

Становище

за докторската дисертация на Галина Христова Димитрова-Димова на тема:

„Нови форми на изкуство в публично пространство в България в периода 2000-2018 г.“
с научен ръководител доц. д-р Венелин Шурелов.

Научно направление 8.2. Изобразително изкуство, Област Изкуствознание.

I. Данни за кандидатката

Галина Димитрова-Димова е родена през 1976 г. в Търговище. Завършила е специалност „Изкуствознание“ на Националната художествена академия през 1999 г. Тя е куратор и ръководител на артистичните проекти на Център за медийни изкуства InterSpace (1999-2008). В продължение на четири години е главен редактор на портала за изкуства КУЛТ.БГ (2004-2008), консултант по редица проекти, предназначени за обучение по изготвяне на проекти в областта на изкуството. От 2011 г. координира проекти във Фондация Credo Vopum. Сътрудник е на Международния фестивал за късометражни филми In the Palace, Балчик (2009). Мениджър е на международен проект за съвременен танц Circle на Списание Едно (2009-2010). Г-жа Димитрова-Димова е редовен докторант в Катедра Изкуствознание на НХА от 2016 г. Оттогава е и преподавател в магистърската програма „Дигитални изкуства“.

II. Данни за процедурата

Галина Христова Димитрова-Димова е зачислена за редовна докторантка на 17.10.2016 г. Дисертацията е написана в заявения срок: на 28.10. 2019 г. е проведено заседание на Катедра Изкуствознание, на което разработката на кандидатката е обсъдена и е насочена към защита.

III. Описание на дисертационния труд

Дисертационният труд се състои от увод, три глави, заключение, библиография, както и приложение на снимков материал. В заглавието присъства съчетанието „нови форми“ – може би като отглас от някогашното недоразумение с използваното през 90-те години

понятие N-форми: не е ясно нови спрямо кое, как дефинираме тази новост и т.н. В самата работа настояването за „нови форми“ избледнява и почти не се използва. Вместо това се говори за художествени намеси в публичното пространство. – Трите отделни глави са структурирани така, че в тях се завръщат едни и същи примери и мотиви, без при това да се търсят различни гледни точки – нещо, което създава впечатление за излишна повторителност.

По такъв начин **първата глава** съдържа сякаш всичко, което дисертацията има да казва. Най-напред тук се прави опит за въвеждане на основните понятия, необходими за разгръщане на темата, както за представяне на ситуационните контексти, в които понятията работят. Формулира се полето на изследване: измежду всички възможни художествени намеси в публичното пространство разработката се насочва към онези, които „интерпретират социални и политически теми и отправят призив или послание, често критични към даден проблем на съвременното общество“ (с. 5). Набелязва се в силно съкратен вид една история на подобни проявления в европейски и американски контекст. Дават се примери с работи на Ханс Хааке („Социалната система в реално време към 1 май 1971“), Конрад Аткинсън (документалния колаж „Стачка в Бранънс“), Групата „Групов материал“ („Изборът на хората“), Йозеф Бойс, Сюзън Лейси („Кристалното покривало“), Джени Холзър „Очевидности“ и т.н. Направен е бегъл преглед на сходни явления в Източния блок, като в примерен фокус са наблюдавани основно Унгария и Румъния. Неясно остава защо са избрани точно тези страни, особено като се има предвид, че Милан Книжак все пак е споменат, макар и еднократно. Не е ясно и защо тук не е включено никакво наблюдение за явленията в СССР, особено след като по-нататък във връзка с участията на Мавромати става за ролята на юродивия в руската култура (163) – един фундаментален проблем в мисленето за художествената намеса в публичното пространство, от което самата работа би могла да извлече много повече.

Тази първа глава въвежда и началата на българските художествени намеси в публично пространство – от прословутия „Воден змей“ на Веселин Димов и последвалите го акции през „Земя и небе“, инсталациите на Любен Костов, „Хамелеонът“ на група Градът, акциите на група Ръб, на група XXL до проблемите за усвояването на празното място на бившия мавзолей в наши дни. Отделен параграф е отреден за сравняването на проявленията на българската художествена сцена и западните модели, само че замисленото сравнение бързо се пренасочва отново към преразказване на отделни

случаи като изложбата „Полифония“, курирана от Сузана Мезоли (в действителност фамилията на кураторката е Месой – 53 сл.), а изводите от него са бегли и повърхностни.

Отново към първата глава е добавен и раздел „Дигитални медии и нови технологии в изкуството в публично пространство“.

Втора глава започва с преглед на български платформи за визуална интервенция в градска среда, като водеща роля има описанието на дейността на Визуалния семинар на ИСИ. Представени са и комплексни акции на група „Осми март“ (Shop Art), намеси в градско пространство на Мирослав Христов и група Плюс, на Самуил Стоянов.

Реферират се фестивали като Процес-пространство и Водна кула наред с фестивалите на Фондация Едно. Смесват се форуми, платформи, програми, групови и индивидуални акции. Допускам, че това може да е скрита цел на работата – да се създаде чисто осезаемо внушение за едно наистина „Изкуство в безтегловност“. Съществен методологически проблем се открива от обстоятелството, че немалка част от представените акции са курирани от авторката на дисертацията. Въпреки това обаче при приетата неутрална оптика на представяне не може да се каже, че тази перспектива дава някакво съществено отклонение.

Трета глава съдържа примерни фокуси. Отново са представени (в малко по-разширен вид) акции, за които вече е ставало дума в предишните глави. Сред фокусите са проектите на Лъчезар Бояджиев „Горещ визуален град“, на Иван Мудов – „МУСИЗ“, „Без Заглавие“, на Венцислав Занков – „Спешно се нуждая от мерцедес, моля помогнете“, на Венелин Шурелов – „Via Pontica“, „Машина за рисунки“, „Фантомат“, „Стрелбище“, на група Ултрафутуро, на Destructive creation – „В крак с времето“ и др.

IV. Приноси на дисертацията

– Основният принос на дисертацията се състои в изобилието на информация, която тя представя. При това проучвателската работа обхваща и места, които не са публично достъпни, например архивите на групите и организациите. Събраната информация е коректна, тя осветява сравнително равно различните полета от художествения процес, през които трудът преминава. В този смисъл на информацията може да се разчита и тя може да се използва без уговорки.

– Втори съществен принос е опитът явленията да бъдат представени от позицията на един комплексен поглед, който „събира“ перспективите на творческата интенция, на кураторската визия, на медиен резонанс и на отзвук на проявите сред публиката.

Независимо от това, че липсва аналитичен прочит на възприемането на описаните художествени намеси, все пак дисертацията очертава цялостна представа за това как работи инстанцията на публичното възприемане на наблюдаваните явления у нас.

– Трети важен принос е очертаването на една доста пълна картина за механизмите, които движат художествения живот в страната: набелязването на мрежа от артисти, форуми, организации, образователни звена, държавни институции и медии, които работят в режими на съдействие или противодействие за създаването на художествен продукт, за разполагането му и възприемането му в публичността.

V. Бележки

Дисертацията на г-жа Димитрова-Димова предизвиква и някои критични бележки, които са по-скоро сигнали към изкуствоведската общност, доколкото се отнасят до един характерен комплекс от познания, дълбочина и фантазия при формулирането на проблемите при проучване на съвременното изкуство. Прави впечатление, че в текста липсва непосредствена работа с важни текстове както за българско, така и за световно съвременно изкуство. Липсва отдавна взетата на въоръжение от хуманитарните науки социологическа представа за не-места (или хетеротопии), а точно тя би помогнала за едно начално конципиране на пространствените интервенции. Събраните изявления, представяния, откъси от рецензии и други текстове в дисертацията говорят по един и същ начин – независимо дали наблюдават от позицията на куратори, на артисти или на възприематели. По такъв начин остава неясно и къде е собствената концепция на разработката, в какво се състои същностният изкуствоведски проблем.

Дисертацията би могла да работи по-внимателно с понятията. Когато се заема английското понятие *public art*, е задължително да се подчертае, че става дума за непреводима метонимия. Вместо това авторката се наема и да обяснява, че съществува разлика между публично изкуство и изкуство в публичното пространство (с. 11-12). Английският език допуска такъв метонимичен шев, а примерно немският, който иначе използва всяка възможност да съшива думите, не го допуска. Ясно защо: защото няма непублично изкуство. Нататък се използва и друг подобен вариант: „обществено

изкуство“. Сходен проблем е безвъпросното приемане на публичен арт за жанр (22 сл.) – въз основа на това, което Сюзан Лейси нарича new genre public art.

С повече внимание и прецизност би могло да се говори например и за понятието "агонистичен" модел на публичното пространство, използвано от белгийската изследователка Шантал Муф, като се подчертае, че става дума за концепция за оспорваното като на игра публично пространство.

Изненадва представянето на Йозеф Бойс, въведен необяснимо защо като „израснал в годините на депресията след Втората световна война“ (27) – без да се въведе и проблематизира понятието му за „социална пластика“, както и без по никакъв начин да бъде видян като артист, работещ именно със социалната среда, извън акцията „7000 дъба“. Впрочем тази акция е определена с лека ръка като „не особено популярна работа“. Подобно безсилие се усеща например и в представянето на Нам Джун Пайк с мащабната му телевизионна ретранслация „Добро утро, г-н Оруел“ (60) – сякаш това медийно сплитане е напълно естествено и безвъпросно по отношение на пространствата, които формира, свързва и управлява.

Струва ми се съществено, че проблематиката на художествените намеси в публичното пространство по никакъв начин не са наблюдавани в контекста на карнавалната култура; нито веднъж не се говори за трансформацията на ролята на артиста като травестиен (преоблечен, фингиран, подправен, охулен) жрец и шут, който – също така карнавално-пародийно, дирижира навлязлото в хронотопа на празника обществено пространство. – Това са характерни перспективи, които през 90-те години – въпреки всичката неопитност на тогавашното свободно писане за изкуство, все пак присъстваха закономерно в представянето на тези и сходни на тях явления.

Последна принципна бележка: дисертацията работи с едно всекидневно разбиране за разбирането (например „Дали някой е разбрал за замисъла на авторите остава отворен въпрос“, с. 83). От гледна точка на феноменологията на художествената творба и съответно от позицията на рецептивната теория и практика не съществува както пълно разбиране, така и неразбиране. В своята рецептивна индиферентност и пасивност възприемателите преминават през различни прагове на разбиране. Реконструирането на тези прагове би следвало да е основна задача на една подобна разработка.

Съществува и един пласт на неточности, които са основно резултат от невнимателни преводи, например „религиозни икони“ (с. 27) или „Глава 77“ (вместо „Харта 77“ – с. 40).

Тези бележки по повод дисертацията са подбудени от едно общо и цялостно безпокойство от неясните пространства, из които се движат изкуствоведските наблюдения в последните години, както и от начина, по който научните проблеми присъстват или не присъстват в модела, който определя научното израстване на личния състав на висшите учебни заведения. Независимо от това е извън съмнение, че дисертацията на Галина Димитрова-Димова представлява стойностна разработка, надграждаща и преосмисляща ролята на авторката като куратор и непосредствен участник в художествения процес. Затова предлагам на уважаемото научно жури да присъди на дисертантката научната и образователна степен „доктор“ и гласувам „за“.

Проф. д-р Галина Лардева

5 февруари 2020 г.