадена през 1970 година във Висшия институт по изобразителни изкуства „Николай Павлович“ (днес Национална художествена академия)¹⁵. Първият випуск с такава квалификация завършва през 1975 година. Първите преподаватели в специалността са получили изкуствоведското си образование в Москва и Санкт Петербург (по онова време Ленинград).

Основането на специализирано образование по изкуствознание се случва в знаков момент: в широк мащаб – след 1968 г. и след Пражката пролет; в локален – в период на особено голяма отзивчивост на политическата власт към реализацията на т.нар. художествено-творческа интелигенция. Особената значимост, която културната политика придобива в България през 1970-те години, е представена и проблематизирана в излезлите неотдавна книги на историците Иван Еленков и Евгения Калинова¹⁶.

В университетска среда бакалавърска програма „Изкуствознание“, а след това и магистърска програма, приключващи със самостоятелна диплома в тази област, са организирани за първи път в България след политическите промени през 1989 г. в Нов български университет, в новосъздадения през 1995 г. департамент „История на културата“.

Виждаме, че изследванията за изкуство като университетска дисциплина у нас съществуват сравнително отскоро. Университетското пространство дава други възможности за самоопределяне на това образование, различен профил на студентите, които се насочват към него, в сравнение с тези в Художествената

академия, както и положеност на обучението сред други хуманитарни дисциплини. От фундаментално значение във всяка конкретна ситуация, разбира се, е „първородният грях“ – преподавателите с тяхното специализирано знание и възгледи и, като следствие, програмите с променящ се център и дисбаланс. Това не е подходящият случай да анализираме изменящите се през годините тематични и хронологически акценти в програмите по изкуствознание нито в Художествената академия, през периода на комунистическото управление и след него, нито в Новия български университет. Следвайки темата на лекцията, ще отбележа само, че художествените произведения и практики от модерната епоха не са били привилегирован обект на интерес в действащите у нас програми. Изключение като хронология прави единствено българското и съветското изкуство от времето на комунистическото управление (но не и това на останалите страни от т. нар. социалистически лагер) в програмата по изкуствознание във ВИИИ Н. Павлович до 1989 г. Тази констатация е само количествена и не обсъжда образователните качества на водените курсове.

В действащите програми в тази област в България и днес няма специализации, подобно на споменатите три обособени дяла във Франция (Класическа античност; Средновековие; Модерна и съвременна епоха), поради малкия планиран брой студенти, съответен на възможностите за реализация у нас.

Промени в университетското образование и възгледът за професионализация

Както всички знаем, през последните десетилетия в университетите се случват значителни промени. Образователните програми се ориентират към усвояване на практически опит. Говори се за процес на професионализация, който ги доближава до училищата. Тази констатация намираме в статията за Университета, написана от Рене Ремон преди четвърт век, в далечната 1984 г. и публикувана в *Encyclopaedia universalis*¹⁷. В същото време в дебатите се настоява, че трябва да бъдат запазени пропорции, които „да не компрометират традиционните функции на културата, на упражняването на критическа преценка и на обогатяването на незаинтересованото знание“ (онова, което не е непременно свързано с производството на продукт)¹⁸.

В областта на визуалните изкуства институциите, в които специализираното знание се „превежда“ на езика на популярното посредством разнообразие от образователни програми, са художествените музеи. Те имат задачата да създават художествен опит и знания у възможно най-широки слоеве на обществото. Какви да бъдат университетските програми, така че да подготвят и квалифицирани специалисти, и заинтригувана публика за художествения музей?

* * *

В арт средата и арт сцената всички дейности и институции са сложно преплетени. Днес „темата на деня“ у нас са музеите. В медиите се водят спорове за двете новооткрити институции в столицата, наречени „Музей за съвременно изкуство“ и „Музей на социалистическото изкуство“. Говори се за т.нар. български Лувър. Но за да бъде формиран възглед за музей на модерно, тоталитарно, съвременно или каквото и да било изкуство (а най-добре би било да има не единствено правилен, а конкуриращи се възгледи) – е необходимо професионално образование. Доброто образование пък е възможно в среда, в която историческите разкази – били те под формата на монографии, музейни експозиции или кураторски изложби – проявяват самосъзнание за контекстуалната обусловеност и проблематичността на всяко

историзирани. Такива разкази биха формирали активна и високателна публика. И така кръгът се затваря: музеи – образование – критически съчинения – публика – музеи.

Образованието по отношение на визуалния образ, както и в случая с литературата, е призвано да култивира по-висока степен на възприемчивост, на знания и опит, които да правят възможно аргументирането на едни или други предпочитания в определена обществена ситуация. Университетът е своеобразна „работилница“ за създаване на визии както за минали истории, така и за съвременността. Без университетско образование ще останем „без съвременност“. Защото „съвременността“ не е нещо естествено, а модус на мислене. За „съвременността“ се водят спорове, отстояват се различни възгледи.

Университетът е призван да подготвя и публика, и създатели на „спектакли“, в нашия случай – на музейни експозиции и кураторски изложби, съпоставими с приемливото ниво навсякъде в Европа. Непълноценното образование в тази област днес обаче в най-добрия случай може да подготви образована в някаква степен публика и повече или по-малко добри изпълнители на чужди проекти.

* * *

Условията на образование и подготовката за арт критическа практика днес са различни и в друго отношение. В епохата на дигиталния образ и интернет сякаш имаме достъп и можем да съпоставяме виртуално огромно количество / всички съществуващи творби – от различни културни среди и епохи, от държавни, обществени и частни колекции и т.н. И макар това усещане да не отговаря напълно на реалностите, не можем да отречем, че условията на познание са радикално променени.

Творбите на изкуството в България или другаде се възприемат и обсъждат в широка среда от визуални работи. Множеството произведения и възможностите за съпоставки променят тяхното въздействие и тълкуване. Преподаването на знания за модерното изкуство в България се случва в среда от други знания за модерно изкуство.

Нека спомена обаче, че в интернет пространството почти липсват работи от България. Това обстоятелство е показателно само по себе си относно липсата на въздействие на историческите разкази за модерно изкуство у нас и слабия отзвук на музейните експозиции.

Днешните възможности за пътуване и бумът на музеите, сред които тези за модерно и съвременно изкуство, организирани музейни изложби, станаха важна част от културата на развлечение. Голям брой хора – от средните до най-заможните слоеве, от всички възрастови групи – свързват доброто качество на живот с възможности за пътуване, а голяма част от пътуванията задължително включват посещения на художествени музеи. Една значителна и добре рекламирана художествена изложба в последните години има шанс да се превърне в основна цел на пътуването. Студентите по история на изкуството и визуални изследвания, също и тези от България, обичайно разполагат с опит от свои непосредствени възприятия на експозиции другаде.

Днес познанието за изкуство, получено през непосредственото виждане/гледане, прониква на нивото на всекидневието в неговия най-желан, развлекателен аспект (Jean Baudrillard). За големи художнически ретроспективи и арт събития туристическите фирми предлагат специални пакети.

Специализираното познание за изкуство в места със слаба обществена и държавна поддръжка на това университетско образование все по-осезателно се конкурира от любителското познавачество и специализирания туризъм в страните с отделяни финанси за култура. Любителите на модерно изкуство в Лондон, Париж или Мюнхен имат повече шансове да усвоят с лекота добро професионално знание от музейните експозиции и сменящите се изложби, в сравнение със студентите в София, които няма къде да видят дори работи от български художници от модерната епоха. Затова често се случва студентите днес (те всички пътуват и ползват интернет) да знаят повече за изкуството в големите средища на Европа и Северна Америка, отколкото за артистичните практики в България.

От електронните медии и интернет младежите (както и всички онези, които проявяват интерес) имат повече шансове да научат за изкуство другаде, отколкото за произведения и практики у нас. Ще напомня и за влиянието на поредиците от образователни филми на ТВ канали за култура, които са част от проекти на големите музейни изложби и съвременни арт форуми. В това отношение въздействието на арт изявите у нас остава не само локално, но и ограничено като адресирана публика.

* * *

През последните години студент(к)ите все по-често си представят професионализацията в сферата на изкуството като обучение за управлението на проекти / project management, набирането на средства / fund raising, работата в арт мрежи / art networks, осигуряването на културни спонсорства и т.н. Самото „нещо“, към което са насочени всички тези дейности – създаването/представянето на въздействащи арт произведения и практики, конципирането на музейни експозиции и кураторски изложби, с различни, конкуриращи се възгледи – сякаш вече не е задължително условие и остава на втори план. Предизвикателствата на критическата изява, на трайното въздействие посредством сложни културни продукти, са изместени от представите за успешния мениджмънт. Но **мениджмънт на какво?** Възможно ли е модерното изкуство от България, подобно на примери от Централна и Източна Европа, да бъде обект на научни изследвания, област на университетско образование, тема на музейни и кураторски изложбени практики на приемливо международно равнище? Каква е връзката между тези три сфери?

Преди тридесетина години, когато проявих интерес към модерното изкуство в България с идеята за студентска (магистърска) дипломна работа, чух немалко бележки и коментари: *Кой по света се интересува от модерното изкуство в България? Ако има нещо действително стойностно по нашите земи, това са паметници от Античността и Византийската епоха. Останалото не е от „световна класа“, никога не е било обект на интерес извън страната ни и заниманието с него ще бъде само изгубено време.* Годината, за която говоря, е 1982. И наистина – през 1991 г., при първите ми професионални срещи с чуждестранни колеги, на Международния конгрес по история на изкуството в наскоро възвърналия целостта си Берлин, издателка от Швейцария ме попита с интерес: *У вас имало ли е конструктивисти, както в Чехия? А сюрреалисти, както в Белград?* В първите години на тези контакти въпросите се повтаряха, макар и поставяни по различен повод, често с практическата идея и България да се впише в новите визии за културната карта на обединена Европа.

Затруднението с легитимацията в международна среда на моята специфична компетентност – модерното изкуство в България – се превърна в (ще ме извините

за претенциозната дума) професионална мисия. Как да направя възможен и продуктивен интереса към модерно изкуство, което не отговаря на представите, създадени от големите синтези? Как да привлече вниманието към ценността за определена локална среда на произведения, които не са нито конструктивисти, нито като сюрреалисти?

Промяна на конюнктурите – смяна на интересите

Хибридноста на художествените явления, както и липсващите звена от една верига на художествени тенденции и практики, постулирана като норма, води до терминологична многозначност и затруднения при описването и тълкуването им. Тази същностна особеност е отбелязана от редица изкуствоведи, изследващи културите от първата половина на XX век както на Балканите, така и в Централна Европа.

Наред с това **обмен винаги е имало** – държавните граници не могат да разделят категорично културния опит на една изобретена нация от друга (тук „изобретена“ е в смисъла, вложен от Бенедикт Андерсън). Трансграничният обмен на идеи и информация, на текстове и репродукции, на графичен дизайн на списания и книги (в някои случаи посоките на този обмен днес ни изглеждат неочаквани) формира много по-широко, богато и наситено общо пространство от подредбите и класификациите на модернизма и авангарда в панорамните синтези отпреди двадесетина години.

Други общи места и сходства, извън формално-стиловите, се отнасят до споделените постижения между изкуство и техника, както и до ситуационните сближавания на практикуването на изкуство и на политическото поведение в модерното време. Така например през 1920-те години техническата епоха донася опита на нови скорости и гледни точки. Самолетът събужда артистичен ентузиазъм както в Италия, така и в България. Променят се човешките възприятия на материалния свят. Машинната реалност получава поетическо измерение в художествени и литературни творби навсякъде в Европа. Артистичен опит се интегрира с участието на художници в политическата пропаганда – в различни мащаби, но във всички държави – особено през 1930-те години.

Днес художественият обмен и сходствата предизвикват особен интерес сред изследователи, куратори на изложби, университетски преподаватели.

По различен начин големи изложби и изданията, свързани с тях, както и поредица от международни изследователски форуми през последните две десетилетия поставят въпроса: **доколко и по какъв начин модернизмите и авангардът в Централна и в Източна Европа се различават от проявите им на Запад?**

Първата от тези изложби, наречена „Европа – Европа. Сто години авангард в Централна и Източна Европа“, беше амбициозно представена в Бон през 1994 г., пет години след падането на Берлинската стена и беше дълго и бурно обсъждана. Следващо събитие в осмислянето на модернизма и авангарда на „другата Европа“ бе публикуването на книгата на Стивън Мансбах „Модерното изкуство в Източна Европа. От Прибалтика до Балканите, ок. 1890-1939“¹⁹. В тази книга България липсва. Липсва и Гърция, но по различна причина – тя няма комунистическо минало, поради което се предполага, че там интересът към модернизмите не е бил маргинализиран. За отсъстващата глава върху България причината е друга. За разлика от останалите места в София липсват художествени институции, които ефикасно да подкрепят подобно изследване. Това отсъствие в книгата беше компенсирано същата година със статия, посветена на българския модернизъм, в реномираното издание *The Art Bulletin*²⁰.

В превод на български език тя е препубликувана в брой на списание „Проблеми на изкуството“²¹.

Сред най-влиятелните събития в тази поредица от реализирани проекти беше изложбата „Централноевропейски авангарди: обмен и трансформация 1910-1930“ през 2002 г. в Лос Анжелис Каунти Музей и каталогът със статии под редакцията на Тимоти Бенсън²². В този случай усилието е да бъдат представени в обща перспектива гледните точки на изявени изследователи, които работят или са свързани езиково и културно с разглежданите места на авангарда. За разлика от книгата на С. Мансбах концепцията на Т. Бенсън включва Виена, Берлин, Ваймар и Десау като средища на обмен в Централна Европа. И в този случай София не успя да се впише в проекта, за разлика от Букурещ и Белград.

След 2000 г. се формира друг център на съвременен изследователски интерес към авангарда – около знаменитата колекция от руски авангард на гръцкия дипломат Георгиос Костакис, постъпила като дарение в Националния музей за съвременно изкуство в Солун. В конференции и издания с именити участници, като Борис Гройс, Стивън Бан и т.н., в които основният интерес е насочен към руския авангард, се вписват и изследвания за модернизми и авангард на Балканите – в Букурещ, Белград, Загреб и, за първи път, София²³.

На конференцията „Модерното изкуство и Централна Европа 1918-1968“ през 2003 г., организирана от Института по история на изкуството и Университета на Ню Йорк в Прага, за първи път тази част от Европа сама поема инициативата за новите разкази за модерното изкуство, заема активна позиция в дебата²⁴.

Тук може да бъдат разгледани още примери, но се спирам на най-важните и определящи промените в изследователското поле от моя гледна точка.

Последната инициатива, която ще спомена, е учредяването през 2008 г. на европейската мрежа EAM – за изследване на европейския авангард и модернизъм.

Съществената промяна в този форум е в задаването на обща перспектива, в която модернизмите не се разделят на Западно- и Централно-Източноевропейски, а напротив, – се обсъждат общо, така, както са били практикувани. За разлика от първия форум в Бон, наречен „Европа – Европа“ – заглавие, в което свързващото тире сякаш задава симетрия, в заглавието на конференцията в Гент пунктуацията е „Европа! Европа?“, а удивителният и въпросителният знак изразяват възторзите и въпросите към съвременния проект за Европа. В центъра на интерес, наред с художествените произведения и практики, е и историзирането на модерното изкуство.

Създаването на истории на модерното изкуство днес е тема на оживен дебат.

Френският Национален институт по история на изкуството (INHA) например от 2007 г. поддържа постоянен клон „История на историята на изкуството“, със специална програма за първата половина на XX век. Музеите и университетите са привилегирани места на създаване на различни дискурси.

Тази среда от международни форуми и издания е особено важна и за образованието в сферата на изследванията на модерното изкуство. В нея се представят, изпробват и конкурират съвременни възгледи и историзиращи разкази за модерното изкуство след модерността, извън „големите наративи“. Модернизмите и авангардът в Централна и в Източна Европа, тяхната свързаност с общата среда, днес са особено привлекателен обект за различни подходи към изкуството.

В една лекция не могат да бъдат проследени всички възможни линии на изследване и преподаване на модерното изкуство от България днес.

И така, от заглавието „Историята на изкуството като академична дисциплина“ на лекцията на Роджър Фрай изявих възможни колебания от днешна гледна точка по отношение на всеки един от термините: „история“, „изкуство“ и „академична дисциплина“. Не можах да намеря обаче неоспорими и достатъчно определени понятия, с които да ги заменя.

В темата на тази лекция – „Изследванията на модерното изкуство като академична дисциплина“ – „изкуство“ остана, макар и под въпрос, а и „модерно“ бе съпроводено от уговорки. „Академична дисциплина“ замених с широкото и променливо като възгледи „университетско образование“. Но докато заглавието „Историята на изкуството като академична дисциплина“ звучи въздействащо и определено, макар и с несигурни от днешна гледна точка понятия, то „Изследванията на модерното изкуство като университетско образование“ сякаш изявява слаба позиция и необходимост от убеждаване.

Вместо заключение

Едва ли колегите специалисти от други области на хуманитарното знание днес биха оспорвали тезата на Фрай отпреди почти осемдесет години, че историята на изкуството печели от включването си в университетския живот и сътрудничеството с други научни области поне толкова, колкото може да донесе и тя на университетската среда. Затруднително обаче в днешната ситуация е противоречието между изискването за полезност на едно краткосрочно образование и необходимостта от неговата пълноценност и непрекъснато осъвременяване. Повече от всякога критическото занимание с изкуство/модерно изкуство – било то на територията на музея, на университета, в образователните програми за публиката – е възможно и ефикасно единствено с „*внушителни натрупвания на познания*“ и дългогодишно търпеливо „*възпитаване на чувствителност и изтънченост на възприятията*“, по думите на Фрай. Очакванията за бърз процес на професионализация компрометират дълготрайното и сложно формиране на предпоставки за критическа преценка, с която неразделно е свързана саморефлексията на всяка култура.

¹ Модерно и съвременно. За изкуството и неговите истории. Съст. Ирина Генова. Изд. на НБУ. София, 2010, с. 15-32.

² На български език в тези словосъчетания влиза думата „художествен“: художествена колекция, художествена изложба, художествен живот, художествено списание, художествен пазар и т.н.

³ В статията Модерност / Modernité в *Encyclopaedia Universalis*.

⁴ Wolfgang M. Freitag. Art Reproductions in the Library. Notes on Their History and Use. In: G. P. Weisberg, L. S. Dixon (Eds.) with the assistance of A. B. Lemke. *The Documented Image. Vision in Art History*. Syracuse University Press, 1987, pp. 349-363 (cit. p. 352); Frederick Bohrer. Photographic perspectives: photography and the institutional formation of art history. In: Elizabeth Mansfield (Ed.). *Art History and its Institutions. Foundation of a discipline*. Routledge, London and New York, 2002, pp. 246-259 (cit. p. 250).

⁵ Lyne Therrien. *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*. Editions du C.T.H.S., Paris, 1998.

⁶ Institut d'art et d'archéologie, 3, rue Michelet, Paris. Сградата е проектирана от архитекта Пол Биго / Paul Bigot между 1925 и 1928 г. и е открита през 1931 г. С разпоредба от 1958 г. Институтът приема името Институт по изкуство и археология. Вж. <http://www.paris-sorbonne.fr/nos-formations/les-ufr/arts/art-et-archeologie/presentation-3024/> (консултиран на 11.11.2011).

⁷ Вж.: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/schneiderre.htm> (консултиран на 11.11.2011).

- ⁸ Вж.: <http://www.dictionaryofarthhistorians.org/focillonh.htm> (консултиран на 11.11.2011).
- ⁹ Темата е *Френското изкуство по време на Революцията и Империята. Доктрини, идеи, жанрове*. Вж.: Lyne Therrien. *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire...*, с. 285.
- ¹⁰ Вж. статия за него от Lyne Therrien <http://www.inha.fr/spip.php?article2410> (консултиран на 11.11.2011).
- ¹¹ Вж. статия за него от Willibald Sauerländer <http://www.inha.fr/spip.php?article2433> (консултиран на 11.11.2011).
- ¹² Вж.: <http://www.dictionaryofarthhistorians.org/burgerf.htm> (консултиран на 11.11.2011).
- ¹³ Fritz Burger. *Cezanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*. Munich: Delphin-Verlag, 1919.
- ¹⁴ Einführung in die modern Kunst. Berlin : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1917.
- ¹⁵ Специалността е създадена с решение на Министерския съвет и писмо № А-35-72 от 3 юни 1970 г. Вж.: Искра Велчева. Изкуствознание. В: Сто години Национална художествена академия 1896-1996. Юбилейно издание, с. 96.
- ¹⁶ Вж.: Иван Еленков. *Културният фронт*. Изд. СIELA, София, 2008; Евгения Калинова. *Българската култура и политическият импетарив 1944-1989 г.* Изд. Парадигма, София, 2011.
- ¹⁷ René Rémond. Université. В: *Encyclopaedia Universlis*.
- ¹⁸ René Rémond. Ibid.
- ¹⁹ Stiven Mansbach. *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans ca. 1890-1939*. Cambridge University Press, 1999.
- ²⁰ Stiven Mansbach. An Introduction to the Classical Modern Art of Bulgaria. In: *The Art Bulletin*, Vol. 81, N 1 (March), pp. 149-162.
- ²¹ Стивън Мансбах. Размисли върху класическото модерно изкуство на Балканите – поглед към България. В: *Проблеми на изкуството*, 1999, бр. 2, с. 3-9.
- ²² Timothy Benson. (Ed.) *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*. Los Angeles County Museum of Art, The MIT Press, 2002.
- ²³ Miltiades Papanikolaou. (Ed.) *Avant-garde. Masterpieces of the Costakis Collection*. State Museum of Contemporary Art. Thessaloniki, 2001
- ²⁴ Vojtech Lahoda. (Ed.) *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918-1968*. Papers from the International Conference, Prague, June 2003. The Institute of Art History, Prague & New York University in Prague. ARTEFACTUM. Praha, 2006