

Рецензия

от доц. д-р Йордан Ефтимов,
Нов български университет,

за дисертацията на Ваня Кубадинска
на тема „Креативни пространства
в немско-български художествени проекти 2006-2011“,
представена в Националната художествена академия
за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

Дисертационният труд на Ваня Кубадинска се състои от увод, пет глави, заключение, библиография и приложения. Авторефератът е представителен за съдържанието на работата, приложени са и публикации, свързани с изследваната от авторката проблематика.

Още заглавието на дисертацията подсказва една добре намерена тема – мястото и значението на германско-българските креативни художествени проекти за кратък период от пет години. Това дава възможност дисертацията да бъде конкретна и да се разгърне като описание на най-нови художествени практики.

Уводът представя основната цел на изследването: разкриване на спецификите на художествените диалози между Германия и България в конкретни нови жанрове. И в това – поставянето на масата за дисекции на напълно неизследвани от българското изкуствознание художествени проекти – е първото голямо предизвикателство.

Но преди да подходи към петте проекта, които са обект на изследването, авторката е изградила една рамка на новите европейски художествени практики, позовавайки се отначало на големите теоретици на съвременното изкуство. За целта тя въвежда понятията „ново публично изкуство“ и „нови жанрове публично изкуство“. Изреждайки новите жанрове – временни инсталации, акции, социални пластички и пърформанси – и добавяйки към тях разширяващите дигитални медии, тя се опира на Сюзън Лейси и редактирания от нея сборник „Картографирайки терена“ от 1996 г. (с.4) И следвайки я, поставя и въпроса как да бъде предефинирано самото понятие за обществено пространство. Така „новите жанрове публично изкуство“ се оказват задължително ориентирани към социалния контекст, а творчеството на художниците, работещи в тях – вид политическа и социална работа. (с.5) Нещо повече, „новите жанрове публично изкуство“ са противопоставени на самото „ново публично изкуство“, като се подчертава (с опиране на първо място на текста на Джо Хенсън от сборника на Лейси), че докато след 1970-те години с понятието „ново публично изкуство“ се описват скулптурата и инсталациите, разположени на публични места, то „новите жанрове публично изкуство“ е не само среща на традиционни и

нетрадиционни медии (често микс от медии), но на първо място решително „взаимодействие с широк кръг от аудитории по въпроси, пряко свързани с живота им, основавайки се на ангажираността“. (с.6)

Чрез тези две понятия е изградена ясна концептуална рамка, която отлично описва границите на разглежданите германско-български художествени проекти от периода 2006-2011 г. в същинската част на дисертационния труд.

Така се променя и самият начин на правене на изкуство – говори се вече не толкова за отделни творци, колкото за проектни екипи (където художниците работят съвместно с ландшафтни архитекти, проектанти, архитекти, уебдизайнери), търси се вниманието не толкова на изкуствоведите, колкото на градските публики (с.7). Художниците са се превърнали в активисти, работещи в група.

В увода е проследено и какви са естетическите идеологии на съвременните художници, насочили вниманието си към новите жанрове публично изкуство – това са феминистките (с.8), марксистките художници (с.9) и новите етнически художници (с.10).

За да разполага с по-плътен инструментариум за специфицирането на някои от разглежданите в труда проекти авторката използва и инструментите на „реляционната естетика“ на Никола Бурио, който в едноименната си книга от 1998 г. подчертава, че новите художествени практики „вземат за своя отправна точка сферата на човешките взаимоотношения и социалния им контекст“ (с.10). Така целта на художниците се оказва не изпълването на една класическа форма като галерийното пространство, а създаването на конкретно „социално събитие“ – някакво действие на художниците съвместно с публиката (дискусия, пикник, демонстрация, съвместно хранене).

Според Ваня Кубадинска и петте разглеждани от нея проекта – „±359 TOPOLOGY“, „Крави в Европа“, „Когато ценностите добият форма“, „Дано тенът се запази“ и „Cargo-Sofia“ – са събития в областта на новите жанрове публично изкуство, макар да са нееднородни жанрово: „±359 TOPOLOGY“ е перформативна инсталация, „Крави в Европа“ – съвременна портретна фотография, „Когато ценностите добият форма“ – миниатюрни пространства с инсталации в тях, „Дано тенът се запази“ – инсталация от пощенски картички, а „Cargo-Sofia“ – пътуващ документален театър (с.12)

Така в увода е развита теоретичната рамка на новите форми на изкуство днес, за да се види как избраните за анализ пет проекта идеално се вписват в тези форми и да се демонстрира, че германско-българските проекти оптимизират художествени практики с най-съвременно звучене. Това, което липсва в този увод, обаче са няколко контекста – първо, контекстът на историческата традиция на германско-българските художествени взаимоотношения, които са били плодотворни и в други исторически периоди, второ, контекстът на взаимоотношенията на български художници с други европейски и

неевропейски творци, който би показал значението (като размер и като иновация) именно на германско-българския контакт, и трето, контекстът на чисто българските и чисто германските практики, сравними с описваните – което би показало все пак спецификата именно на този контакт и как той зарежда с нови идеи българската, а може би и германската художествена среда.

Първата глава е посветена на проекта „±359 TOPOLOGY“ (с.15-27). Става дума за перформативна изложба, състояла се на 16, 17 и 18 септември 200 г. в „Склада“ на ул. „Бенковски“ в София. В нея достатъчно подробно е описано как изглеждат проектите на германската артистична двойка deufert & plischke с техния постпостдраматичен театър. Проектът „±359 TOPOLOGY“ е всъщност на тази германска артистична двойка, но е по темата „Какво е България?“ и реализиран след серия интензивни диалози с български творци и събиране на биографични данни, лични спомени, исторически факти. Проектът включва „двуезичен шкаф“, „дърво с истории“, „портрет на една 102-годишна мис България, „покер с карти-икони“, приготвяне на туршии и компоти – различни интерактивни конструкции, провокиращи публиката. Т.е. фокусът е върху всекидневието (с.18-19), а проектът показва и визия за това какво се е променило и какво не в българското общество за две десетилетия след падането на режима на Тодор Живков (с.20). Сред изводите в края на главата присъства адмирацията към един перформанс, развиващ се като част от постоянно променяна и допълвана инсталация, която пък от своя страна е колекция от обекти. Но е отбелязана и повърхностно-сензационалистката реакция на българските медии – които биха могли при друг проект сами да се превърнат в част от инсталацията. Не е коментиран социологическият ефект на проекта, нито сполучливостта или несполучливостта на избора на място за провеждане, както и дали детайлно описаните от авторката съставни обекти и инсталации биха могли да бъдат по-оптимално свързани, в крайна сметка – каква е била ефективността на проекта, реализиран с помощта на „Гьоте институт“.

Втората глава (с.28-40) е посветена на проекта „Крави в Европа“ – изложба на берлинската фотографка Урсула Бюмер в „Гьоте институт“ в София през септември и октомври 2008 г. В тази колекция от портрети на крави – холандските редом до испанските и българските – работят както националната алегорика (кравите като емблема на нациите), така и проблемите на отношенията с животните и рисковете за биологичното разнообразие, което е не по-малко застрашено от културното разнообразие на човешките култури в глобализиращия се свят. Урсула Бюмер е направила портрети на крави от различни и особено от различни изчезващи европейски породи, сред които „късорого родопско говедо“ и „сиво искърско говедо“, считани за на практика изчезнали (на практика вторият портрет не се осъществява, тъй като фотографката открива крави от породата в село Говедарци, но не успява да ги заснеме заради агресивното поведение на бика в стадото). Анализът, който Ваня Кубадинска прави, засяга постижението на германската фотографка, а също и високата оценка на работата ѝ от германските медии. Но пък българската рецепция е коментирана твърде оптимистично обобщено: „Изложбата през

есента на 2008 г. в Гьоте институт“ се превърна в едно от най-посещаваните изложбени събития на София, а заснетата кравя Севда в медийна звезда.“ (с.38) Липсва по-задълбочен коментар за това дали е имало реакции на политици, общественици и обикновени зрители, а също и дали ефектът не е бил на практика успокояващ – сред портретите на европейски крави има и една българска. Кое то едва ли е била целта на изложбата. В тази глава е разгледат проект, който макар и да включва български елемент в темата си и да се развива на терен в столицата е изцяло дело на германски автор. Липсва коментар около евентуални влияния върху българските автори, които може би в свои проекти след 2008 г. са зползвали опита на Урсула Бьомер.

Третата глава (с.41-52) е посветена на проекта „Когато ценностите добият форма“ на куратора Щефан Боненбергер, поканил 50 български художници в него, чиито творчески светове да бъдат разглеждани през шпионки. Проектът се осъществява в салона на едно от последните софийски кина – „Влайкова“ – през април 2009 г. Така германският куратор на практика принуждава значимо количество представителни за съвременната българска арт сцена да се самопредставят чрез формата на „погледа през шпионката“, като така прави и нещо като антология на съвременното българско изкуство. Следвайки реакциите на изкуствоведите в специализираните медии, Ваня Кубадинска показва как има типологии, но и екстравагантни участия, когато кураторската идея е толкова либерална. Тази трета глава на дисертацията всъщност е изцяло построена като преглед на реакциите на специалистите, оценили високо проекта на „антикуратора“. Сред изводите е този, че подобна изложба на практика представлява дългосрочен пътуващ семинар, в който голяма група автори се среща с напълно незапознат с творчеството както на всеки от тях, така и на общността на българските художници като цяло, а това би могло да доведе до продуктивен сблъсък и оголване на търсенията. При прегледа на медийните реакции авторката се е докоснала, но не е разгърнала достатъчно разликите в акцентите и интерпретацията. А точно спрямо този проект картината на реакциите достатъчно богата, за да може чрез нея да се направят и изводи за медийния комфорт/дискомфорт, на който могат да разчитат подобни проекти.

Четвъртата глава (с.53-71) е фокусирана върху проекта „Дано тенът се запази“ – изложба с картички на туристи от ГДР, изпратени до техни близки от българското Черноморие. Изложбата се развива през 2007 г. в „Гьоте институт“. Материалите за изложбата включват около 300 картички, но в самата изложба са използвани 30 картички, снабдени и с преведен на български текст. Така погледът на чужденеца тук е всъщност погледът на всекидневният човек, пристигнал за своята ваканция в едно от малкото разрешени му приятни места в условията на свят зад Желязната завеса. Но за българската публика изложбата предизвиква взрив на носталгия, а не толкова ужас от спънатите възможности за придвижване на социалистическия човек, както точно забелязва Ваня Кубадинска. (с.57) Голямата стойност на главата е в прегледа на реакциите на германските медии, които отчитат важността на изложбата вътре в германския дебат за антропологията на социализма. Изложбата е определена като „най-

масово отразената в медиите изложба на „Гьоте институт“. (с.70) В главата е включен и пълният текст на картичките от изложбата. (с.61-69)

Последната, пета глава (с.72-106) се занимава с документалния театрален проект „Cargo Sofia“, създаден от германския театрален режисьор Шефан Кеги през октомври 2006 г. Сцената е български ТИР, преустроен като пътуващ театър. Самото сценично действие се развива като курс на ТИР, превозващ стока от Берлин до София. Проектът е високо оценен от специализираните медии, които виждат в него екземплум за документален театър от висока класа. В този проект акцентът е върху икономическото лице на българина и европейца, т.е. върху това, че всекидневният човек е икономическо същество, обитаващо един свят, в който и сметището, и бензиностанцията – такива, каквито са – са резултат от икономическо поведение. Проектът е коментиран задълбочено и с похвали от германските медии и от специализираните медии за театър в България, но е на практика невидим за масовите медии у нас. От специалистите е отчетено, че Шефан Кеги е голям артист, развиващ постиженията на Йозеф Бойс – така проектът се превръща в част от списъка с най-значими европейски художествени практики на своето време. Неговата стойност като картографиране на лумпенизацията на Източна Европа обаче си остава затворена в бързо забравената свръхпозитивна оценка на специалистите, а критиката към възможността за интеграция на България в Европейския съюз (проектът е в реализиран в навечерието на присъединяването на България към ЕС) остава без реакция от страна на политиците, които не са принудени да реагират (и така не демонстрират отношение, което би могло да бъде – предполага се – само подобно на онова няколко години по-късно към инсталацията на Давид Черни в Страсбург).

В заключението (с.107-110) се обобщава, че за периода 2006-2010 г. „Гьоте институт“ в София се е превърнал в продуцент на пет качествени проекта на германски творци в сътрудничество с български колеги и с интенция за импакт върху българските публики чрез критически поглед върху българската среда в съпоставка с германската и европейската. Подчертава се, че разглежданите проекти са били предизвикателство за българската критика и че съдържат потенциал за мислене върху мястото на новите форми на публично изкуство.

Сред постиженията на дисертационния труд е прецизното, плътно и теоретично предизвикателно описание на новаторски художествени практики на германски художници, куратори, фотографи и театрални експериментатори, ориентирани към българска публика и осъществени със съдействие на български творци изцяло на български терен. Всъщност трудът въвежда в научно обръщение едни наистина новаторски художествени практики, чието място в българския художествен живот е видимо, но досега не е било предмет на задълбочен анализ. Към това трябва да се прибави използването на интервюта с различни творци и анализи на различен тип специалисти в германските и българските специализирани медии. Анализираният пет проекта са разгледани и като

резултат от художествени политики. Проектите са разгледани като свързани с германската художествена традиция.

Онова, което остава зад кадър обаче е мястото на тези проекти в динамичната среда на българската столица. Едно сравнение с активността на другите културни институти би показало стратегията на германската културна институция в България. В увода и заключението можеше да се обсъди стратегията на „Гьоте институт“ за толериране на иновативни проекти в областта на новите жанрове публично изкуство. Не е разгледана възможността тези проекти да бъдат видяни като свършила или несвършила работа мая за български нови жанрове публично изкуство. Не е поставен достатъчен акцент и върху самите измерения на германско-българския диалог и продуктивни и непродуктивни неразбирателства между творците.

Сред пренебрежимите недостатъци на труда е невнимателното съдържание, липсата на подредба и номериране (изобщо следването на библиографски стандарт) на библиографските единици. Така използваната литература трудно може да бъде преценена – тя съдържа 112 цитирани статии, студии и книги, но и недобре описано количество електронни ресурси.

По темата са осъществени научни публикации, една от които под печат, а другата на немски език в престижно електронно издание. Това е относително малък опит за популяризиране на изследването.

В крайна сметка заради значимостта на изследваната тема и съвестно извършената работа по нея представеният дисертационен труд на тема „Креативни пространства в немско-български художествени проекти 2006-2011“ отговаря на изискванията и притежава всички качества да бъде защитен успешно. Затова без колебание препоръчвам на уважаемото научно жури да гласува за присъждане на образователната и научна степен „доктор“ на Ваня Кубадинска.

София, 14 юни 2016