

Рецензия за дисертацията

„Катастрофични въображения и революционна естетика: последствията от ситуационизма в съвременното политическо изкуство“

на Наталия Атанасова

докторант в програмата на СУ „Философия с преподаване на английски език“ за придобиване на научната и образователна степен „доктор“

от

д.ф.н. Правда Спасова, професор по философия в НХА, София

Дисертацията на Наталия Атанасова е текст, към който трябва да се подходи внимателно и сериозно. Не само поради дължината (346 страници, организирани в три глави, увод, заключение, приложение, приноси и ограничения) и изчерпателността, но заради завидната ерудиция и същевременно самостоятелна позиция, отстоявана последователно и упорито. Това е труд, надхвърлящ обикновените критерии за докторска защита.

Същевременно, това е текст, с тезите на който ми е трудно да се съглася, тъй като ги намирам за подчинени на желаното (wishful thinking), в такъв смисъл тенденциозни, дори да ми е симпатичен емоционалният заряд на изложението им. Текст, който се чете като дълъг повече от 300 страници манифест. Ще се опитам да обясня какво имам предвид, пестейки похвали, защото качествата на дисертацията са очевадни. Ще се концентрирам върху възраженията с убеждението, че биха могли да бъдат полезни за по-нататъшната работа на Н. Атанасова.

Преди всичко имам сериозни съмнения относно влиянието на СИ (Ситуационисткия интернационал) върху съвременното изкуство, та дори и върху онази негова част, която бихме могли да определим като революционно. Мисля, че самата авторка си дава сметка за това и във въвеждащата анотация умело замества понятието „изкуство“ с „културно производство“, каквото и да означава това, но аз предпочитам да се придържаме към терминологията, зададена в заглавието на дисертацията. Разбира се, не очаквам строги определения относно каквото и да е изкуство, тъй като това са въпроси с невъзможни за прецизиране отговори и все пак, има необходимост от едно разграничаване между политическо и революционно изкуство. Като оставим настрана прекалено общото схващане на всяко социално изкуство като политическо, то струва ми се, в наши дни ангажираното изкуство е по-скоро изобличаващо, отколкото

катастрофично-революционно: най-близкият пример у нас е безспорно политическият спектакъл на Народния театър „Хага“ (представящ войната в Украйна и тоталитарния режим в Русия през погледа на едно дете), който по никакъв начин не би могъл да бъде определен като революционен. Изобщо, през втората половина на ХХ и през ХХІ век е трудно да се открият примери за революционаризиращо изкуство от рода на руския футуризм, макар че, когато упорито се търси и идеологизира креативността като сама по себе си рушаща конвенционални рамки дейност (нещо характерно за теоретичната нагласа не само на СИ, но и на такива, следващи основни тези на Фуко, марксистващи пост фройдисти като Делюз и Гатари), може да се стигне и до следното:

„Изучавайки творческата сила на партизанската тактика, той оспорва реактивната природа на негативната критика и развива идеята за художествена война, която подчертава политическото измерение на съвременното изкуство на ниво субективност (как се създава субективност). Това, което той намира за особено интересно относно Баадер и Майнхоф, е как недоволството и афирмацията на новото са вплетени едно в друго. Впоследствие той използва това наблюдение, за да разгледа по-широкия онтологичен проблем за субективността, като твърди, че връзката между изкуството и творческия живот има политическа насоченост, тъй като ни насърчава да създаваме нашата собствена субективност, вместо да я приемаме като априорна даденост.“

Това не е цитат от дисертацията на Н. Атанасова, а от рецензия за книгата на Саймън О'Съливан *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*, London, Palgrave. 2006. Привеждам го, защото искам да ѝ задам въпроса до каква степен би се подписала под тезата за така разбраната вътрешно присъща артистичност на дейността на Червените бригади, тъй като по-горният цитат ми звучи в унисон с някои от акцептираните в текста на Наталия идеи на Ги Дебор.

В този ред на мисли, още в самото начало на рецензията си, ще заявя моя отговор на въпроса, зададен на финала на дисертацията, „Защо Ситуационизмът е все още значим днес?“, доколкото се отнася за насоките на съвременното изкуство, считам, че не е значим. Може би могат да се търсят косвени следи: през социалния акционизъм на Бурио духът на ситуационизма се усеща в някои арт събития. Макар че, ако някъде, аз виждам отзвук на идеологията на СИ по-скоро в пьнка, който се оказва изключително дълготраен в своята тотална субверсивност. Тук искам да подчертая още нещо, което е някак подминато в дисертацията. Акционизмът и артистичните опити за „преобръщане“ в края на ХХ век съвсем не бяха насочени непременно към контестация на съвременния

капитализъм и имат твърде малко общо с марксистката патетика на някои от френските леви мислители. Всъщност, особено ярките примери (поради заплахата за техните автори), са от съпротивата срещу тоталитарните социалистически режими: акциите на противопоставящото се на военния режим на ген. Ярузелски артистично движение „Оранжева алтернатива“ в Полша, дейността на художници като Ай Уей Уей в Китай, да не споменаваме многобройните руски примери на дисидентство, изразяващо се чрез политически акционизъм.

За да обоснова скептицизма си относно основния извод на дисертацията, ще предложа конкретизации. Смущава ме категоричността на твърдението, че проектът на Банкси „Дисмаленд“ „въплъщава принципите на Ситуционистите и отразява теорията на Бодриар за хиперреалността като последваща фаза... и допълнително използва теории като „разпределението на сетивното“ на Рансиер.“ Дори да е вероятно, че Банкси е запознат с тезите на Бодриар, които бяха доста нашумели през втората половина на ХХ век, дори да е възможно да е чел Рансиер, изкуството изключително рядко следва теоретически рецепти. Артистичната активност на Банкси би могла да се разглежда и с такъв ключ и аз харесвам подробния анализ на „Дисмаленд“, предложен в дисертацията, но горният извод ми се струва натегнат в стремежа да се изровят колкото се може повече аргументи за влиянието върху изкуството на ХХI век, на движение, забравено от арт-света не заради катастрофичната си революционност, а просто заради липсата на качествени творби, които биха могли да бъдат цитирани, доразвивани или конфронтирани от по-нататъшните поколения, както обикновено става в художествената практика. За да се доизясня, ще приканя към сравнение на значимостта за развитието на киното на безспорно революционните филми на Айзенщайн и на кинематографията на Дебор. Единственото твърдение за евентуалното влияние на монтажа на пропагандиращия *Обществото на спектакъла* филм на Ги Дебор, върху изграждането на *Хирошима моя любов* на Ален Рене, цитирано от Н. Атанасова, е лансирано от ситуациониста Асгер Йорн и то виси самотно в пространството на световната филмова критика. Докторантката хвали и експеримента *Вой за Сад*, но дали той не е по-скоро илюстрация на тезата на Дебор за липсата на изкуство, отколкото арт филм, макар че е в унисон с определена краткотрайна тенденция в изкуството на 50-те години на миналия век, контестираща самия артефакт (по същото време Джон Кейдж представя своята „Тишина 4'33“). Колкото до Банкси, мисля че ценността на творчеството му не е се дължи на философска начетеност, а просто на навременен социален рефлекс, който му

отрежда специално място сред останалите стрийт арт художници и му печели последователи и плагиатори.

Анализирайки най-новите артефакти, Наталия Атанасова не е подминала и въпроса за така нареченото NFT изкуство и това е едно от качествата на труда ѝ, но отново, то също се разглежда в контестираща капитализма перспектива, което отново граничи с мислещия желаното тон на дисертацията. Защото, колкото и на мен да не ми харесва, има голяма опасност неговото развитие да тръгне по посока на конвергенция с бизнес арта, който наред с кича, триумфално се завръща в съвременния свят на изкуството. Т.е., казано с Марксова терминология: „експроприацията” от страна на „вампирски жадния за свежа кръв“ капиталистически пазар на новата, свързана с NFT дигитална креативност (която изобщо не преодолява стоковия статут на изкуството), е доста вероятна.

В стремежа си към изчерпателност докторантката изброява и това, което вижда като липси на дисертацията, но помнейки баснята на Лафонтен, няма да си изпусна сиренцето - ще посоча и онова, което аз пък виждам като дефицит на иначе толкова богатия ѝ текст, защото се дължи на основното ми възражение срещу пристрастността на повечето заключения в него. Възражение, което упорито повтарям, тъй като смятам, че за един ерудиран изследовател, какъвто Наталия Атанасова несъмнено е, градивният скептицизъм спрямо обекта на изследване би бил по-полезен за убедителността на тезите. И така: не липсата на съотнасяне към естетиката на Кант и Шелинг, а липсата на категориален анализ, за сметка на подвеждане по красивата, но не особено дълбока философичност на теоретик като Дебор, у когото непременно се търси съмнителната му според мен, привързаност към Марксистката естетика, която впрочем също е понятие неопределено, заради доста разнопосочната фактология, а и заради липсата на развити естетически тези у самия Маркс. На мен по-скоро би ми било интересно да прочета какво в контекста на съвременното революционно или по-общо, политическо изкуство, става с категорията „възвишено“, която продължава да присъства и в „деестетизирания“ свят на постмодернизма, а и на онова, което някои теоретици днес наричат метамодерност. За сметка на това ни се предлага едно сближаване на понятията катастрофичност и революционност, което е доста неправомерно, тъй като има редица ярки примери за „статична“ катастрофичност: от известните руини в романтизма, до американските фотографии, фокусирани се върху образите на изоставения Детройт или пустинята в Невада. Разбира се, би могло да се каже, че самата развала зове към социални промени,

но това би било елементарна идеологизация, нещо което е под нивото на текста на Наталия, имайки предвид анализа на идеологията в дисертацията.

Всеки от нас би искал социални промени, независимо дали търси причините за неудовлетворението си в развития капитализъм и консумеризма или в наследството на реалния социализъм, или пък и в двете. Културата и изкуството безспорно могат да повлияят индивидуалните нагласи, въпреки че бих оспорила чак толкова фундаменталната им роля за преформирането на „политическия и социалния пейзаж“, както твърди Н. Атанасова; в случая моето виждане е по-марксистки оцветено: търся основния източник на обществените промени все пак по посока на икономическите фактори.

Проблемът е там, че Ситуационистите с Ги Дебор не предлагат никаква идея за по-справедливото политическо устройство, което ще израсне върху „руините на капитализма“ и така са много по-близо до анархистичния *Катехизис* на Бакунин, прокламиращ задачата просто да се разрушат всички институции в обществото, отколкото до визионерството на Маркс, което макар и утопично, е логически завършено. Доколко „обратът на перспективата“, предложен от Ванайжъм е в състояние да обърне разпределението на богатата в капиталистическата икономика и какъв вид социално управление би реализирало това, е въпрос, на който никой от ситуационистите, нито от по-късните леви философи не се наема да отговори. Въпреки че тук там си играе с цитати от Маркс, а и от Аугуст Чешковски (полският религиозен Хегелианец, който може би е повлиял със своята „философия на действието“ върху *Тезиси за Фойербах* на Маркс, но не е считан за един от левите младохегелианци именно заради религиозността си, заместила революционния патос на движението), Дебор се концентрира върху тезата за предефиниране на всекидневието, без да си дава сметка, че за да е устойчиво това предефиниране, трябва да е придружено от визия за конкретни политически промени и за начина, по който биха се утвърдили трайно. Още повече, че Дебор, ще последвам тук критиката на Бурио (Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, 2002, с.19), в крайна сметка не се интересува особено от артистичния заряд на тезите на СИ за сметка на политическия жест, който обаче не става нищо повече от изолиран жест.

Сега ще премина към далеч по-приятното за мен обосноваване на високата си оценка за тази дисертация, с чиито основни тези споря.

Текстът на Наталия Атанасова е изключително информативен, тя като че се старее да не пропусне нито едно кътче от, както го нарича, „съвременния културен ландшафт“. Такава информативност предполага и предлага много позовавания на повече или по-малко популярни културолози, философи и изкуствоведи, включително и съвременни български, но това обилно цитиране не води до впечатление за несамостоятелност на мисленето. Не може да се каже за тази дисертация, че е сбор от библиотеката на Наталия. Тя е продукт на внимателно подбиране и логическо структуриране на примери и автори, подробно анализирани по посока на едно заключение, което изглежда напълно обосновано от гледната точка на авторката. Аз не считам това само по себе си за недостатък на текста, а за предизвикателство към дискусия, което пък, само по себе си, намирам за много полезно за раздвижване на теоретичния климат у нас, на фона на всепоглъщащото политическо заблацияване. Историческото връщане към тезите на СИ, въпреки убеждението ми за не особено значимото им артистично влияние, е интересно и поучително в една или друга посока.

Впечатление прави и богатият, но точен език, виден още в самото подробно съдържание със заглавия на подразделите, достойни за красноречието на разглежданите там френски философстващи автори.

Библиографията е релевантна и подробна. Публикациите са повече от достатъчни за изискванията, авторефератът добре представя цялата дисертация, към която са приложени 7 страници приложения с 16 илюстрации, които онагледяват анализите на автора. Изброените приноси са адекватни.

Ето защо, съм убедена, че въз основа на дисертационния труд „Катастрофични въображения и революционна естетика: последствията от ситуационизма в съвременното политическо изкуство“, образователната и научна степен „доктор“ трябва да бъде присъдена на Наталия Атанасова и приканвам уважаемото жури да направи това.

Декларирам, че нямам съвместни с докторантката публикации, нито други общи професионални интереси.

Правда Спасова