

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
КАТЕДРА „ЖИВОПИС“

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
МАРИА СТАМАТИ

**ВЛИЯНИЕТО НА НЯКОИ СОЦИАЛНИ И ПОЛИТИЧЕСКИ ФАКТОРИ
ВЪРХУ БЪЛГАРСКАТА ЖИВОПИС ПРЕДИ И СЛЕД 1989 ГОДИНА**

Дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

Научен ръководител:
проф. д. изк. Чавдар Попов

София
2018

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД

<i>Експлициране на темата</i>	4
<i>Цели и задачи</i>	4
<i>Хронологически обхват на изследването</i>	5
<i>Състояние на проучване на проблема</i>	6
<i>Методология</i>	6
<i>Кратко въведение към историческите събития</i>	6
<i>Уговорки – Уточнения</i>	7
ПЪРВА ГЛАВА – Социалнополитически параметри относно художествената организация и изкуството през социализма и през 90-те години.....	8
I. ПРЕДИСТОРИЯ – Периодът 1944 – 1956. Българският тоталитаризъм / Периодът 1956 – 1970. Политическата реформа и процесът на размразяване на художествените изисквания. Особености.....	8
II. ЗРЕЛИЯТ СОЦИАЛИЗЪМ В БЪЛГАРИЯ (1970 – 1989). НЯКОИ СОЦИАЛНОПОЛИТИЧЕСКИ ОСОБЕНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕНАТА ОРГАНИЗАЦИЯ, ОКАЗВАЩИ ВЛИЯНИЯ ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА ЖИВОПИСТА	9
<i>2.1. Управлението на културата</i>	10
<i>2.2. СБХ – Съюз на българските художници</i>	10
<i>2.3. Ценностната художествена система и ОХИ</i>	11
<i>2.4. Социалният статус на художника и ролята му като творец</i>	12
<i>2.5. Основни тенденции на живописа (1970 – 1989)</i>	13
<i>2.5.1. Тенденции и насоки</i>	13
<i>2.6. Периодът 1985 – 1989 и т.н. перестройка</i>	14
<i>2.6.1. Изкуството по време на българската перестройка</i>	14
III. 90-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК В БЪЛГАРИЯ. ВЛИЯНИЯТА НА СОЦИАЛНОПОЛИТИЧЕСКАТА ПРОМЯНА ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА ЖИВОПИСТА	15

3.1. Социалнополитически трансформации.....	15
3.1.1. Културна политика.....	15
3.2. Културни институции и организации.....	16
3.2.1. СБХ през 90-те години.....	17
3.2.2. Частни галерии и българският художествен пазар.....	17
3.3. Западното влияние върху България – медии и популярна култура.....	18
3.4. Ценностна система.....	19
3.5. Социалният статус на художника. Българските живописци през 90-те години	19
3.6. Живопис – позиция и насоки.....	20
3.6.1. Живописни прояви през 90-те години.....	21
ВТОРА ГЛАВА – Аспекти на формален, иконографски и сравнителен анализ, спрямо две ключови творби на отделни български художници.....	22
Христо Стефанов.....	22
Петър Дочев.....	24
Бисера Прахова.....	26
Михалис Гарудис.....	28
Иван Кирков.....	29
Милко Божков.....	31
Кеазим Исинов.....	33
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	34
ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА	36
СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	37

УВОД

Експлициране на темата

Предмет на настоящото изложение са, първо, онези социални и политически фактори, които оказват влияние върху развитието на българската живопис в съвременната история на изкуството в страната. Дисертационният труд прави опит да изследва зависимостта на изобразителното изкуство от социалнополитическата среда (социалистическа и демократична), в която се намира, от кои предпоставки се влияе и ролята, която поема в обществеността през двата контрастни периода. Вторият аспект на изследването е да проследи „отраженията“ на тези социалнополитически размествания и каква форма заемат те в направлението на живописиста, изследвайки творчеството на отделни български творци живописци.

Цели и задачи

Настоящата дисертация си поставя повече от една цел. Първата е ясна, тя е формулирана и в заглавието – да направи преглед на социалните и политическите условия, оказали влияние върху развитието на българската живопис през епохата на късния социализъм и през следващия постсоциалистически период. Втората цел е – да проследи развитието на българската живопис през 70-те, 80-те и 90-те години, като маркира, от една страна, основните художествени прояви, и като проследи, от друга, развитието на отделни художници живописци, действащи през този период.

Изследването трябва да може да отговори на следните важни въпроси: по какъв начин въздействат всички външни условия върху хода на живописиста през последните три десетилетия на XX век в България? Какви са условията, при които творят българските живописци след 1989 година, и дали те се отразяват върху развитието на тяхното изкуство?

Във връзка с основните цели на изследването дисертацията си поставя следните задачи:

- Да направи преглед на социокултурния и политически контекст, при който се развива българската живопис по време на късния социалистически период (1970 – 1989), като навлезе в политическото управление на културата и изкуството, в структурата и организацията на художествения живот, да проследи социалния статус и ролята на художника и ценностната художествена система на тази епоха.
- Да направи кратък преглед върху основните тенденции на живописиста при социализма (как те се оформят според външната действителност) с цел да бъдат съпоставени по-нататък с основните насоки на живописиста през 90-те години в България, маркирайки по този начин промените в посоката на развитието на живописиста след 1989 година.
- Да се изяснят социалнополитическите промени, които се оформят след падането на социалистическия режим в България, пряко или косвено влияещи върху по-нататъшното развитие на живописиста (културната политика на държавата, оформянето на свободен художествен пазар, самостоятелността на художествените институции и организации, напливът от западни влияния и образци, масмедийното отражение и популярната култура, социалният статус и ролята на живописиста, новата ценностна художествена система).
- Да съпостави и анализира отделни живописни произведения, създадени преди и след 1989 година, с цел да маркира евентуални трансформации върху творческия стил на избраните български живописци.
- Да достигне до конкретни изводи и обобщения за българската живопис през 70-те, 80-те и 90-те години.

Хронологически обхват на изследването

Настоящото изследване обхваща времето на късния (т.н. „зрял“) социализъм в България, започващ от началото на 70-те до средата на 80-те години на XX век,

както и следващото постсоциалистическо десетилетие на 90-те години. Обхватът на анализа стига до края на десетилетието на 90-те години и началните години на XXI век, понеже дотогава се чувстват най-силно промените в социалнополитическата среда.

Състояние на проучване на проблема

Текущото изложение разглежда живописца чрез особените трансформации на социалния и политическия контекст на близката българска история и такава проблематика не е анализирана в други изследвания. За първи път става опит да се обясни българската съвременна живопис чрез външните взаимодействащи обстоятелства, както и да се изяснят типовете трансформации или реакции на живописната среда спрямо политическите размествания.

За първи път се съпоставят художествени произведения на едни и същи автори с конкретната особеност, че те са изработени през различни политико-икономически строеве. Това обстоятелство дава възможност за отключване на многобройни изводи и заключения.

Методология

Комплексността на темата предполага комбинацията на различни методи на анализ. Изложението отчита някои аспекти на социологическия метод на анализ, както и похвати на сравнителния анализ. Опитът да се проследи творческият път на отделни ключови автори, в смислова и формално-пластична посока, предполага комбинация от аспекти на два различни метода на анализ: формалния и иконографския.

Кратко въведение към историческите събития

Първото цялостно преобразуване на общественно-политическия живот в България се извършва през 1944 година, като политическият режим в страната се прев-

ръща в социалистически. Върху изкуството се налага определена тематика на сюжета и конкретен пластически стил – т. н. социалистически реализъм, който в оригиналната си версия трае до смъртта на Сталин през 1953 година.

През 1971 г. властта въвежда програма за изграждане на „развито (зряло) социалистическо общество“, което се постига чрез естетическо възпитание и формиране на всестранно развити личности. Това поставя културата и изкуството в още по-отговорна позиция, особено по време на председателството на Людмила Живкова в КИК през 1975 – 1981 година. Кризата в социалистическия режим заема реална форма с прилагането на съветската перестройка в българските условия – обстоятелство, което се отразява и върху развитието на изкуството.

След крушението на социализма следва преоформянето на обществения и политическия живот в България. Извършват се сериозни промени, които, някои пряко, други косвено, влияят върху оформянето на новия художествен живот. Живописата се отъждествява със социалистическия период (като инструмент за управление и агитиране на народа) и нейното дискредитиране не помага в естественото развитие на този вид изкуство.

Уговорки и уточнения

1. Не се използва специфична терминология, освен общоприетата. Всяко понятие и термин се експлицира в самия текст на настоящия анализ.
2. Настоящата дисертация не е историческа. Вместо това се извеждат социалните и политическите факти, взаимосвързващи се с духовната сфера, и се представят под формата на кратки есета – конкретни изследвания.
3. В дисертацията се анализират факторите, които оказват влияние единствено върху живописата като направление, а не се обхваща развитието на българското изкуство през 90-те години като цяло.

4. Изборът на художниците се извършва в модела на отделни случаи (казуси) – case studies. Всеки един от избраните художници в дисертацията олицетворява представителна извадка от съвременната история на българското изкуство, показваща различните модели и посоки на промяната на живописца в постсоциалистическия период.
5. Дисертацията не съдържа биографиите на всеки от разгледаните автори, нито представлява монографично изследване. Не се разглежда цялото творчество на всеки от живописците, а единствено две техни ключови творби.
6. Всяко от избраните произведения е необходимо да отговаря на установения стилистически изработен маниер на всеки от художниците – да съдържа характерния му почерк при едната и при другата политическа система.
7. Поради отворения характер на темата на настоящия труд и ограничения обем на изложения материал изследването може да служи като основа за по-нататъшни и по-задълбочени изследвания.

ПЪРВА ГЛАВА

СОЦИАЛНОПОЛИТИЧЕСКИ ПАРАМЕТРИ ОТНОСНО ХУДОЖЕСТВЕНАТА ОРГАНИЗАЦИЯ И ИЗКУСТВОТО ПРЕЗ СОЦИАЛИЗМА И ПРЕЗ 90-ТЕ ГОДИНИ

I. ПРЕДИСТОРИЯ – Периодът 1944 – 1956. Българският тоталитаризъм / Периодът 1956 – 1970. Политическата реформа и процесът на размразяване на художествените изисквания. Особенности

В началото на първа глава се отбелязва едно кратко въведение към социално-политическата ситуация в България и особеностите на художествения живот и художествената организация преди 70-те години. В обем от 7 страници се споменават – особеностите на българския тоталитаризъм (1944 – 1956), социалистическата

идеология и пропаганда в изкуството и основните принципи на ранното социалистическо управление на културата и изкуството. След това (в обем от 8 страници) се отбелязват особеностите на политическата реформа и процесът на размразяване на художествените изисквания (периодът 1956 – 1970). Посочват се спецификите на Априлския пленум, влиянията на чуждестранните изложби за по-нататъшното развитие на българската живопис, значителният импакт на първата младежка изложба на АМХ в изкуството и новите изисквания в сферата на художественото изразяване („многообразие“). Разглеждат се също новите насоки на живописиста (възвръщане към традицията), както и новото социално значение на художника в социалистическата общност (новите администратори на културата).

II. ЗРЕЛИЯТ „РЕАЛЕН“ СОЦИАЛИЗЪМ В БЪЛГАРИЯ (1970 – 1989). НЯКОИ СОЦИАЛНОПОЛИТИЧЕСКИ ОСОБЕНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕНАТА ОРГАНИЗАЦИЯ, ВЪЗДЕЙСТВАЩИ ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА ЖИВОПИСТА

В началото на 70-те години на XX век се появява понятието „реален социализъм“, въведено от самата политическа власт. Във връзка с това понятие БКП приема през 1971 г. нова партийна програма за изграждане на „развито (зряло) социалистическо общество“, което предполага формирането на новия човек, строител и гражданин на комунизма. За хармоничното и „всестранно“ развитие на личността, естетическото възпитание играе съществена роля, което се постига чрез труда, чрез образованието и чрез изкуството.

Това е нова епоха за изобразителното изкуство в България, защото тогава става опит то да се възприема като нещо автономно, отделно от занаятчийската си същност на предишните години. Държавата вече не залага на това как трябва да се прави изкуство, а на въпроса за възприемането на изкуството и какви значения има това.

2.1. Управлението на културата

В първите години на 70-те години се очертава нова концепция за промени в управлението на културата, както и нова стратегия на културния фронт за възпитаването на всестранно развити личности. „Единните дългосрочни програми“ са основната новост в стратегията на партията за управление на културата през този период. Те представляват проектни начертания с дълга продължителност и служат в усилията да се промени социалната функция на културата. Вече управлението на културата не се провежда чрез преките пропагандно-идеологически мероприятия и събития, а като управление на различни социални процеси. Благодарение на програмните проекти през 70-те години се издигат мащабни скулптурни ансамбли и паметници из цялата страна, правят се многобройни стенописи и мозайки, както и живописни и други художествени произведения. Чрез тях партията държава постига „разбирателство“ с българските творци, като предоставя благоприятни условия на работа и като допуска свободна творческа изява и авторски маниер (без налагането на прекомерни идеологически инструкции).

Важна точка за българското изкуство през периода представлява инициативата на Людмила Живкова да създаде културни връзки и отношения с несоциалистически държави. По време на нейното ръководство на културата България се включва в международния културен обмен – организират се изложби на тракийското изкуство и на българската икона в чужбина, българските творци участват в международни изложби, биеналета, триеналета и конкурси, откриват се групови и индивидуални изложби в чужбина и т. н. Едновременно гостуват в България редица световноизвестни художници, писатели, композитори и състави.

2.2. СБХ – Съюз на българските художници

През 70-те години Съюзът на българските художници се превръща в сложен и разностранен организъм от творчески дейности, оказващ влияние върху всички аспекти на художествената организация в България. Монополната му структура го

превръща до края на десетилетието в мощна организация с огромна икономическа жизненост на нейния Творчески фонд. Характерна за периода е непрекъснато увеличаващата се производствена програма на Фонда, която внася средногодишна брутна печалба от 2 200 000 до 2 500 000 лв. Държавната субсидия на СБХ също нараства почти всяка година „съобразно с неговите нарастващи задачи“. А изплатените хонорари чрез касата на СБХ от периода 1973 до 1979 година докосват невероятната сума от 54 200 917 лв. Нарастващата държавна субсидия, както и увеличаващата се икономическа мощ на Творческия фонд показват всъщност постоянното разрастване на художествената продукция и на държавните поръчки на монументални, кавалетни и приложни изкуства на периода.

2.3. Ценностната художествена система и ОХИ

През 70-те години в България соцреализмът почти губи смисъла си поради непрекъснатата му адаптация в прочутото стилово разнообразие на тогавашната художествена практика. Все пак съществува една особена ценностна система през този период, която може да се разгледа чрез постановлението за авторските възнаграждения, което определя „тарифата“ на едно произведение. Първи по важност критерий е обществената значимост на творбата, на второ място се разглеждат идейните и художествените качества на произведението, след това актуалността на разработваната тематика и на последно място сложността и трудоемкостта на проучванията и изпълнението.

ОХИ се явяват като единствена форма на художествена социализация, така че възможностите за излизане от определения пластичен език са оскъдни. Практиката на ОХИ не позволява пълноценното развитие на абстрактната живопис, неоекспресионизма, сюрреализма, неоавангарда и т. н.

През 70-те и 80-те години изискванията и „контролът“ се явяват в голяма степен като вид формалност. Художниците вече знаят какво се приема (кое се цени) и какво не – изгражда се една „автодресировка“ или, както е възприето – автоцензура.

2.4. Социалният статус на художника и ролята му като творец

По време на зрелия социализъм в България партията прави опити да разшири кръга на интелектуалната база на режима и да създаде всъщност собствена „социалистическа интелигенция“, предназначена да служи на режима за нуждите му от квалифицирани кадри.

Приобщаването на интелигенцията включва отпускането на редица привилегии, някои от които са:

1. Постоянно присъждане на награди и звания.
2. КИК и другите ръководства осигуряват контрактациите и откупките на произведенията, участващи в ОХИ и в други художествени мероприятия.
3. Някои от творците (най-привилегированите) разполагат с международен паспорт и с достъп за участие в международни мероприятия, изложби, конкурси и командировки.
4. СБХ и Творческият фонд осигуряват социално-битовото положение на творците, раздавайки жилища и ателиета.
5. Уреждане на самостоятелни изложби, за които художниците ползват зала, плакат, покани и публичност срещу минимален процент от продажбите и т. н.

Художникът през социализма всъщност живее в затворена, капсулирана среда, откъснат от всекидневието на класовия работник и „предпазен“ от зрителската критика, ухажван от властта чрез многобройните привилегии, той твори в идеологически „чисто“ пространство. Докато властта създава тази заблуда за творческа свобода, художникът се стреми да спечели одобрението на своите колеги, на комисията и на държавата.

2.5. Основни тенденции на живописиста (1970 – 1989)

Живописиста по това време в България заема най-високата позиция в йерархията на изобразителните изкуства – изящни и приложни, докато в западния свят това направление на изкуството преминава на заден план. Това обстоятелство поставя живописиста в мястото, така да се каже, на лидера, който насочва развитието на новите пластически открития в българското социалистическо изкуство. Според политическото ръководство за управление на културата през 70-те години, живописиста трябва да се обръща „към интимното човешко преживяване, към неуловимите безименни душевни състояния, постигнати чрез разнообразен и съдържателен, лишен от външна показност, пластичен език“ – в контекста на българското народно изкуство.

2.5.1. Тенденции и насоки

Някои от главните тенденции, оформени през 70-те години, са: опростяването на художествения образ, асоциативната живопис, хиперреализмът (фотореализъм / или фото (документално) – реалистична тенденция), монохромната образност, конструктивизмът, линията на новата вещественост и други. Някои тенденции се оформят в пределите на възвръщане на традиционни български елементи в сферата на живописиста, други са повлияни от модерното изкуство от началото на XX век (по отношение на пространствено изграждане, колорит, пластично третиране на формата, фактура и др.). Някои също се появяват с влиянието на определени западни течения (приложими в реалистичния подход на социализма).

В живописните платна вече не се търси разказвателният подход на историческото събитие, а внушението от значимостта на определеното събитие, както и неговите философски аспекти. Обръща се също голямо внимание на напрежението на позата и на ритуалността на жеста, на статичността, на условността на пространството и на декоративната орнаментика. Академичната композиция се заменя с нови (за социалистическата среда) композиционни типове – фронтална, фризообразна, затворена, „иконографична“ композиция. Появяват се по-свободни размествания на

разновременни и разномасштабни образни елементи. Плоскостното композиционно изграждане на формата е разпространена тенденция през епохата, в която фигурите се изтеглят в преден план с подчертано търсене на силуета. Всички тези особености в живописната обстановка през 70-те години се поставят в терен, където рационалният елемент чрез знаковото и символното значение надделява (асоциативна метафоричност).

2.6. Периодът 1985-1989 и т.н. перестройка

Кризата в социалистическия строй взема реални мащаби с настъпването на т.н. перестройка, която оказва дълбоко влияние върху страните от социалистическия лагер на Източна Европа. Тя цели чрез „революция отгоре“ промени в политическата и икономическата структура на държавата – обстоятелство, което автоматично води до преустройство и на художествената организация.

2.6.1. Изкуството по време на българската перестройка

През втората половина на 80-те години властта насърчава художественото групиране и легализира „неофициалните“ течения. За първи път в социалистическа България се отбелязват многобройни, разнообразни художествени прояви, чужди за българската творческа сцена. Новите художествени форми са предимно дело на младото поколение български художници, които желаят откъсване от строгия контрол и монопола на ОХИ и СБХ и развитие на собствен творчески опит. Младите се отнасят критично към пластическата традиция и повлияни от западните течения и култура, въвеждат в българската артсцена практиките на пърформанси, хепънинги, акции, инсталации, авангардни жестове и пози и т. н. Художествената критика ги определя като „неконвенционални форми“ – движение, което заема главна роля в изкуството на страната през първата половина на 90-те години.

В живописа новите форми се изразяват във въвеждането на концептуалното начало в образността на картинното произведение, чрез интелектуализиране на художественото послание и чрез включване на текстове или нов тип „сюжети“. По това време се развиват също абстрактното мислене и експресионистични, дори неоекспресионистични, движения.

III. 90-ТЕ ГОДИНИ НА XX В. В БЪЛГАРИЯ. ВЛИЯНИЯТА НА СОЦИАЛНО-ПОЛИТИЧЕСКАТА ПРОМЯНА ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА ЖИВОПИСТА

3.1. Социалнополитически трансформации

Началото на деветото десетилетие на XX век в България се отличава със сложните процеси на трансформация се политически, икономически и социален живот. Въвеждат се пазарни (капиталистически) механизми в българската икономика и стопанския живот, включвайки го в процесите на глобализацията и икономическия либерализъм в световен мащаб. „Имаме едно обръщане на ситуацията на сто и осемдесет градуса: при комунизма социалната целесъобразност елиминираше икономическата, след демократичната промяна икономическата целесъобразност налага тенденция за игнориране на социалната“ (Ив. Знеполски). Основните стремежи на политическите възгледи се изразяват: първо, в унищожаването на социализма и социалистическата памет на народа, и второ, в изграждането на нова демократична система от западноевропейски тип – обстоятелство, което въвежда в българската реалност един културен взрив.

3.1.1. Културна политика

Основната трансформация в сферата на културата и непосредствено в изобразителното изкуство след смяната на политическия строй е премахването ѝ от съществено и абсолютно необходимо средство на властта за управляване на масата. Духовната сфера се отъждествява с предишната власт и следователно търпи упадък,

а новото правителство пропагандира свобода и „всепозволеност“ в изкуството: за самостоятелно организиране и управление без държавна намеса (но и без държавна подкрепа). По този начин властта създава контраст между своята културна политика и политиката на предишния строй, оставайки обаче културните процеси и изкуството на собствена съдба.

Голям удар за българското изобразително изкуство е прекратяването на държавните откупки, дотации, поръчки, субсидии и помощи. През това десетилетие липсва организация, информация и систематизация на художествените процеси, което усложнява практиката на изкуствоведската дейност и осакатява българската култура. До края на 90-те години не съществува методична и последователна държавна стратегия в областта на културата и изкуството. Правовата държава отрича да заеме позицията си като защитник на изкуството и се доказва толкова ограничителна и деструктивна, колкото и предишната социалистическа система.

3.2. Културни институции и организации

След 1989 трансформацията на българската художествена организация обхваща всички области на творческия живот – изложбената дейност, художествения пазар, организационните звена (художествени институции, галерии, съюзи). Институционалната художествена система се поставя изведнъж в нова организационна структура, наричана „Светът на изкуството“ (art world). Преминаването от държавна монополна структура към структура на глобалния свят на изкуството поставя културните институции и художествените организации в начална позиция. От тях се разчита да формират обществените културни нагласи и да влияят върху социализацията, функцията и стойностите на художествените произведения. Пазарът в новата капиталистическа среда е този, който легитимира изкуството и различните артистични прояви, което означава, че българското изкуство вече не зависи от държавната властова воля, а от волята на частните институции, фондации и меценати.

3.2.1. СБХ през 90-те години

В началото на прехода СБХ търпи упадък, тъй като българските художници виждат в него официалното (контролиращо) лице на предишния политически строй, и това провокира претенцията за неговото преустройство. През 1992 година СБХ се преобразува на конфедеративни начала и е съставен от около 50 дружества, обединения, групи и т. н. към днешна дата. Вече не се организират големи общосъюзни и международни изложби – количеството художествени прояви, организирани от СБХ, намаляват повече от пет пъти спрямо предишните периоди, а оборотът на Съюза, достигащ близо 20 милиона лева през 80-те години, в началото на 90-те спада до 1 милион. СБХ постепенно губи мощността си – имоти, магазини, творчески бази, ателиета и работилници се реституират по Закона за реституцията през 1993 г. или се разпродават за покриване на нарастващите икономически нужди. Причините за тежкото финансово състояние на Съюза са много. От една страна, нахлуването на стоки от чужбина и появата на частния капитал създават конкуренция, а в пределите на пазарната икономика трудно могат да функционират пълноценно организации, създадени на монополни принципи. Те зависят от новите конюнктурни процеси и без необходимите разпоредби са обречени на фалит.

3.2.2. Частни галерии и българският художествен пазар

Изграждането на нова художествена инфраструктура започва с възникването на частните галерии. След 1989 г. става реалност възможността за задвижване на лична собственост в името на определено предприемаческо начинание. Частните галеристи идват да поемат съществена роля в реорганизиращия се художествен живот – ролята на експерта, който ще оказва въздействие върху развитието на изкуството и културните нагласи.

Съществуват обаче редица фактори, които пречат в поддържането на новия пазар, и които не създават доброкачествени условия за нормалното развитие на галерийната дейност. Отсъства етапът на „първоначалното натрупване“ и липсва ясна

дефиниция за съвременното и „съвременните“ художествени тенденции. Друг фактор представлява оформянето на „огромна дистанция между художествената ценност и публиката“ при социализма. Но най-съществена причина за този проблем е икономическата криза. В България през 90-те години, колкото и мотивирана да е публиката, тя остава неплатежоспособна – „стои в позицията на мотивиран зрител и непотенциален купувач“.

Поради тази причина, в името на продажбата и на оцеляването галериите представят само утвърдени, „зрели творци“ – т. е. „продаваеми“ автори, а пространство за младите творци няма. Това се отразява негативно върху нормализирането на българския художествен пазар и върху нормалното реализиране на младото поколение автори.

3.3. Западното влияние върху България – медии и популярна култура

С навлизането в пределите на глобализационния обмен в България постепенно се настаняват чужди медийни институции и групировки, поддържащи западна идентичност и структура. Те представляват много важна точка в реорганизацията на българския живот след 1989 година, защото ще наложат образната иконосфера на народа, ще оформят общественото мнение, желанието за манталитет и впоследствие те ще определят културата на съвременна България.

В началото на десетилетието медийните средства се намесват интензивно в сферата на политиката, поддържайки ясна антисоциалистическа нагласа в публичното пространство. Медиите използват всякакво средство, за да изразят контраста си с предишната епоха. Комерсиализацията, „ниската“ образност, деструкцията на официалния език – всички тези особености доминират в медийната среда от 90-те години в България и дават тласък за разцвета на т.н. „чалга“ – музикалната и текстова култура на попфолка, както и за разцвета на цяла икономика, базирана върху този вид естетически предпочитания. Чалгата е може би „най-непосредственият и широко на-

ложен културен израз на демократичните промени“. „Ниската“ култура възпроизвежда липса на интереси и отношение към социалнополитическата обстановка, оформя ниска образованост и безвкусица, която поставя в апогей кича.

3.4. Ценностна система

Разпадането на социалистическия режим в България означава и разпадане на цялостната система от ценности, въведени от властта – социални, морални, материални, „партийни“, художествени и пр. След 1989 г. българската държава се стреми към усвояване на ценностите на масовата популярна култура. Ценностните трансформации се извършват рязко, предизвиквайки културен хаос.

Съвременното изкуство попада в една „глобална“ ценностна система. „Високите“ естетически ценности на предишния режим търпят упадък и заедно с деструкцията на организирания художествен модел (СБХ и ОХИ) в страната се създава една постмодернистка ситуация. Постепенно кичът и масовата култура навлизат в образността на „високото“ изкуство, предизвиквайки смесването на двете естетически нива, а това е типична постмодерна черта.

Макар че обстановката на художествения живот в България напомня параметрите на постмодернизма, на теоретично ниво тя не може да бъде истинска, тъй като в България години наред се създава социалистическо изкуство с наченки на модернизма, а постмодернизмът предполага отрицание на модерното изкуство. Причината за тази ситуация произхожда от разпадането на западните и източните общи идеологии – явление, което предизвиква и в Запада, и в Изтока „постмодернистки“ чувства (скептицизъм, объркване, безсмислие, криза в моралните ценности и т. н.).

3.5. Социалният статус на художника. Българските живописци през 90-те години

В периоди на кардинални социални преобразования художествената култура остава настрана – обръща се внимание на политико-икономическите и обществените

трансформации, а изкуството и културата се третират на „остатъчен принцип“. Макар че художниците също вземат участие в преоценката на социализма, те остават извън интересите на държавните институции и на обществеността. В резултат на това българските художници се налага за първи път (след 45 години) да се борят за мястото си в обществото – обстоятелство, което поставя най-послед отношенията им с публиката в приоритет.

Образът на българския художник през 90-те години (и дори до днес) се отличава от обществото с елементите на материална несъстоятелност. Повечето художници не успяват да покрият социалния минимум единствено от продажби на собствени творби. На немалък брой художници им се налага впоследствие да намалят създаването на произведения, поради финансова безизходица, и да се обърнат към други занимания, за да се осигурят материално, докато някои се отказват от професията си. Част от тях избират пътя на емиграцията с надеждата за по-сигурно (материално и социално) и успешно бъдеще.

3.6. Живопис – позиция и насоки

Живописиста претърпява голямо поражение през 90-те години не само в България, но и в света. Тя почти липсва от големите международни форуми. Новата културна обстановка „атакува“ образната сфера на живописиста с нашествие от изображения на масмедията, рекламата и новите печатни средства, с които живописиста трябва да се конкурира. Изведнъж българската живопис се стеснява значително в рамките на съвременното изкуство и веднага се поставя под въпрос позицията ѝ в контекста на актуалните градации на това изкуство. Опитът да се отъждестви едва ли не като синоним на самата социалистическа система и да се легитимират нови изразни средства (с цел разграничаване от миналото на живописиста) води непосредствено до разрушаването на традиционните изразни средства на този вид изкуство.

Трансформацията на езика на живописиста през 90-те години се осъществява с приемане на нова иконография, заета от западните модели. Най-важното, което се

случва през този период, е, че пластичният език – начините, по които се полагат мазките или се изгражда формата, цветът и боята, вече нямат никакво значение. Първо се обръща внимание върху смисловата натовареност на изображението. Едновременно, за да „изглежда“ съвременно и актуално произведението, комбинира различни техники и медии – включва текст, фотография и видео (неоконцептуалистични имитации).

3.6.1. Живописни прояви през 90-те години

В хаотичната, кризисна обстановка, след социалнополитическите промени, съществуват пречки и голяма конфузия относно дефинирането на „актуалните“ артистични явления. В резултат на това всеки художник „поема“ своя лична, индивидуална програма, което едновременно означава разпадане на общите художествени тенденции и насоки. Тоест за 90-те години в България можем да говорим за различни артистични „прояви“, а не за основни тенденции в изкуството.

Традиционният език на живописиста през този период усвоява черти и елементи от диапазона на абстракционизма, попарта, концептуализма, неоекспресионизма и кича (откровено комерсиално изкуство). Развива едновременно някои „неофолклорни“ и „неорелигиозни“ насоки, и прояви на „свободна фигуративност“, „култивирана живопис“, „графити живопис“ и „небрежна живопис“ (bad painting).

Множество живописни прояви в България след 1989 година се насочват към „информалната трактовка“. Същевременно енергичната намеса на концептуализма в българското изкуство покрива почти всички прояви и насоки. Още нещо, крайната комерсиализация на обществото, наред с трудностите, които изпитва българският художник за пробиване в новосъздадения пазар, има за резултат насочването на изкуството и към по-атрактивни и комерсиални цели. До края на десетилетието все повече художници се връщат към традиционната форма на живописиста.

ВТОРА ГЛАВА

АСПЕКТИ НА ФОРМАЛЕН, ИКОНОГРАФСКИ И СРАВНИТЕЛЕН АНАЛИЗ СПРЯМО ДВЕ КЛЮЧОВИ ТВОРБИ НА ОТДЕЛНИ БЪЛГАРСКИ ХУДОЖНИЦИ

Глава II съдържа анализа на 2 художествени творби, изработени преди и след 1989 година, от всеки ключов автор поотделно.

ХРИСТО СТЕФАНОВ

В изложението се съпоставят: „Огънят“ – стенопис, изобразен в една от залите на Националния дворец на културата през 1981 година, със стенописите от личния параклис на семейство Стефанови, „Св. Пантелеймон“, – проект, осъществен през 1998 година.

Линия и форма

Линията като елемент играе активна роля и в двете произведения на изкуството, но третирането ѝ става в съвсем различен план. В стенописа от 1981 година линията играе доминираща роля и се явява като основно изразно средство – тя е характерен елемент за декоративната тенденция в монументалната живопис от 70-те години в България. Тя е стилизирана и ритмизирана и откроява отчетливо силуетите и обектите. В стенописите от 1998 година линията е черна и се използва като ясен контур при изобразяване на предмети и силуети. Тя ясно очертава детайлите в портретите, ръцете, облеклото, конете. Сянката също е линеарна – художникът използва шрихиране за предаване на формата в светлосенъчен план. Още нещо, тук линията изглежда по-свободна и по-разкрепостена.

Пространство

При разглеждането на пространството основна роля изпълняват понятията плоскост и дълбочина, въведени от Хайнрих Вьолфлин. При първия стенопис сил-

ната стилизация на линията придава на творбата плоскостност. Въпреки че всяка фигура е наредена една зад друга, пирамидално, размерът им остава същият (няма перспективно намаляване на образа). В стенописите от параклиса, от друга страна, се забелязва търсене на дълбочина чрез планове, особено в южната стена. Там се отличават ясно предният и средният план. Художникът тук, макар че подрежда пространството чрез планове, няма намерение да придаде дълбочина в сцената.

Цвят и техника

Нанасянето на цвета в тези произведения също се извършва по различен начин, но тук причината е в използването на различна стенна техника и технология. „Огънят“ е изобразен в техниката фреско, а стенописите в параклиса са изрисувани с акрилна боя и пигменти върху суха стена. Цветът в „Огънят“ се прелива – плавно преминава чрез фигурите и обектите чрез стилизираната линия, и така всичко изглежда единно. Гамата е предимно червена с контрасти в синьо и охра. Стенописите в параклиса изглеждат по-скоро като живопис върху платно, отколкото живопис върху стена, и това усещане идва от самата техника – тя е почти идентична с кавалетния си вариант. Дори се забелязва на места използването на шпакла за нанасянето на цвета. Тук смесването става оптически чрез петна.

Сюжет и композиция

Композицията „Огънят“ е решена чрез използването на много диагонали и ясно изразена архитектурна постройка. Тя е затворена и симетрична. Сложната координация на елементите в изображението, разнопосочната символика и алегория на образния език – на предмети и жестове, естетически изживяната форма са особености, изискващи рационалност в композиционното решение. Христо Стефанов елиминира сюжетния разказ и поставя фигурите в един едновременно идеален и реален свят. В стенописите от параклиса художникът излиза извън пределите на строгата канонизация на религиозната живопис и създава сцени, композиционно произхождащи по-скоро от закономерностите на кавалетното изкуство. Общо за всички сцени

от параклиса е нарушаването на академичната норма и анатомичната последователност. Фигурите се изобразяват по-небрежно, но едновременно динамично и експресивно. Средата е абстрактна, неопределена, с остро изразен ритъм и полифонично звучене в сцените – композиционно и колоритно.

През 90-те години, макар че композицията става много по-комплексна, тя се решава спонтанно – нещо, което позволява на Стефанов да изрази чувства и емоции по много по-директен начин. Емоционалното изживяване на драматичните социалнополитически промени в страната, неоспоримо се отразява в творчеството на художника, който, освободен от автоцензурната практика, се разкрепостява и експериментира в изобразителното поле.

ПЕТЪР ДОЧЕВ

В изложението се анализират и съпоставят картините – „Химически цех“ (70-те години на XX в.) и една графитна, без название, картина от 2004 г.

Линия и форма

В „Химически цех“ на Петър Дочев линията не се появява като контурен елемент, а участва активно в изграждането на художествения образ. Художникът се възползва от най-характерните черти на индустриалния обект – строго праволинейни хоризонтални и вертикални и силно геометрични форми. Линията в графитната картина от 2004 година е основното изразно средство за предаване на артистичната концепция на автора. Тя е прецизно права и експресивно издълбана в графитната основа на произведението. Тук Петър Дочев акцентира върху фактурата и условната структура на произведението.

Пространство

В „Химически цех“, както и в останалите картини от този период на автора, не се търси пространствена дълбочина. Фонът е условен и равен, интерпретирайки

предимно една мрачна действителност. Статичното плоскостно и строго геометризирано изображение показва ясно суровата индустриална действителност. Произведенията на Петър Дочев от 90-те години насетне не бива да се разглеждат по традиционните закономерности на живописното изображение. Там вече изразните елементи (материал, линия, фактура, техника) се сдобиват с нетрадиционни значения, доближаващи се по-скоро до трансценденталните форми на абстрактното.

Цвят и техника

През 70-те години Дочев примесва графита с бои и прилагайки го, повишава фактурността на произведението. В „Химически цех“ на Дочев колоритът на индустриалния обект се свежда до степенуване на сиво, синкаво и бяло, наред със сиво-черния колорит на графита. Картината от 2004 година, както и доста от останалите картини на автора от този период, е изградена с оригинална техника – графит, примесен със смола и дебело апликиран върху дърво (шперплат) и впоследствие позлатен. Дебелата „плът“ на графита позволява на автора да я издълбае, да я изсече и по този начин да оформи желаните знаци, петна и символи върху тази особена повърхност.

Сюжет и композиция

В „Химически цех“ авторът редуцира максимално наратива и се концентрира върху внушението от стабилната и строга конструкция на индустриалния строеж. Включвайки погасената тоналност в строгата геометризирана стилистика, авторът ясно извежда негативните интонации на индустриалния обект. В неговите сюжети присъства усещането за тишина и безвременност. В картината от 2004 година авторът се отказва от всяко наподобяване на натурата. Целта тук не е идеята за пресъздаване на конкретен обект, а преминаването изцяло в трансценденталните указания на художествената форма. Общото за изкуството му след 1989 година е пневматичното натоварване върху изобразявания елемент, както и върху използваните нетрадиционни материали.

Петър Дочев преминава от конкретната образност на 70-те години към абстрактния обект през 90-те години. Тази трансформация изглежда наистина последователна, но съпътства едновременно политическите събития на страната, защото до края на 80-те години художникът не се отказва абсолютно от фигуративността в произведението.

БИСЕРА ПРАХОВА

Първото произведение, което се анализира, е „Портрет на момиче“, създадено през 1977 година и се съпоставя с картината „Татяна“ – поръчков портрет, рисуван през първото десетилетие на 2000 г.

Линия и форма

В „Портрет на момиче“ от 1977 г. линията като отделен изобразителен елемент не играе активна роля. Картината е изградена в реалистичен живописен маниер наред с подчертана условност на формата. В портрета „Татяна“ линията продължава да не играе активна роля като изразно средство – живописният подход надделява. Изчезва обаче условността в изграждането на художествения образ.

Пространство

Момичето в портрета от 1977 година е разположено в позиция три четвърти (3/4) – обстоятелство, което внушава моментално чувството за дълбочина в пространството. Фигурата в портрета, изработен след 1989 година, е рисувана анфас, а теренът не се очертава въобще в композицията. Тук е очевидно, че художничката не се стреми към предаване на дълбочина в пространството.

Цвят и техника

Художничката изработва и двете произведения на изкуството с маслени бои върху платно. Но съществува ясна колоритна разлика между двете картини – „Портрет на момиче“ е в тъмна гама, докато „Татяна“ се интерпретира в светла тоналност.

Сюжет и композиция

В „Портрет на момиче“ Бисера Прахова обръща фокуса върху лицето и неговите най-характерни черти – тези, които възплъщават индивидуалната личност и нейното характерно излъчване. Авторката прави опит да обърне внимание на характера и духовното състояние на тази личност, на психичното ѝ излъчване, и не толкова на точното предаване на конкретната характерна черта на лицето. Портретът „Татяна“ съдържа повече предметна информация – детайла на стола, дантелата на роклята, кучето. Този път портретът не е толкова наточен с претенцията да излъчва емоционално-психичните състояния на духа. Формата е по-реалистична, характерните черти на лицето (очи, нос, уста, форма) се предават по-прецизно, без преувеличено подчертаване.

Важна роля за стилистическата промяна в интерпретирането на портрета в творчеството на Прахова е обстоятелството, че през социализма тя има възможността сама да избира моделите си, докато през 90-те години всички портрети, които рисува, са поръчки (клиентът избира художника – елиминира се инспириращия процес: художник избира „музата“).

Бисера Прахова след 1989 година се обръща главно към пейзажа – рисува най-често морски есенни брегове (и само поръчкови портрети). Нейната живопис се трансформира след политическите промени сюжетно и колоритно: сега притежава по-светла и може би по-нежна, по-неангажирана аура отпреди. За жалост, художничката, поради лични причини, не е толкова активна с участието си в художествения живот през 90-те години. Това обаче не означава, че спира да работи – тя се обръща към по-лесно продаваеми жанрове и работи главно с поръчки, с цел самоиздържане.

МИХАЛИС ГАРУДИС

В настоящия анализ включваме картината „Очакване III“, сътворена през 1977 година, и произведението „Маслиново дърво от Самотраки II“, датирано някъде в началото на 2000 година.

Линия и форма

В картината от 1977 година линията като отделен изразен елемент не се употребява. Художникът използва чистия, реалистичен, живописен стил в произведението. Формата се явява типизирана и естетизирана, извличайки в максимум характерните особености на класическата антична скулптура. В „Маслиново дърво от Самотраки II“ формата е още по-естетизирана, а едновременно липсва обобщеност и стилизационният ефект, който присъства в предната картина. Съсредоточеността върху детайла създава впечатляващ, хиперреалистичен дори, резултат.

Пространство

Докато през социализма авторът използва една доста условна среда – метод, разпространен из художествения кръг по това време, сега преминава към абсолютното отказване от конкретната определеност на средата в произведението. Отделният предмет, зает от кръга на обичайната тематична сфера на автора, съществува самостоятелно върху повърхността на картината, където в много случаи изглежда, че все едно виси свободно в пространството.

Цвят и техника

Най-характерната техника в творчеството на автора е прилагането на монтажния принцип на композиране. Този метод присъства и в ранното творчество на Михалис Гарудис, но най-активна роля заема в картините на художника след 1989 година. Монтажната техника представлява обединяването върху картината на разпространствени реални елементи по логиката на развитието на изображения образ.

И двете картини се изграждат с пестелив колорит, в пределите на монотонността. Основната разлика между тези картини е, че цветът в творбата създадена след 1989, не се натоварва със символични и алегорични значения, явява се по-

гладко (няма фактура) и е по-естетизиран, може би по-елементарен, но с голям естетически ефект.

Сюжет и композиция

Основната сюжетна промяна в творчеството на Гарудис намираме в смисловите намерения на произведението. През социализма художникът следва широко разпространеното философско начало в композирането, но след 1989 година жертва идеята и силното емоционално внушение за сметка на по-естетизираната изчистена форма и нейния визуален ефект. Това решение има за резултат по-привлекателна за зрителя картина (по-разбираема), следователно и по-продаваема – обстоятелство, което вкарва произведението в по-комерсиалните категории на изкуството.

Михалис Гарудис е художник, който усеща политико-икономическата ситуация в страната, в която живее (например през социализма „схваща“ политическите изисквания към изкуството, но и предпочитанията на художествения капиталистически пазар след това), и много лесно адаптира изкуството си към тези различни обстановки, без да жертва своя характерен почерк в живописата.

ИВАН КИРКОВ

Иван Кирков се отличава с разнообразие в стила и техниката. Поради тази причина анализът включва две творби, които принадлежат по методика и принципност на изграждане на един и същ стил. Едната от тях се казва „Взрив“ (1977), а другата носи името „Пирамида“ (1995).

Линия и форма

Разликата в изграждането на формата в двете композиции се намира в използвания маниер. Художникът решава абстрактната композиция „Взрив“ в реалистичен план – всеки елемент е детайлно и прецизно изписан, показвайки ясно двуизмер-

ните образи, докато в картината „Пирамида“ абстрактността се третира импресионистично – елементите не са толкова прецизно изписани. Линията и в двете творби не се употребява самостоятелно.

Пространство

В картините, които избрахме да анализираме, не може да се говори за пространство в традиционния и буквалния смисъл, защото те се композират с абстракции. В произведението „Взрив“ условната среда се изгражда, както споменахме, геометрично, но фиктивното изображение изглежда, че подлежи на принципите на един осезаем свят. Същото се отнася и за картината „Пирамида“.

Цвят и техника

И двете произведения на изкуството са изработени с акрилна боя върху платно. Акрилната боя е бързо съхнеща и не предполага преливане на цвета и гладка повърхност – най-често смесването става оптически и има фактурност. Това обстоятелство предразполага избягването от класическата традиционна живопис.

От тези две творби не можем да кажем, че палитрата на художника се променя по някакъв начин – тя си остава по същия начин интензивна и хармонична и винаги достигаща цялостност в изображението.

Сюжет и композиция

Абстрактното изображение няма как да притежава сюжет – лишаването от конкретна предметност не носи определена събитийност. Така че тук се проследява единствено формалното изграждане на композицията, емоциите и настроенията, които внушават различните композиционни решения.

Авторът и в двете произведения използва абстрактния подход, като го прилага в лесно разпознаваема среда, провокирайки по този начин голям регистър от емоции и асоциации. Самият той нарича този подход „имагинерен реализъм“ – комбинация на абстракцията с похватите на реалния свят. С други думи, едно имагинерно интерпретиране на реалния свят, като доминираща роля играе опитът да се общува със зрителя чрез определена емоция – тревога, вълнение, надежда на автора.

Иван Кирков е художник, който, след политическите реформи в страната, не претърпява основна творческа промяна. Колкото разностилен се явява през социализма, толкова си остава и през преходния период в България, но вече в творческа зрялост. Фактът, че през социализма той бива игнориран като живописец, му дава възможността да се абстрахира от социалистическите живописни изисквания и да остане верен на своята собствена философия за изкуството.

МИЛКО БОЖКОВ

Тук се анализират и съпоставят картините – „Януари“ (1978) и „До следващото лято“ (1997). Творчеството на художника е характерно за нестандартното организиране на картината и сложното дефиниране на сюжет.

Линия и форма

Картината „Януари“ е изписана в чисто живописен стил, където линията губи ограничителната си функция и мазките, които се полагат, не се разграничават помежду си. Творбата „До следващото лято“ носи пъти по-сложно и синтетично формално изграждане. Формата тук е нестандартна – някъде се появява условна, другаде реалистична. Линията в това произведение поема по-активна роля. Рисунката заема като цяло главно значение в творчеството на автора от края на 80-те години.

Пространство

В произведението „Януари“ виждаме противопоставяне на плоскостност (стената) и дълбочинност в пространството (зимния пейзаж). Тази пространствена игра третира отвореността на композицията по уникален начин и предизвиква внушение за безкрайност и недовършеност. Докато в картината „До следващото лято“ не може въобще да се говори за пространствена дълбочина. В една повърхност може да се комбинират 6-7 различни пространствени изображения (различни картини). Този тип организиране на пространството служи на правила, произхождащи от психичното състояние и вътрешния свят на Милко Божков.

Цвят и техника

Картината „Януари“, създадена през 1978 г., може да се каже, че е монохромна. Нанасянето на цвета се осъществява с живописен размах (плътна живопис), а шпаклата допринася във фактурността на изображението. В картината от 1997 година художникът използва неочакван подход – комбинация на акрилна и маслена боя. Тя се изпълнява с колоритен контраст – тъмни и умерени цветове на общото пространство се противопоставят на по-светли, интензивни цветови акценти.

Сюжет и композиция

Двете произведения, които разглеждаме, не съответстват на конкретен сюжет (безсюжетни). Авторът използва по оригинален начин похватите на сюрреализма (можем да говорим и за сюрреалистична маниерност), за да предаде тезата си, или отношението си към темата „Януари“, използвайки два съвсем различни визуални фрагмента в една повърхност. Композицията „До следващото лято“ от 1997 г. съдържа многобройни символи и знаци, които разкриват чувствата на автора в очакване на лятното време. Това произведение носи концептуално преживяване, тъй като наименованието („До следващото лято“) насочва нашето съзнание към интерпретиране на всичките изобразителни елементи в тази посока.

Милко Божков определено се променя в творческото си развитие, дължащо се на самото индивидуално художествено съзряване, от една страна, но и на силните политически и социални трансформации в страната, от друга. Виждаме доста рязка промяна в изразните средства: първо, „спокойната“ палитра на автора, след разхлабването на художествените изисквания през 1986 г., става все по-ярка, а след 1989 преобладават интензивни цветове. Организирането на композицията изведнъж става много по-синтетично и сложно. Виждаме художествени подходи и методи, несрещани в произведенията на автора отпреди драматичните събития (наивизъм, примитивизъм, абстракционизъм и др.).

КЕАЗИМ ИСИНОВ

В настоящия анализ се изследват следните картини: „Плодородие“ от 1977 година и „Очакване“ от 1997 година.

Линия и форма

В „Плодородие“ линията като черта или контур няма активна роля. Формата в творбата е условна и силно стилизирана, почти декоративна. Може да се характеризира като заоблена, едра, изобразена с естетическа изисканост. Фигурите се третират с особена пропорционална система, измислена от автора, и натоварена с много семантика. В картината „Очакване“ формата се появява пак стилизирано декоративна и условна, но изглежда по-обобщена отпреди. Изчиства се също и голямата повторемост на изобразителните обекти.

Пространство

Композицията „Плодородие“ е изградена плоскостно и разделянето на планове се интерпретира символично. В „Очакване“ от 1997 г. дълбочинното пространство е загатнато чрез размиване на формата на дърветата във фона. Авторът фокусира върху най-важните елементи и ги поставя отпред, заемащи цялата площ на картинното пространство, а фонът остава бегло загатнат.

Цвят и техника

През 70-те години Кеазим Исинов предпочита земната, охровозлатиста гама за интерпретиране на своите картини. Умерените земни тоналности на 70-те години се заменят със студени фонове и с колоритния контраст на 90-те години. Колоритът на картината се откъсва от земното звучене на предишните произведения и това обстоятелство предава още по-голяма приказност и нереалност на сцената. Ако става въпрос за техническия метод на живописиста, не се наблюдава никаква трансформация в творчеството на Кеазим Исинов.

Сюжет и композиция

„Плодородие“ от 1977 г. има ясна, уравновесена, фронтална композиция, където симетрията и ритмичната повтораемост са отличителни белези. Всичките изобразителни елементи в картината символизират и празнуват понятието плодородие. Чрез тази картина Кеазим възвишава, от една страна, народното, българското, сепмплия селски и чист живот и от друга страна тържеството на природата и нейната най-съществена цел – плодородието. Композицията „Очакване“ е решена също фронтално. Тук сюжетът е изграден емоционално и е семантично натоварен. Този подход отключва многобройни и разнопосочни тълкувания, защото авторът взема общоприетата библейска сцена и я интерпретира чрез закономерностите на своята художествена вселена.

Кеазим Исинов през 90-те години сменя тематиката на картинните си сюжети. Селските български персонажи се заменят с влюбени хора в райски градини или с персонажи, заети от световни литератури и митове. Освен това в творчеството на художника след 1989 година се срещат доста картини, интерпретирани с ярки, сладникави цветове. Художникът адаптира, до една степен, своя изобразителен стил към изискванията на оскъдния пазар.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Социализмът е период, за който не може да се говори съвсем черно-бяло. Българският творец, с желанието си да се реализира като художник, непременно попада в йерархично конструираната система, от която едновременно ползва много привилегии. Не може да се оспори обаче фактът, че въпреки идиличната лъжлива художествена среда на социализма, съществуват големи постижения в изкуството. Творците през 70-те и 80-те години успяват да създават творби със съвременен отзвук в пластически и мисловен аспект.

Разглеждайки общо изкуството през едната и през другата епоха, ще видим, че през 90-те години то изглежда доста по-бедно на фона на предходните десетилетия. Фактът, че през 90-те години (а може би досега – 2018) нито едно художествено произведение не постъпва в художествените галерии и музеи в страната, е достатъчен, за да достигнем до извода, че новата политическа система се оказва по-деструктивна за изкуството, отколкото социалистическата.

Взехме интервюта от Михалис Гарудис, Бисера Прахова, Милко Божков и Кеазим Исинов, и изследвахме по-стари интервюта на покойниците Иван Кирков и Христо Стефанов (за жалост, нямаме данни за Петър Дочев). Четирима от тях (М. Божков, Б. Прахова, Ив. Кирков и Хр. Стефанов) отдават огромно значение на понятието „свобода“. Когато художникът знае, че не всичко му е позволено, веднага усеща силно ограничението върху духовното си състояние. От друга страна, художници като Михалис Гарудис и Кеазим Исинов отдават повече внимание на социалните условия и ценности – творческите срещи, художественото „съревнование“, споконното живеене, постоянната художествена работа.

Изводите от изкуствоведския анализ в изложението показват, че Петър Дочев, Христо Стефанов и до известна степен Милко Божков след 1989 година се влияят от неограничените избори на творческо изразяване и използват западни похвати за различни стилови категории. Докато творчеството на Михалис Гарудис и Кеазим Исинов се адаптира към пазарните изисквания (хиперреалистична картина, цветови контрасти на ярки цветове, „красиви“ сюжети, включването на комерсиални обекти и др.). Иван Кирков е единственият, който не се влияе от външните социокултурни размествания, поради причини, които се експлицират в текста, а Бисера Прахова се откъсва от процесите на актуалния художествен живот, прибегвайки към изпълняването на поръчки и създаването на по-продаваеми сюжети.

След тези резултати можем да очертаем 4 различни типа „реакции“ спрямо социалнополитическите размествания в страната. 1. Някои художници, повлияни от без-

крайните възможности на творческата свобода, се насочват към по-съвременни, западни живописни похвати. 2. Някои творци се изселват от страната, търсейки различни условия за художествена реализация. 3. Други художници се пренасочват към по-лесно продаваеми художествени образци. 4. И последно, някои художници спират да творят със същата енергичност и се пренасочват единствено към изпълняване на поръчки. Разбира се, съществуват и случаи, при които стилистическите трансформации са в много по-малка степен осезаеми.

Българското изкуство от втората половина на XX век не попада в нормални външни условия – през социализма е контролирано и прекомерно финансирано (в много случаи незаслужено), а през 90-те години има нулева материална и държавна подкрепа. А истината за нормалното му развитие се намира някъде в средата на тези два политически подхода.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

Стамати, Мария. Влиянието на социалния фактор върху българското изкуство след 1989 година. (Под печат.)

Стамати, Мария. Аспекти на формален анализ спрямо две ключови творби на Христо Стефанов. Преди и след 1989 година. (Под печат.)

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път се анализират художествените условия на близката българска история (70-те, 80-те, 90-те години) чрез съпоставяне на двете политически системи.
2. За първи път става опит да се дефинира и обясни българската живопис спрямо външните политически и социални обстоятелства на скорошната история на България. Досега в подобен сравнителен анализ социалнополитическите и пластически параметри и проблеми при интерпретирането на съвременната българска живопис не са изведени. Разглеждането на българското изкуство в социологическите му аспекти е метод, рядко срещан в българските изкуствоведски изследвания.
3. Основно се проучва проблемът за социалнополитическите трансформации, повлияли развитието на живописиста през 90-те години в България.
4. За първи път се анализират и съпоставят художествени произведения, изработени през две различни политически системи от едни и същи автори, и се извеждат подробно стилистическите им трансформации.
5. Изложението представя модифицирани аспекти на формалния и иконографския анализ при анализирането на творбите и по този начин успява да навлезе в стилистическите и сюжетните особености на творчеството на избраните живописци и да стигне до конкретни изводи.
6. Дисертацията отчита и систематизира различните типове „реакции“ на творческия слой спрямо политическите промени в страната след 1989 година.
7. Събран и анализиран е изобразителен материал, който не се среща в публикации на каталози и др., а произхожда от личния архив на някои от анализираните живописци.