

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
КАТЕДРА “ИЗКУСТВОЗНАНИЕ”

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

ИВАН КЮРАНОВ

**РОЛЯТА НА ФОТОГРАФИЯТА ЗА ФОРМИРАНЕТО НА
ИНОВАТИВНИТЕ ТЕНДЕНЦИИ В СЪВРЕМЕНОТО
БЪЛГАРСКО ИЗКУСТВО
(1989 – 2010)**

Дисертация за присъждане на образователната и научна
степен “доктор”

Научен ръководител: проф. д. изк. Свилен Стефанов

София
2014

СЪДЪРЖАНИЕ

| | |
|--|-----------|
| УВОД..... | 1 |
| Глава I. Българското визуално изкуство през периода 1989 – 2010 година. | 4 |
| <i>I.1. Обща характеристика на българското изкуство от 80-те години на XX век.</i> | <i>4</i> |
| <i>I.2. Характеристика на българското неконвенционално изкуство от 90-те години на XX век.....</i> | <i>6</i> |
| <i>I.3. Българското съвременно изкуство от първото десетилетие на XXI век</i> | <i>8</i> |
| Глава II. Фотографията и формирането на иновативните тенденции в съвременното българско изкуство | 11 |
| <i>II.1. Мястото на фотографията като визуална медия сред изявите на българското неконвенционално изкуство в края на XX век</i> | <i>11</i> |
| <i>II.2. Приносът на фотографската медия за създаване на иновативни произведения на съвременното българско изкуство през 90-те години на XX век и първото десетилетие на XXI век</i> | <i>12</i> |
| <i>II.3. Влияние на фотографията върху българската съвременна живопис от 90-те години на XX век</i> | <i>15</i> |

Глава III. Технически възможности, промени и новости в областта на фотографските техники и материали. (1980 – 2010)

III.1. Аналогови техники, използвани във фотографските практики на художниците.....18

III.2. Дигиталните фотографски технологии от края на 20-ти век до 2010 година. Приложението им в областта на съвременното изкуство у нас.....20

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 22

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯТ ТРУД27

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА.....28

УВОД

Появата на фотографията като самостоятелна медия в съвременното българско изкуство е свързана с развитието на неконвенционалните форми през 80-те и 90-те години на XX век. Политическите промени у нас от 1989 година позволяват на художниците да излязат извън идейните и формални норми, характерни за изкуството от времето на социализма. Това дава възможност от една страна, на автори с по-силно изразена творческа индивидуалност да проявят своя талант и оригиналност в традиционни области като живописа и скулптурата. От друга страна, в изложбената практика през 90-те години широко се налагат видеоизкуството, инсталацията, фотографията, мултимедийното изкуство и интерактивните му разновидности. От гледна точка на новия изразен потенциал, фотографията се превръща за художниците в мощно концептуално изразно средство.

В края на XIX и през XX век възможните връзки между живописа и фотографията занимават все повече въображението на творците и критиката и в световен контекст. Влиянията имат двупосочен характер, доколкото в началото оценъчните критерии на изобразителното изкуство се прилагат и към фотографското изображение. Постоянните сравнения между живописа, рисунката и графиката, от една страна и фотографията – от друга, които имат за цел да легитимират или обратно – да поставят под съмнение автономния характер на фотографията като изкуство, са водеща тема в съчиненията на много автори, като Кракауер, Арнхайм, Барт, Зонтаг, Базен, Бернхайм, Краус и др. Често авторите конфронтират двете изкуства, за да подчертаят техните иманентни възможности или считат, че едва с появата на фотографията, живописа е преоткрила себе си, освобождавайки се от конкретиката на реализма в полза на едно по-творческо отношение към натурата.

Наред с това трябва да бъде отчетено различното засичане между медиите и изкуството след появата на дигиталните технологии за обработка

на изображението. Фотографите/художниците подменят документалността със своята фантазия, превръщайки творбите си в самостоятелни произведения на изкуството, създадени в резултат на творчески процес, при който въображението играе същата роля, както и при живописиста. През 60-те години на XX век, концептуалното изкуство прибегва много често до използването на фотографията поради нейните достоверно-описателни качества и възможностите ѝ да създава своеобразен “отстранен” поглед върху обекта, различен от неизбежната субективност на живописиста. Фотографията започва често да интерпретира темата за образа като “текст”, поради свързаността между думите и фотографиите в концептуалното изкуство. Тези форми на взаимно «моделиране» между живопис и фотография предоставят в световния опит богата история и практика, от която авторите у нас черпят идеи в желанието си да наваксат изгубеното време през периодите на 60-те, 70-те и 80-те години. В локалната художествена среда тези влияния идват с известно закъснение и добиват специфични, адекватни на логиката на българското съвременно изкуство форми и проявления.

Настоящото изследване ще бъде ограничено до употребата на фотографията от българските художници в изложбените и концептуални практики у нас и в чужбина за периода 1989-2010 година. Така фиксираният период има конкретна изходна точка в края на 80-те години, когато иницираните промени в областта на неконвенционалните форми намират широко поле за изяви, както у нас, така и в изложбени проекти, представящи българско изкуство в чужбина. От друга страна, първото десетилетие на XXI век очертава нова културна ситуация в областта на визуалните изкуства, когато наред с утвърждаването на съвременните форми се появява едно трето поколение художници-концептуалисти, необременено от консервативно художествено образование през периода на социализма.

Докато в европейската и американската литература съществуват множество проучвания върху двупосочните връзки между фотография и живопис, в българската специализирана литература този проблем е сравнително слабо застъпен. На развитието на българското изкуство след 80-те години на ХХ век са посветени редица книги, статии, критически студии и изследвания, но те не се занимават специално с проблемите на фотографските медии или с техниките, използвани от художниците. Поради това, все още не е реконструирана цялостната картина на тази специфична проблематика, което е обяснимо и от гледна точка на кратката историческа дистанция. По отношение на темата на настоящото изследване до момента не съществуват специализирани изкуствоведски изследвания, анализиращи състоянието и проблемите в изкуството на художниците, които се обръщат към фотомедията като средство за работа. Въпреки, че въпросите са коментирани като странична линия, по повод на изявите на отделни български автори или групови изложби, представящи тенденциите в съвременното българско изкуство, темата оставя отворени много аспекти за интерпретативни анализи и проучвания.

Целта на дисертацията е да се анализира начина, по който функционира фотографията в контекста на съвременното българско изкуство въз основа на материал от така определения период. Сред задачите на изследването е да събере информация за изявите на автори и творби, в които се използва медията на фотографията като техника; да набележи тенденциите във връзката фотография – живопис и да определи значението на фотографията за намирането на един нов визуален език, както и да проследи логиката на неговото развитие. Така вниманието ни ще бъде насочено изключително към два типа произведения: към тези, които са типични като художествена реакция и маркират появата на устойчиви модели и от друга страна – към нетипичните изключения, резултат от творческата индивидуалност на авторите.

За целите на изследването беше необходимо събирането на максимално широка документална база. Задачата на труда е изясняването на принципните функционални взаимодействия между техниките на фотографията и изкуството през периода.

В изследването са използвани формален, иконографски и сравнителен анализ. Проследяването на някои нови явления в съответния им контекст налага в отделни части на дисертацията да се прилагат различни социологически, културологични, психологически и други методики и подходи.

Глава I. Българското визуално изкуство през периода 1989 – 2010 година.

1.1. Обща характеристика на българското изкуство от 80-те години на XX век.

Българското изкуство през 80-те години 20-ти век се развива в две основни посоки – на конвенционалните практики в живописа, скулптурата и графиката и на неконвенционалните, чрез появата и развитието на новите форми.

През този период традиционно свързаният с историческото наследство и бит български художник започва да се изразява в полето на абстрактното изкуство, което не поема социално съдържание и предполага друг тип комуникативност. Засилващата се роля на авторското присъствие, довежда до замяната на типичните тематични модели с абстрактни или неангажирани с идеологическо съдържание композиции. Художниците все по-често създават в произведенията си собствен свят и индивидуална образна система. Активизират се експериментите с нови техники и материали.

Появява се материологизма, като специфична линия на развитие в съвременното ни изкуство.

Наред с това, нараства динамиката и разнообразието в изложбения живот - до 1989 година са осъществени осем Младежки национални изложби, Първа национална изложба на скулптурата, Международни конкурси за млади живописци, издания на Графичното биенале във Варна, Международно триенале на реалистичната живопис и др.

Засиленият ритъм на развитие и фактът, че през периода работят повече от три поколения художници, подкрепяни от тогавашната система, води до качествени изменения в художествения живот. Появата на неконвенционалните форми, успоредно със значителните промени, които се случват в полето на традиционното изкуство е най-забележителният феномен, характерен за художествената ситуация в края на 20-ти век. Още по време на социализма у нас се осъществяват редица изяви, присъщи на концептуалното изкуство, пърформанса или ленд арт-та. Ефектите от свободата на изказа и безпрепятствения обмен на информация след 1989 година спомагат за бурното развитие на тези форми. По-важни изложби от периода преди 1989 година, които демонстрират появата на нови тенденции са “Художникът и театърът”; “Авторски отпечатък”; “Градът?”; “11.11.88” в Благоевград; “Земя и небе”. Творбата на Веселин Димов “Воден Змей” от 1983 година е една от първите концептуални ленд-арт инсталации. Друга знакова творба е „Дупка в паркета” на Сашо Стоицов от 1989 година, показана в изложбата “11.11.89” в Благоевград. Към тези ранни концептуални опити могат да се причислят и работите на Цветан Кръстев, който след 1985-та година създава инсталациите “Острови” и “Обядът”. Варненските иновативно мислещи художници са отличителни в маркирането на новите тенденции през 80-те години у нас и поради факта, че най-ранният документиран пърформанс е този от 1985 година, изпълнен в двора на “Историко художествения музей” в града.

В началото на 80-те години се основават и множество артистични групи като “Кукувден” (с лидер Орлин Дворянов); “ДЕ” (динамична естетизация - Орлин Дворянов и Добрин Пейчев); “Добруджа”, “Търговище” “Добрич” и др., които са важен фактор за развитието на неконвенционалните форми в цялата страна. Културната ситуация се запазва до националното участие на Георги Ружев, Недко Солаков и Любен Костов в Истанбулското биенале през 1992 година. Това е един от важните моменти за развитието на съвременното изкуство, поради факта, че то се представя на международно ниво.

1.2. Характеристика на българското неконвенционално изкуство от 90-те години на ХХ в.

През 90-те години на ХХ век новите форми, появили се в края на предишното десетилетие, намират реална възможност да се социализират на практика. Отпада държавната финансова подкрепа и контрола на СБХ върху изложбената дейност. През 1992 Димитър Грозданов започва да издава частното списание “Изкуство/Art in Bulgaria” и организира Международния фестивал “Процес-пространство” в Балчик. Новоосновените частни галерии, частни и държавни институти и организации, съвместно с дейността на художниците в България имат съществен принос за развитието на съвременното българско изкуство и за представянето му в чужбина и на големи международни форуми като биеналетата в Истанбул и Сао Паулу.

Постепенно се налага ролята на куратора, като важен елемент и фактор в новата ситуация. Благодарение на кураторската намеса, изложбите започват да се организират по-професионално. Важни изложби за този период са: “Умерен авангард в рамките на традицията”, 1990; “Край на цитата”, 1990; “Нарру край”, 1991; “Каймакарт”, 1991; “10x10x10” и др.

Организираната първа годишна изложба на Център за изкуства “Сорос” - София, “N-ФОРМИ? Реконструкции и интерпретации” през 1994 година в Галерия “Райко Алексиев” в София е курирана от Борис Климентиев, Диана Попова, Свилен Стефанов и Николай Бошев. Изложбата успява професионално да систематизира и каталогизира проявите на неконвенционалното изкуство до този момент. Други важни изложби на Център за изкуства “Сорос” - София за периода са “Видеохарт”, Археологически музей, София; “Свидетелства. Реалната различност”, СГХГ, София; “Ars Ex Natio”, Пловдив, 1997; “Формално/Неформално”, Централна поща, София; “Култура/Субкултура”, клуб “Комикс”, Варна.

Критикът Руен Руенов курира и организира първото издание на фестивала “София Ъндърграунд”. Оформя се темата за жената-художник в съвременното българско изкуство с изложбата “Версията на Ерато”, курирана от Мария Василева и Ярослава Бубнова. Създава се и феминистичната артистична група “8-ми март”, чиито реализирани изложби за периода са “Каприз”, “Обсебване”, “Огледалце, огледалце” и “Субекти и сенки”.

Към средата на десетилетието част от авторите отново се фокусира върху живописата, графиката и скулптурата, докато други художници развиват изразния потенциал на фотографията, инсталацията, пърформанса и обекта. Широко се използват компютърните и дигитални технологии и практики, видеоарта и мултимедийното изкуство. Кураторът Борис Костадинов организира издания на междуанродния фестивал “Видеоархеология”, който изиграва важна за времето си роля за развитието на на видеоарта. Професионални резултати в използването на видеото като медия постигат Красимир Кръстев - Расим, Недко Солаков, Хубен Черкелов, Венцислав Занков, Косьо Минчев, Калин Серапионов, Георги Тушев, Красимир Терзиев, Боряна Драгоева, Даниела Костова, Иван Мудов и др.

Организирант се и мащабни международни събития от частния “Институт за съвременно изкуство” (ИСИ), като изложбата “Място-Интерес”, с участие на световноизвестни в този момент автори. Участват Олег Кулик, Пипилоти Рист, Рирквит Тираваня, Дъглас Гордън, Петер Коглер, Ури Цайг. Фондация “Съвременно Изкуство” организира проекта “Месеци на Европейското съвременно изкуство в галерия “XXL”, който има и образователен характер.

В края на 90-те години бурно се развиват електронните медии. Създава се Центърът за мултимедийни изкуства “Интерспейс” в София, който осъществява местна и международна дейност. През 1999 година в Пловдив се организира и мултимедийният фестивал “Фронт за комуникация”.

Концептуализирането на художествения образ е характерен процес и в сферата на живописата, където включването на текст, смесването с фотографски техники и имитации, необичайни материали и повърхности довежда до различни взаимодействия между изкуствата. Общата стратегия определено е насочена към глобализацията на художествените средства и форми в контекста на актуалната европейска арт-практика.

1.3. Българското съвременно изкуство от първото десетилетие на XXI в.

На прага на XXI век художниците, работещи в областта на неконвенционалните форми са завоювали позиции и са се наложили на художествената сцена. Новите техники, медии и разнородни нестандартни художествени практики се приемат от по-голямата част от българските художници. Продължава да се развива дейността на чуждите културни институти и центрове. Изложбите са мащабни, със сложна организация и голям бюджет. Представят се автори, чиито произведения могат да бъдат видени в големи музеи или частни галерии на запад.

Млади и установени в предходните години автори залагат в работата си на използването на живописата като изразно средство. Пример за това са изложбите на Антон Терзиев - “Всичко е под контрол”; Коста Тонев - “Размери на личният комфорт”; Йоан Кирилов - “Freeze Muthafucka”; Красимир Терзиев и Дейвид Д’Агостино - „50/50”; Расим - “Фитнес” и др.

Определена роля за развитието на българското съвременно изкуство има програмата в пространството на СГХГ “Място за срещи”. Интересни изяви на млади автори са изложбите на Светозара Александрова - “Живопис”; Коста Тонев - “Пълната картина”; Самуил Стоянов - “Merry Christmas and Happy New Year! ”; Светлин Балездров - “7”; Николай Занев - “Дерайлирано”. Съвременните техники на фотографията употребяват Александър Вълчев в “Реминисценции”; Асен Емилов в изложбата “Фон” и др.

През 2000 г. в Софийската градска художествена галерия започва събирането на “Архив на съвременното изкуство”, който има за цел да събере информация и да каталогизира дейността на автори, артистични групи, институции и частни галерии, които през годините на прехода играят ключова роля за развитието на новите тенденции.

Активизира се художественият живот и в Съюза на българските художници. Организирант се изложби, които изследват различни проблеми като “ЖивописНО”, 2001 г.; “Автор/формат” 2002 г.; “Ахрома” 2002 г.; “Социална/поетична реалност”, 2004 г.; “Трафик”, 2007 г.; “Близка дистанция”, 2008 г. Стартират изданията на кураторските проекти “10x5x3” с три мащабни изложби през 2003, 2007 и 2011 г.

В художествения живот се включват и компании като M-tel, които осъществяват пет големи изложби. Появяват се и конкурси с наградни фондове като тези на ЗАД “Алианц” България, фондация “Гауденц Руф”, младежкия конкурс на фондация “Св. св. Кирил и Методий”. Утвърждават се

нови фестивали за съвременно изкуство като “Водна Кула”. Открива се галерия „Пистолет”, която е малко частно алтернативно пространство за съвременно изкуство в София.

В Шумен се осъществяват две международни биенални изложби за съвременно изкуство през 2004 и 2006 година. На Второто издание на биеналето е представена много сериозна селекция от българско и международно участие. Към извънстоличните изложби могат да се отбележат и изложбата “Поддържащи системи” през 2005 година в Градската галерия на Сливен.

Развитието на дигиталните изкуства във всичките им форми е характерно явление за периода. Центърът за мултимедийни изкуства “Интерспейс” съчетава съвременното изкуство и технологиите, едно поле за работа, което “прохожда” адекватно през този период у нас. Тяхна заслуга е проектът за създаването на сървър за изкуство и култура – “Култ.бг”, който съдържа информация за случващото се в областта на съвременните изкуства до 2010 година.

През 2007 година в Националната художествена академия е открита магистърска програма “Дигитални Изкуства”, която отговаря на интереса в образованието към новите медии и технологии, смесването и приложението им в съвременното изкуство. От 2009 година НХА е организатор и на DA Fest - международен фестивал на електронните изкуства, в който ежегодно вземат участие авангардни артисти от цял свят. Към фестивала е включена и допълнителна програма за онлайн конкурс за кратко видео-произведение, организиран от Societe Generale Експресбанк & DA Fest.

Може да се обобщи, че изкуството през първото десетилетие на XXI век у нас продължава да следва заложените линии на развитие от последното десетилетие на XX век, свързани с дигиталните форми – Нет арт-а, мултимедийният интерактивен перформанс и мултимедийното изкуство като цяло, дигиталната фотография и техниките ѝ, включително и нейните 3D

разновидности. От изключително важно значение е фактът, че художници от най-младото поколение използват средствата на живописата във всичките и варианти, като съвременно художествено изразно средство.

Глава II. Фотографията и формирането на иновативните тенденции в съвременното българско изкуство

II.1. Мястото на фотографията като визуална медия сред изявите на българското неконвенционално изкуство

В ранните изяви на българския “авангард” фотографията играе важна роля за документирането на хепънинги, пърформанси, акции и други свободни артистични прояви. Всяка форма на изкуство с временен характер през този период се възползва от техниките на фотографията и фотодокументалистиката, за да оставят изявите следа във времето. През 80-те години на XX век автори с иновативно мислене у нас, започват да използват фотографията и като вграден модул, основна съставна част от своите инсталации. Характерна промяна през 90-те години е и установяването на фотографията, като самостоятелна съвременна медия, като изразно средство за създаване на съвременно изкуство, различаващо се от тенденциите и установените линии на развитие в жанра художествена фотография в България. Фотографията се оказва равнопоставена като изразно средство на концептуално и естетическо ниво наред с живописата, скулптурата и графиката у нас.

II.2. Приносът на фотографската медия за създаване на иновативни произведения на съвременното българско изкуство през 90-те години на XX век и първото десетилетие на XXI век.

В настоящата глава анализираме някои от произведенията на автори, които маркират тенденции в развитието на съвременното българско изкуство чрез техниките на фотографията. Това са художници, които въвеждат новости и инициират промени, които оказват влияние за бъдещето развитие на фотографията като медия на съвременното изкуство у нас.

Георги Ружев е един от най-интересните автори от този период. Концепцията за “несериозност” и “забавност” в неговото творчество и в работите на Румен Димитранов се противопоставя на прекалената сериозност, с която някои художници се възприемат и величаят. В този случай може да се говори за творчески обоснован концептуално-визуален протест. В художествените практики се появяват и автори, като Правдолуб Иванов, определяни от критиката като неоконцептуалисти.

Лъчезар Бояджиев често прибегва до техниките на фотографията и дигиталните разпечатки в своите инсталации и произведения, част от които диалогизират известни творби на постмодерното изкуство. Типичен ранен пример е фотоинсталацията “От време на време. В чест на Робърт Смитсън и Ричард Лонг”.

Красимир Терзиев интерпретира в работите си проблемите на глобализирания свят, идентичността и политическата памет. Негови произведения, в които фотографията играе основна роля са “Охраняем паркинг”; “Брътвежи”, “Режисирано от Красимир Терзиев”, както и фото-серията “Далечни прилики”.

Калин Серапионов експонира фотографии и обекти в артистични комбинации и по този начин създава някои от своите инсталации.

Характерни са фото-инсталациите “Грижете се за оръжието си като за четката си за зъби” и “Между другото”.

Някои интересни практики при използването на фотографията като медия в съвременното българско изкуство прилагат художниците, участващи в създаването на група и галерия ХХL през 90-те години. В изложбата “Формално/Неформално” медията на фотографията като краен артистичен продукт е използвана от РАСИМ (Красимир Кръстев) с голямоформатна фотография, залепена на пода във фойето на Центрана поща и от Иван Кюранов с двустранното голямоформатно фотопроизведение “Untitled”/„Без заглавие”.

Хубен Черкелов използва цветната фотография като класическа медия в творбата “Made in Bulgaria”, състоящо се от серия фотоетюди със заглавие “Камуфлаж”. В инсталацията “Куфарно изкуство”, фотографията играе ролята на основен градивен елемент.

Свилен Стефанов често използва фотографията като средство за изказ на концептуални идеи, например в работи като “Граници на притежанието” и “Портрет на Осмоловски и натюрморт”.

Концептуален подход има и в художествените интерпретации на Косьо Минчев. В изложбата “N – Форми. Реконструкции и интерпретации” през 1994 година, той показва поредица от истински некролози, на които е подменил изображенията на починалите хора с изображения на различни породи кучета, взети от фотографии от енциклопедия.

Надежда Олег Ляхова е от авторите, които използват рекламните технологии като дигиталните мастилено-струйни разпечатки за принтиране на свои фотопроизведения върху хартия или фотоплатно. Важна нейна работа, в която фотографията е използвана като основна медия е серията “Дигитални натюрморти”.

Творбите на Алла Георгиева черпят вдъхновение от света на рекламата. В нейните серии от творби “Alla’s Secret /Collection 2000”;

“Български сувенири”, “Български пейзажи”, “Натюрморти”, “Рецептите на Франкенщайн”, “Честита нова година”, “Улични майки” и др., фотографията е използвана самостоятелно като медия или като част от инсталация (например в обекта “легло” от серията “Български сувенири”).

"Клонинг" е една от първите и творби на Боряна Драгоева: фотоинсталация, която се състои от две голямоформатни черно-бели фотографии на два абсолютно еднакви женски торса.

Иван Мудов и Десислава Димова създават съвместно голямоформатни фотографии със заглавие “Натюрморт”. В изложбата те участват с пет голямоформатни “постера”, в които пресъздават различни идентичности чрез езика на тялото. Фотографиите са заснети много качествено от професионалист (специалист по интериори) и увеличени до максималните размери за дигитален печат, според възможностите у нас тогава.

“Нова Митология” (1999–2001) е серия от цветни фотографии аранжирани като класически маслени картини в масивни златни рамки на тандемът Мисирков/Богданов.

В проекта “Извън себе си”, Мариела Гемишева предлага чрез средствата на фотографията, отстранен поглед върху личността, творчеството и артистичното преобразуване на нейната личност.

Специфичният опит, придобит в специалност “Графика” в Националната художествена академия и проблемите на психопатологията се отразяват върху серията “Жертви на декориране” на Петер Цанев.

Един от авторите от по-младото поколение, които се изявяват в полето на съвременното изкуство, използвайки съвременните техники на фотографията е Александър Вълчев – в сериите “Реминисценции”, “Не/Обичайните заподозрени” и “Аз и моите приятели”.

II.3. Влияние на фотографията върху българската съвременна живопис от 90-те години на XX век

Използването на фотографията в българското изобразително изкуство има традиции още от края на XIX век. През втората половина на XIX век фотографията се ползва масово от европейските художници и в архивите им се съдържат колекции от снимки, които оставят следи в картините им. Много типично е използването на документални снимки от празници, пазари, военни маневри. Иван Карастоянов заснема актьори в костюми, поставени в конкретни ситуации, които се използват от Иван Мърквичка за илюстрирането на сцените от романа “Под игото”. Общуването с фотографията на художниците от поколението на Антон Митов е логично, поради реалистичната тенденция в живописата по онова време. През този период фотографията играе ключова роля за пренастройване на възприятията от условното иконно изображение към обемния реалистичен образ. Самата фотография постига значителни резултати. През първите десетилетия на XX век редица известни художници, от Никола Петров до Златю Бояджиев и Борис Ангелушев използват фотографията като помощно средство за създаване на живописни произведения, действайки чрез разнообразни индивидуални подходи. Васил Захариев, например съхранява в архива си фотоси и негативи на архитектурни обекти, носии и характерни типажки, които играят ролята на медиатор между природата и създадената художествена творба. В редица графички на художника можем да открием сходство между остротата на негативното изображение и контрастния сблъсък на обобщените черни и бели графични полета. В този случай фотографията улеснява процеса на декоративна стилизация и подсилва експресивния характер на колорита. Първите представители на светската живопис използват документална фотография като основа на пейзажна живопис. Взаимодействието между фотографията и живописата в България

продължава и през XX век, макар и в различни форми и посоки. През 90-те години подобни процеси се активират от актуалния за периода стремеж към смесване на изразни средства и техники от различни видове изкуства.

Много интересна в това отношение е дейността на художниците от група “XXL”. В изложбата “Формално/Неформално” в Централна Поща в София (1998), Георги Тушев показва серия живописни творби “Метаморфози”. Една от целите е чрез прилагането на принципа на миксиране на изображенията да се провокират зрителите да осмислят възможностите за развитие и взаимодействие на едни от най-използваните медии в съвременното изкуството – живопис и компютърни технологии. Подобен подход определя внушението при живописната картина ”Денис Родман/Годзила”. В нея авторът използва морфиране на две изображения в едно, в следствие на което се конструира ново фантастично същество.

Фотографията при двете “картини-комикси” – “В началото ще ни липсват гаджета” (1999) и “Те не са гангстери, те са живописци” (1999) на Георги Тушев играе важна роля за композиционното и смислово решение на творбите. Самият изобразителен маниер, обаче е противоположен – вместо илюзорно наративно изображение е приложена плоскостно-декоративна схема. Тя съдържа редица условни елементи – нереалистични цветове, плоскостно нанесени тонове, стилизирани фигури, липса на пространственост, имитация на надписи от печата и рекламата и т.н. През първото десетилетие на XXI век, вече в Америка, Тушев създава картината “Водопад” по фотография на бившата състезателка от ГДР по фигурно пързалане Катарина Вит, като живописната интерпретация не дава информация за идентификацията на личността. Във фотографските практики на художници у нас наблюдаваме сходни интерпретации в работата на Нина Ковачева “Приближаване” (2006).

Работата на Асен Емилов “Фон” от 2004 година изследва илюзорното възприемане на фона като декор. Фотографиите представляват три еднакви

умишлено дефокусирани кадъра, заснети в приближаваща се последователност.

Очевидно художниците през този период се вълнуват и взаимстват от техниките на дигитализиране и заснемане на изображения. Визуалните резултати понякога са сходни технически, но идеите са авторски. Цифровизацията на изображенията стимулира художниците да експериментират както с класическите живописни средства, така и със съвременните фотографски материали, работата с които спестява много време. Поради факта, че не всеки творец владее професионално техниките на живописата, както и това, че техниките на принтиране се развиват значително, се наблюдава засилена употреба на дигиталните разпечатки в различните им разновидности. Въпреки това, фотографията изиграва много положителна роля за стимулирането на нови нетрадиционни интерпретации в сферата на живописата в периода от края на XX век и първото десетилетие на XXI век.

В картините на Расим по фотографски изображения “Ass”, “Slice”, “Highway”, “Testosteron”, “Olympia”, “Body” (2000-2002), всяка една от творбите изобразява определен отрязък от тялото, като се фокусира върху красотата на тренираните мускули.

Заимстването и компилирането на образи от фотографски изображения води до появата на серията от три картини на Хубен Черкелов “Медальонът на Пъфи/Шопски лазарки”, “Опакования Райхстаг /Ръченица” и “Елтън Джон–Барок/Копаница”. В портрета на финансиста и филантроп Джордж Сорос, Хубен използва черно-бяла снимка от корицата на неговата книга “Сорос за Сорос”, за по-достоверна портретна прилика. Картината е концептуално-еклектична, като ироничният подтекст на художника е да представи Джордж Сорос като най-големия меценат на съвременното изкуство у нас.

Росен Тошев осъществява в творчеството си едно много плодотворно сътрудничество между фотографията и живописата. През 2000 година авторът започва реализацията на един отворен цикъл от живописни произведения/пейзажи, чиито първообраз е копиран с маслени бои. Става дума за серията от “Големи пощенски картички”, в които освен перфектно изобразеният пейзаж по снимка има добавен и текст, обозначаващ съответното място.

Глава III. Технически възможности, промени и новости в областта на фотографските техники и материали. (1980 – 2010)

III.1. Аналогови техники, които изиграват роля за развитието на фотографските практики на художниците.

През 80-те години на 20-ти век фотографските техники и услуги у нас са разпространени на няколко различни нива. Чрез държавни фотолаборатории и фотоагенции се осигуряват нуждите за журналистиката, пропагандата, социалистическата реклама и др. Качеството на цветните негативни и диапозитивни филми и снимки е ограничено от възможностите на фотоматериалите, които се внасят от социалистическият блок. От тези възможности се възползват и по-напредналите художници, които използват фотографията като техника и помощно средство. Изработват се и големи фотоувеличения, наричани тогава гигантографии. Те се копират ръчно на професионална широкоформатна цветна или черно-бяла фотохартия. Качеството на тези гигантографии е на световно ниво и това дава възможност на автори, които искат да “догонват” своите западни колеги да се възползват от тези технически дадености.

Авторите експериментират с черно-бели фотоматериали в любителските си фотолаборатории. Още от края на 70-те години на 20-ти век

иновативни художници използват тези техники, както в някои случаи и по-специфичните технически контрастни фотофилми, за да постигат определени ефекти. Тези опити оказват влияние при нестандартните композиционни, стилкови и технологически решения, прилагани при създаването на тяхната живопис.

По отношение на фотоапаратите за заснемане на документация, произведения на изкуството и полупрофесионална работа, любителят фотограф/художник се насочва предимно към тридесет и пет милиметровата камера тип “Лайка формат”, която се използва за професионални цели и документация. Тази техника е “по-бърза” и по-удобна за работа, позволява достигането на професионално качество на изображението при подходящ избор на филми и обработка. Средноформатните фотоапарати, които използват ролфилм достигат до по-високо професионално качество на изображението, но с тях се работи по-бавно и не е по възможностите на всеки любител/фотограф или художник.

Вдъхновени от примерите на редица световни автори, представяни по биеналета и музеи по света, творците у нас използват тези възможности като ги прилагат в практиката при реализацията на своите произведения след политическите промени от 1989 година. Професионалната употреба на оригиналната технология например, разработена от фирмата Ciba Geigy - Cibachrome, дава възможност при копиране на цветни позитивни филми за получаването на оптимално близък цвят до реалния. През 90-те години и у нас представителите на фирмата Илфорд извършваха тези услуги, за съжаление във формати до 30/40 см.

С навлизането на компютърните софтуерни и хардуерни технологии, които българските художници владеят, се преминава постепенно от дигитализация на негативи и диапозитиви и компютърната обработка на сканираните изображенията към работа с цифрова техника.

III.2. Дигиталните фотографски технологии от края на 20-ти век до 2010 година. Приложението им в областта на съвременното изкуство у нас.

След 2000 година може да се говори за огромно разширяване на възможностите в областта на дигиталните фото-технологии, което довежда и до масово използване на фотографската медия в съвременното изкуство у нас. Още през 90-те след появата на първите дигитални мастилено-струйни принтери, български художници започват да реализират своите произведения използвайки широкоформатните принтери, предназначени предимно за дейности в областта на рекламата. Развитието на рекламата довежда и до появата на огромни печатници за рекламни изделия за екстериорни и интериорни цели от всякакъв характер. Това дава допълнителен стимул за работа на художниците. Ръчното копиране върху фотографска хартия е заменено от дигитализирани технологии като Ламбда принт или по-разпространените и по-достъпните мастилено-струйни разпечатки Ink Jet print, които предлагат огромен асортимент от повърхностни медии, върху които може да се печатат изображенията.

Използването на различни видове принтери дава възможност да се получават изображения с високоустойчиви във времето мастила директно върху материали като камък, акрилно стъкло (plexiglass), метални плоскости, стъкло, дърво, включително върху релефни и обемни материали.

Качествено сканираните негативи или диапозитивни плаки във файлове могат да бъдат обработвани на компютър, почиствани от прах и замърсявания и в последствие принтирани върху фотохартия, проявена с химикали.

Започват да се използват и прилагат така наречените архивни монтажни практики карто пост-копирен технологичен процес. Те са ключов фактор при защитата на произведенията и предпазват изображенията от ултравиолетовите лъчи, влага, прах или други механични нежелани намеси.

Монтирането на различни транспарентни материали откъм лицевата страна на произведенията осигурява напълно тази защита. Технологиата “diasec” например, представлява ламинирането на акрилни прозрачни плоскости с различна дебелина чрез силиконово базиран процес.

Отскоро в България се правят успешни опити за наподобяване на този процес под названието “Cristal bond” от студия за реклама/принт центрове като “Атера” и “Фотосинтезис”. Важна необходимост при тези практики са и процесите на ламиниране/каширане на фотохартията откъм гърба, което осигурява допълнителна стабилност на произведенията, особено на тези с по-големи размери. Най-разпространени за тази цел са алуминиевите сандвич плоскости, а укрепването им откъм гърба с провъгълна алуминиева п-образна рамка е необходимо, за да се осигури запазване на равнината плоска.

Алтернатива на лицевото ламиниране с плексиглас (diasec) е “UV film lamination”. Нанасянето на тънък ултравиолетово устойчив филм откъм лицевата страна на произведението, представлява прозрачен рН неутрален слой, специално разработен за защита на нетрадиционно рамкирани/принтирани фотографии. В някои студия максималните размери за такъв тип печат достигат до размери като 177/304 см. Тези технологии могат да се използват единствено в затворени пространства.

Цветният фотографски печат върху платно (канаваца) се печата и с устойчиви на вода мастила, но въпреки това е желателно нанасянето на тънък UV устойчив филм. При този процес, известен като “Spray coating”, слойът може да бъде нанесен директно със спрей или четка. Той защитава произведението от нараняване и запазва богатата цветна тоналност. Българските художници се справят на професионално ниво. Те започват да използват тези възможности непосредствено след появата на новите медии на пазара. Това е важно и за младата публика, която е много по-мобилна и следи процесите, които се случват в областта на съвременните изкуства.

Тези малко на брой почитатели очакват да видят на родната сцена фото-произведения, изпълнени по световните стандарти. Това стимулира и начинанията в областта на колекционирането на съвременни художествени творби.

Заклучение

Българското съвременно изкуство преминава през няколко отличителни етапа на развитие през 80-те и 90-те години на 20-ти и първото десетилетие на новия век. Установяването на нови художествени изразни средства и форми през 80-те години предхожда появата на едно следващо поколение творци с неоконцептуално мислене. Тяхната артистична дейност довежда до бурното и качествено развитие на българското изкуство във всичките му форми през последното десетилетие на XX век и първото десетилетие на XXI век.

В полето на традиционните художествени форми също се случват значими промени. Още в края на 70-те години на XX век се засилват търсенията в областта на абстрактното изкуство, художниците преодоляват своята дълбока обремененост от историческото наследство и бит. Някои автори използват изразните възможности на реализма, достигайки до фотореалистични или даже сюрреалистични художествени модели. Наблюдава се появата на сюжети, в които отсъства социалното съдържание. По този начин се заражда нов тип комуникативност, нехарактерна за предишните периоди. Това води след себе си до по-изявена авторска позиция и търсения в посока на организирането и създаването на собствена образна система. Все по-честите експерименти с неизползвани дотогава у нас материали и техники води до появата на течения като “материлогизма” в българското изкуство. Тази тенденция продължава да се развива и следва от много съвременни автори и до днес.

В началото на 90-те години формите на съвременно изкуство се характеризират с видовата си нехомогенност. С течение на времето се развиват и заявяват автори, които показват интерес към използването на фотографията като техника за създаване на съвременно изкуство. Така то започва да придобива интернационален характер и представя страната ни по международните форуми и изложби на едно съизмеримо ниво. Появява се кураторът като важна фигура в системата на българските художествени практики, което води и до по-професионално организиране на изложбите. В средата на периода се организират и създават частни институции и галерии, които подпомагат сериозно развитието на младото българско съвременно изкуство. Точно тогава някои автори се връщат към използването на традиционните материали и средства, докато други продължават да експлоатират нетрадиционните техники и възможностите на новите технологии. В края на десетилетието се установяват и електронните форми на изкуство. Организират се мултимедийни фестивали и за първи път се създават интерактивни творби, базирани в интернет.

В полето на живописиста изявени автори от няколко поколения стигат до концептуализация на изображенията, както и до използването на нетипични за дотогавшните практики смесени техники и методи на работа. Появяват се нови взаимоотношения между живописиста и фотографията. Тази тенденция се засилва през първото десетилетие на XXI век.

Фотографията заема значимо място сред новите форми на изкуство след политическите промени от 1989 година. Една от най-съществените промени е установяването на фотографията като самостоятелна медия, която притежава необходимите качества за съизмеряване с останалите медии и техники, утвърдени в съвременното ни изкуство. Друга важна промяна е, че при създаването на много художествени произведения с различен характер през този период, мотивите или първообразите са заимствани от фотографски изображения, преработени в различни посоки.

Манипулираните по фотографски начин образи пренасят част от своята документална стойност в структурата на нови концептуални творби, изпълнени в оригинални техники.

В един от най-разпространените варианти фотографията е използвана като медия в чистата си форма, но за целите и нуждите на съвременното изкуство, където образът е концептуализиран по определен от автора начин. При този тип произведения, в повечето случаи се избягват фотоефекти и допълнителна обработка на изображенията. Образите са създадени чрез фотокамерата, но в последствие не са извършвани технически манипулации върху тях. Въздействието им е много изчистено или минималистично, наблюдава се стремеж към професионално използване на медията. Творбите от този вид достигат до огромни размери, в зависимост от възможностите на крайния фотоматериал.

В други случаи фотографията е технически манипулирана, като много често се използват смесвания на изображения до получаването на колажи и нови авторски решения. Манипулациите варират от сложни за времето си монтажни изпълнения във фотолаборатория до изпълнени на ръка, съвсем елементарни колажи. В последствие, с развитието на компютърните технологии, авторите, които имат предпочитания към този вид обработка, започват да се възползват от компютърните програми за реализиране на своите произведения.

Различен модел на взаимодействие между изкуствата се получава, когато фотографията работи като медия съвместно с елементи от други визуални форми, като например инсталация или асамбляж, постигайки по този начин нови значения и смисли. В този случай, авторите с алтернативно възприятие използват всички възможности на фотомедията, без да се съобразяват с това, дали фотографиите са любителски или професионални. Основният проблем е намирането на синтез, който да вгради концептуално и

естетически модулът на фотографията, за да функционира съвместно с другите материали за въздействието на творбата.

В една голяма група от произведения, фотографията служи като основа за създаване на съвременна живопис, нетипична за дотогавашните художествени практики. За разлика от познатите методи на употреба в миналото, поколението от «нео-концептуалисти» я използва по нови, нестандартни начини. Преработката на изображения, например чрез специализирани програми в компютър довежда у някои автори до желанието за завръщане към традиционните техники на живописиста като краен продукт, но с вече нов тип изображения, които носят в себе си характеристиките на цифрово полученият и обработен образ. Интерпретираните чрез маслената боя дигитални обработки, ефекти/дефекти стават част от една нова картинна естетика, която навлиза чрез авторските експерименти в изложбените практики у нас.

Фотографията служи и директно като основа, върху която с различни художествени материали се създават самостоятелни творби. Тези смесени техники като ръчна “доработка” или намеса се явяват артистичен придатък или възможност за изразяване концептуалното намерение на автора. Много често то е охарактеризирано от жеста и стила на работа на художника, който притежава усвоени умения и опит в миналото в областта на традиционните художествени техники и материали за работа.

Фотографията и киното влияят пряко върху живописиста и като методика на създаване на изображението. Това е една тенденция на развитие, която не е обект на настоящето изследване, но се формира като водеща линия в световното изкуство още от началото на 20-ти век. Благодарение на новите методи се променя начинът на композиране, кадрирането, гледната точка, осветлението, фокуса/смяната на фокусните разстояния в живописната картина.

Тези тенденции продължават да се развиват и до днес, като едни от актуалните линии на българското съвременно изкуство през XXI век. Художниците от поколението родени след 1980 година активно се включват в художествения живот в страната и чужбина. Те развиват творческите си проекти чрез използването на широк диапазон от съвременни техники и медии, между които и фотографията. Тези практики са характерни и за изкуството, което се прави в днешни дни по целия глобализиран свят.

Приноси на дисертационният труд:

1. За първи път проблемът за ролята на фотографията при формирането на иновативните явления в българското изкуство е изследван в периода от 1989 година до края на първото десетилетие на 21-ви век.
2. Дисертационният труд изяснява принципните функционални взаимодействия между техниките на фотографията и изкуството през периода.
3. Събрана, селектирана и систематизирана е широка документална база за изявите на автори и творби, в които се използва медията на фотографията като техника в българското съвременно изкуство.
4. Трудът набелязва тенденциите във връзката фотография – живопис и определя значението на фотографията за намирането на нов визуален език, проследявайки логиката на неговото развитие.
5. Проследено е навлизането на техническите новости в областта на фотографията и техния ефект върху художествената страна на творбите.

Публикации по темата на дисертацията:

1. Влияние на фотографията върху българската съвременна живопис от 90-те години на XX век (Художествената практика на авторите от група XXL). - В: Проблеми на приложните и изящните изкуства, №5. Сборник материали от докторантска конференция, НХА, София, 2012.
2. Мястото на фотографията като визуална медия сред изявите на Българското неконвенционално изкуство в края на 20-ти век (1990 – 2000) – В: Проблеми на приложните и изящните изкуства, Сборник материали от докторантска конференция, НХА, София, (под печат).