

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА
КАТЕДРА „СТЕНОПИС“

ДЕСИСЛАВА ДИМИТРОВА ДАНЕВА

„НЕФИГУРАЛНАТА СТЕНОПИС В БЪЛГАРИЯ ОТ СРЕДАТА
НА XX ВЕК ДО ДНЕС“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен
„доктор“

Научен ръководител: проф. д-р Олег Гочев

София, 2014

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на редовно заседание на катедра „Стенопис“ при ФИИ на НХА на.....

Цялостното изследване е направено за период от три години, от януари 2012 г. до декември 2014 г. с научен ръководител проф. д-р Олег Гочев

Дисертацията съдържа Увод, текстова част разделена в четири глави, Заключение, Декларация за оригиналност, Библиография, албум със снимки и списък на илюстрациите

Защитата на дисертацията ще се състои на2015 г. в НХА, София

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА

КАТЕДРА „СТЕНОПИС“

ДЕСИСЛАВА ДИМИТРОВА ДАНЕВА

**„НЕФИГУРАЛНАТА СТЕНОПИС В БЪЛГАРИЯ ОТ СРЕДАТА
НА XX ВЕК ДО ДНЕС“**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен

„доктор“

Научен ръководител: проф. д-р Олег Гочев

София, 2014

Съдържание

Увод.....	4
Предмет на изследването.....	4
Обхват на изследването.....	4
Цели и задачи.....	8
Методология.....	8
Историография.....	9
• Понятиен апарат.....	11
• Нефигуралното изкуство в контекста на световното и българското изкуство..	13
• Нефигуралното изкуство в контекста на историята на изкуството.....	14
• Нефигуралността в контекста на българското изкуство по времето на социализма (1944 -1989).....	15
• Особености на българското стенописно изкуство, определящи визията му в хронологичен ред.....	18
• Общи предпоставки за обновяване на изобразителния език в стенописта.....	20
• Архитектурният синтез като специфичен фактор за промяна на фигуралния „канон“ и поява на нефигуралното стенописно изкуство.....	21
• Съвременни фактори, влияещи на стенописта след периода на демократичните промени.....	23
• Анализ на българската нефигурална стенопис. Установяване на критерии за класификация и обособяване на групи според тях.....	25
• „Абстрактното“ стенописно изкуство до 1989 г. Формален анализ и класификация на произведенията по групи.....	28

- Нефигуралната стенопис от периода на демократичните промени до днес. Съвременни тенденции. Формален анализ и класификация на произведенията по групи.....29

Заключение.....31

Декларация за оригиналност.....34

Библиография.....35

Публикации по темата на докторантурата.....35

Увод

Предмет на изследването е нефигуралната стенопис в България от 50-те години на XX век до наши дни (2014 г.). Тя не е разглеждана самостоятелно в изследователски труд. През периода на социализма е причислявана към декоративното изкуство и е неделимо свързана с архитектурата. Първоначалната ѝ поява е през 70-те години и това става възможно с въвеждане на изискването за синтез с архитектурата. До тях тя е определяна като забранена. След периода на демократичните промени, който продължава и днес става предпочитана поради универсалността и независимостта ѝ.

Обхват на изследването

Разглежданият за целта на дисертацията времеви отрязък по хронология е дълъг умишлено, за да се проследи развитието на нефигуралната стенопис от нейната поява до най-новите съвременни тенденции, да се анализират характеристиките, които я определят. В труда са анализирани два коренно различни периода. Първият обхваща годините след деветосептемврийската победа до демократичните промени в България през 1989 година. Вторият включва периода след тях до наши дни, който се характеризира с промени не само в художествения модел, политическата и икономическата ситуация, но и с такива по отношение на същностни характеристики на стенописното изкуство като трайност, статичност и др.

Интересът към нефигуралната стенопис се мотивира и от различното мнение на българските стенописци относно възможността за съществуването ѝ след нейното първоначалното допускане до периода на демокрацията. Те са разделени на полюсни позиции. Едните се чувстват репресирани и казват, че тези произведения не са одобрявани за реализиране от Държавната комисия за изобразителни изкуства, приложни изкуства и архитектура, другите доказват обратното със създадените от тях творби. Това поражда необходимост да се проследи същината на проблема и да се анализира възможността за съществуването на нефигуралните стенописи през различните периоди. Въпрос на личен избор или задължителна норма са реализираните обременени от идеологията творби. При

събирането на критични материали по темата се оказа, че тези които се отнасят за проблемите в нефигуралното стенописно изкуство са недостатъчно. Затова се наложи от особеностите, отнасящи се за българското изкуство да се селектират тези, които засягат нефигуралната стенопис. По времето на социализма те характеризират промените в него като бавни и нерадикални. Търси се мотивация за случването им и подходящ момент. Определяща особеност се оказа, че периодите се различават по художествен модел. През тоталитарния стенописиста се превръща в официално изкуство, става инструмент за поддръжка на властта и е под директния контрол на Партията, затова е немислимо реализирането на различни от идеологически обвързаните произведения. Установява се фигурален „канон“. Самият период до началото на демократичните промени е разнороден, разделя се на тоталитарен и авторитарен. Преодоляването на „канона“ става постепенно. Тоталитарното изкуство започва от само себе си да изменя физиономичната си определеност поради факта, че с развитието на медиите се нарушава изолираността на битието му, която е задължително условие за неговото съществуване. Това става през авторитарния период. Априлският пленум проведен през 1956 година може да се вземе като граница, която разделя социалистическото изкуство. Той се оказва ключов по отношение не само на стенописното изкуство, но и на архитектурата и проправя пътя на нефигуралността. След него творците усещат по-голяма свобода и смегчаване на идеологическите изисквания. Навлизат подходящи „влияния“ за обновяване на изобразителния език. През социализма нефигуралното изкуство в България е смятано за синоним на абстрактното изкуство, против което са се водели ожесточени битки като към опасно, застрашаващо социалистическата култура художествено направление. Разбиранията за „абстрактното“ изкуство по времето на социализма се свеждат единствено до буржоазно влияние от страна на управляващите и идея за идеологическа свобода на творбата от страна на художниците, без да се отчитат философската концепция, върху която е базирано модерното течение от началото на XX век нито процесът на абстрахиране, който по същество включва в себе си идеята за подбор на едни елементи за сметка на други.

Първоначалната поява на нефигуралното стенописно изкуство се свързва от една страна с развитието на приложните изкуства (стенописните изкуства са причислявани към тях до 1973г), а от друга с новия облик на архитектурата. За изследването на дисертацията е особено важен периодът на 70-те години, през който в България започват да се появяват произведения с абстрактна образност. През него се реализират стенописни творби, чийто формообразуващ принцип е различен от този на приложните изкуства и нямат изобразителен характер. Появяват се композиции с условна образност, влизащи в конфликт с част от зрителите-привърженици на „комуникативността“ и яснотата на фигуралната изобразителност. 70-те години могат да се видят главно в мозайката – композиции въздействащи с растер, посока, ритъм и височини на релеф. Проектите им се представят пред Държавната комисия с аргументацията, че са свързани с новия конструктивен облик на архитектурата или с необходимост от специфични техники и технологии. Обсъждат се принципи на архитектурния синтез допускащи ненатуралистичния подход и стилового единство. Промяната се свързва и с ново отношение към класическите техники и преливане на изразни средства от приложните в изящните изкуства и обратно. В съвременните стенописни тенденции тази посока продължава и е много отчетлива. Днес границите между изкуствата са размити и поради това като обобщаващо наименование навлиза в употреба терминът „визуални изкуства“.

Периодът от втората половина на 90-те години се характеризира с промени в изкуството, които произтичат като резултат от обществените, обуславящи преминаването от социализъм към капитализъм. Поради социалния характер на стенописното изкуство те се отразяват най-бързо в него. Съществена за стенните изкуства е загубата на единствения си меценат и възложител в лицето на държавата. С настъпването на демокрацията в политическата ситуация през 1989 г. монументалната живопис запада. Изчезват институционалните механизми за поръчки и откупки. От тук произтича необходимостта художникът да участва активно в различни проекти за намиране на работа, явява се нова зависимост за художниците – от публиката в лицето на частния инвеститор, който от своя страна е подвластен на медиите. Липсва идеологическата обремененост на произведенията.

Променят се и целите на стенописта – те са да естетизира, освежава и допълва екстериора и интериора и да създава усещане за лукс и висок стандарт, Появяват се много нови фирми, които под натиска на пазарната икономика непрекъснато сменят дейността си, а оттам и офисите си. Така постепенно се променят изискванията към стенните произведения, търсят се универсални откъм послание творби, за които най-подходяща се оказва техниката *a seko* и нефигуралността. Всичко се определя от вкусовите предпочитания и финансовите възможности, реализират се от най-евтини до най-скъпи, луксозни и трудоемки творби.

В нашето съвремие, в което основна характеристика е динамиката, изискванията за универсалност и глобалност са в синхрон с езика на абстрактната образност и на емоционалното ѝ въздействие. Глобализацията е основна причина за навлизането на нови естетически критерии, идейни насоки и разбирания в изкуствата, съответно и в нефигуралното изкуство. Днес съществува възможност за съвместна работа на международни екипи и има информация за случващото се в света на изкуството.

Направеният кратък анализ на ситуацията в България показва сложната, нееднозначна картина на проблема на нефигуралната стенопис и доказва необходимостта от изследователски труд

Структура

Структурно дисертацията е изградена от глави и подглави. Включените глави са четири. Първата е понятиен апарат. Втората изяснява какво се разбира под нефигурално изкуство в контекста – на историята на изкуството и на българското изкуство. В третата глава се посочват особеностите, които се отнасят към проблема за нефигуралната стенопис, определящи визията ѝ през различните периоди в хронологичен ред. Те се разделят на общи и на специфични – в първата подглава се разглеждат общи фактори, водещи към обновяване на изобразителния език – влиянието на мексиканското изкуство и многообразието, във втората се изтъква ключовата роля на архитектурния синтез за преодоляване на фигуралния „канон“ и в третата – влиянието на глобализацията, медиите и публиката в лицето на поръчителя. В четвъртата глава се анализира нефигуралната

стенопис в две подглави съответно за периода до демократичните промени и след него. Извършва се класификация на произведенията и съвременните тенденции.

Цел и задачи на изследването

Да осъществи теоретично изследване, емпирично проучване и анализ на нефигуралната светска стенопис в техниките *мозайка, буон фреско, а секо, сграфито* и изкуството на *витража* от периода на петдесетте години в България до наши дни.

За доказване на определени тези за целта на проучването се извършва сравнителен анализ между характеристики на социалистическия период до промените през 1989 година и последвалия го период на демокрацията. Въпреки различията между двата някои тенденции се зараждат през първия и продължават съществуването си и днес, други преливат една в друга или се трансформират. Проследяват се тенденциите в нефигуралната стенопис от самото им начало и развитието им през годините.

Предвид поставената цел изследването има следните задачи:

1. Проучване и анализиране на съществуващата и достъпна литература по проблемите на светските стенописни произведения от 50-те години на XX век до днес;
2. Издирване, описване, документиране и класифициране на съществуващите и достъпни светски нефигурални стенописни произведения в подкрепа на целта на дисертационния труд. Произведенията са класифицирани в следните обособени групи – *декоративни, преходни и постмодерни*;
3. Извършване на формален анализ на нефигуралните стенописни произведения;
4. Извършване на сравнителен анализ между двата разглеждани периода в дисертацията с цел да се проследи развитието на някои тенденции в нефигуралното изкуство в България;
5. Разглеждане на нефигуралната стенопис от съвременна гледна точка и набелязване на тенденциите в развитието ѝ.

Методология

Поставените по-горе задачи се реализират с помощта на културно-историческия метод, който поддържа тезата за социалната обусловеност на изкуството. Приложен е обективен анализ на отношението между дадено произведение и породилата го социална среда. Разглежданият период до настъпването на „перестройката“ в бившия Съветски съюз е идеологически обременен и затова за него се прилага социологически метод. Налице е превъплъщение на изкуство в идеология и обратно. Изобразителното изкуство визуализира под формата на стенописни произведения идеологически доктрини, като същевременно чрез тях възпитава и пропагандира. При най-новите съвременни тенденции също е подходящо да се приложи социологически анализ поради факта, че промените в изкуството се случват като резултат от обществените. Самите стенописни произведения са описани и класифицирани с помощта на методите на формалния и сравнителния анализ.

Историография

Досега темата за нефигуралната стенопис не е разработвана като изследователски труд в нашата историография, Необходимостта от труд се обуславя от липсата на подробно изследване. Частично е засегната в книгите „Стенописиста – проблеми и предизвикателства” на О. Гочев, „Стенно-монументалните изкуства през XX век в България, Европа и света” и „Визуална митология на стенописиста в България през втората половина на XX век” на Д. Чулова-Маркова. Първият по хронология труд, засягащ светската стенопис е на Татяна Димитрова – „Българската монументална живопис през 50-те – 70-те години на XX век. Проблеми на художественото развитие.“ В нея не присъства проблемът на нефигуралната стенопис. Този вид произведения са засегнати в някои дисертационни изследвания от последното десетилетие, но от различна гледна точка. Обективността по въпроса се затруднява от факта, че поради забрана на авторите да се ползват дисертационните им трудове като източници за информация са налични единствено авторефератите.

Изводите и разсъжденията за нефигуралната стенопис в дисертацията се правят и на базата на критически материали за българското изкуство на Чавдар Попов, Ружа Маринска, Свилен Стефанов и други. Ще се опитаме да отговорим на въпроса *доколко нефигуралната стенопис произлиза от абстрактното изкуство*. От това възникна

необходимостта да се разгледа частично проблема за абстрактното изкуство по времето на социализма. Той е много обширен, но като цяло мнението на изкуствоведите за него съвпада. Обобщаващо звучи изказването на Станислав Памукчиев по повод на изложбата „Неизказаната абстракция“ открита на 31 май 2014 година в залите на *Шипка 6* „Българският художник никога не е формулирал ясна лична програмност. Ние като балканци сме много по-топли, чувствени и интуитивни и докосването ни до световната сцена винаги е било някак си „през дувара“ каквото стигне, както си го разберем, както си го преведем и ашладисаме“. При анализиране на влиянието на глобализацията се взимат за база текстовете на Н. Йорданов.

- **Понятиен апарат**

Някои от свързаните с нефигуралната стенопис термини са с многозначна употреба, която се проблематизира в определен контекст на поставянето им и затова се налага тяхното уточняване. Съществена трудност се среща при термини с двойствен характер на съдържанието, което се влага в тях, такива са – абстрактно изкуство, фигуралност, фигура, композиция, формообразуващ принцип, които добиват различен смисъл в контекста на употреба. Употребявайки термина „нефигурална стенопис“ нямаме предвид изключването на човешката фигура от стенописта.

Нефигурално изкуство – категория въведена в началото на 30-те години на XX век с цел да се разграничи творчеството обединено под това название от абстрактните произведения, които все още са частично фигурални. С него се обозначават произведения, които изобщо не се позовават на природата или на външната действителност и се градят на вътрешното съотношение между линии, цветове, обеми и перспективи. Нефигуралното изкуство се припокрива с названията (дадени от представителите на абстракционизма) необективно, безпредметно, изкуство, които не се позовават на природата. За целта на дисертацията трябва да се разграничат творбите получени, като резултат на абстрахиране от продукцията на „абстрактното“ изкуство от началото на XX век.

Абстракцията – важно философско понятие, доколкото идеите и понятията се възприемат като резултат от абстрахиране. На практика всяко изкуство може да се причисли към абстрактно, поради факта, че в неговата същност е включена идеята за подбор на някои елементи за сметка на други, от които се абстрахираме. Това се прави с цел акцентирание на определени характеристики, с което се подсилва замисъла на художника. Следователно абстрактно може да бъде и фигуралното изкуство. Абстракцията може да премине през различни етапи и да стигне до визуализация, при която отправната точка не е различима. Съществуват много стенописни произведения, които се възприемат като нефигурални поради загуба на конкретиката на изображението при използване на метода на абстракцията. Виждаме, че идеята за абстракция не бива да се

отъждествява прибързано с идеята за нефигуралност. Терминът имащ дълга история във философията, психологията, естетиката и точните науки, по-късно изменя смисъла си и започва да обозначава новите художествени форми в Европейското изкуство около 1913 г. Понятието „абстракция“ е било предмет на дълги спорове, както във философията така и в естетиката, много преди да възникне абстрактното изкуство.

За целта на дисертацията ще уточним какво се разбира, когато употребяваме:

- *Абстрактно произведение* – произведение получено по метода на абстрахиране.
- *Абстрактен тип образност* – произведение, в което се използва визуалния език на модерното течение „абстракционизъм“ от началото на XX век, по-точно *конструктивистичната абстракция* или направленията, *супрематизъм, неопластицизъм* и др., които не наподобяват природата.

Изяснява се понятието „нефигурален“ и от друга гледна точка – на неговия антоним.

Фигурален – измерение свойствено на всяка фигура, макар и да не се свежда до формалните ѝ характеристики. Неизбежно правим връзка с понятието *фигура*, което се свързва с *фигурацията* в качеството си на „визуално изображение“. Фигуралността се определя като присъщо качество на изобразителните изкуства и двойката термини *фигурално/абстрактно* се противопоставя. От друга страна фигуралността в структурата на пластическия образ е съставена от сходства и различия по отношение на предметната действителност, произтичащи от свойственото за визуалните изкуства подражателно моделиране на обективно съществуващите конфигурации. Тя се постига на базата на желаното подобие с външния предметен свят, а изразните средства и техническите възможности за реализирането ѝ са подчинени на намерението на автора.

Формализъм – антинатуралистка концепция, която се основава на автономията на формалните качества, присъщи на всяко творческо средство и утвърждава тяхната самодостатъчност в зараждането на естетическия опит. Формата става единственото реално съдържание на произведението на изкуството, а то се приема за органично единство от взаимозависими елементи, които могат да се схванат цялостно.

Формообразуваният принцип е продукт на аналитико-интелектуална дейност и придобива валидност за цялата творба. Той е рационалистичен подход към дадено произведение изявяващ се според съображенията на самия художник, създател на творбата. Терминът е характерен за архитектурата. За дисертацията е необходимо да изясним понятието *композиция*. То се използва в две значения:

1. Като елемент на формата – разполагане, съставяне, построение, привеждане на основните съставки на картината в система

2. Като прилагателно определящо типа композиция – фигурална композиция, възприет словесен израз, който обозначава отделен жанр в изкуството.

Фигурата или художественият образ по същество не се отъждествява с изображение на човешка фигура.

Постмодернизъм – глобализационно явление в изкуството, което е много разностранно – не може да се посочи единен стил, а се свързва със специфични характеристики. След демократичните промени в стенописното изкуство липсват каквито и да е ограничения. Няма как да не се свърже тази всепозволеност с постмодернизма. Според У. Еко постмодернизъмът е „подходящ за всичко“, защото няма прецизна дефиниция. Ето кои характеристики на постмодернизма ще се вземат под внимание, когато го използваме в дисертацията: Свобода на стилови насоки и разрушаване на жанрови бариери. Той е еkleктичен стил, който използва различни визуални езици, които се смесват без да се зачита философската концепция, смесването е механично. В дисертацията се достига до обобщението, че нефигуралната българска стенопис заимства визуален език от западноевропейската модерност навлязла частично с многообразието в живописа. Всъщност тези произведения се определят към сферата на постмодернизма, защото не се зачита философската концепция на изкуството в Европа от началото на XX век.

II. Нефигуралното изкуство в контекста на световното и българското изкуство

В главата се разглежда нефигуралното изкуство в контекста на световното изкуство и в контекста на българското изкуство. В световен план „нефигуралното изкуство“ се появява в началото на XX век. В България това става постепенно, почти половин век по-късно започват да се появяват отделни белези на промяна до пълното освобождаване от изобразителност.

II.1. Нефигуралното изкуство в контекста на историята на изкуството.

В изложението се прави кратък преглед на представителите на *Абстрактното изкуство* в Европа от началото на XX век и на творчеството на Вазарели, защото той е автор от Източния блок и творчеството му е познато на много български художници. Интеграцията на произведенията в архитектурната среда е много съществена за него. На базата на оптическа илюзия и повтаряемост той постига замисъла си. В стенописта виждаме неговото влияние в така наречената суперграфика при оформянето на панелните комплекси.

Като естетическа и философска концепция теорията за идеалната красота съществува много преди възникването на теорията на абстракционизма. Нейните привърженици Платон, Кант, Хегел – значими имена във философията и естетиката са смятали, че изкуството трябва да премахне индивидуалните особености, отклоненията и случайностите, възвисявайки се до най-общото, което е и идеалното. Абстракционистите достигат до „свободната“ съществуващата сама за себе си красота на Имануел Кант, която великият философ отъждествява с „чистата форма“, неопластиците я наричат „абсолютна красота“, *Абстракцията* в изкуството е позната още от древността. За първи път през 1908 г. в дисертацията си „Абстракция и вчувстване“ Вилхелм Вориингер отрича връзката между природно красивото и художествено красивото. Според него специфичните закони на изкуството нямат по принцип нищо общо с естетиката на природно красивото. Той свързва историята на изкуството с психическото развитие на човека. Потребностите от вчувстване и абстракция са двата полюса на художествената чувствителност. Кандински открива „чисто и вечно художественото“. Художниците застават на формалистични позиции,

престават да разбират изкуството като възможност за изразяване на емоции и душевни състояния, а само като средство за експеримент, който цели освобождаване на изкуството от ограничеността на обективната форма. Изкуството се включва в идейна концепция за преустройство на света. Началото на промените в изкуството в Европа започва с „абстракционизма” и е свързано с Василий Кандински – радикално преориентиране от материалното към духовното, преход от натурализма към безпредметното изкуство до пълното премахване на реалната видимост от произведенията. Естествено продължение на идеите на Кандински намираме в теоретическите съчинения на представителите на неопластицизма Пит Мондриан и Тео ван Дьосбург. Неопластицизмът или, както още го наричат „Де Стийл“ се оформя и развива в десетилетието между 1917 и 1928 година като интернационално творческо обединение, в което участват живописци, архитекти, дизайнери, музиканти, артисти, философи. Поради това неговата цялостна концепция надхвърля границите на изкуството и се превръща в мироглед, житейска философия и дори в теория за преустройство на обществото. Крайната си точка абстракционизма достига при супрематизма на Малевич, който е на позицията, че художникът не подражава, а твори и неговите творби не са отражение на природата, а създадените от него нови реалности са не по-малко убедителни от съществуващите. При абстракционизма художникът стига до освобождаване на творбата от всякакво съдържание. Факторите, които допринасят за това са философията, фотографията, техниката и др. В основата на прехода от природата до абстракцията лежи философският субективизъм, изразен в недоверие към реалния, външен свят. В съдържание се превръща нейната форма, оригиналността в съчетаването, съотношението между цветовете, баланс, игра на линии и др. Еманацията върви през освобождаване от натурализма, после от формите до достигане на чистата живопис. За целта се премахват пространствените съотношения между абстрактните форми, светлосянката, моделировката, всичко, което напомня за фигуративната живопис, и което е в състояние дори без наличието на конкретен обект да накара зрителя да потърси в платното образ, тъй като по силата на опита той неволно открива несъществуващи смисли. За да предотврати подобни фигуративни асоциации

художникът е принуден да опрости до крайност своите изразни средства: да отстрани контраста на плановете, пораждащ чувство за дистанция, да сведе линеарната структура на платното до елементарни паралелни или пресичащи се прави и т. н. С доближаването на художниците до техния идеал се стига до една аскетична, минималистична живопис или колкото повече е достигнат той, толкова повече живописиста заприличва на въплъщение на формули.

II 2. Нефигуралността в контекста на българското изкуство по времето на социализма (1944-1989).

В изложението се изследва възможността за съществуване на нефигурално изкуство, част, от което е нефигуралната стенопис в хронологична последователност. През социалистическия период нашето изобразително изкуство се развива във фиксирани от идеологията рамки в различна степен на обвързаност със съветското изкуство. Първото десетилетие се причислява към тоталитарното изкуство – периодът от средата на 40-те и първата половина на 50-те, през него се повтарят стъпките на съветското изкуство. Академизмът от педагогическа практика се превръща в държавна естетика под названието „социалистически реализъм”. Тоталитарното изкуство отразява действителността, като специфичен, утопичен модел на света, конструиран посредством строго подбрани и „канонизирани“ художествени форми. Тоталитарната идеология има задача да преобрази обществото в определена, желана посока. Тя променя съществуващата действителност и „произвежда“ нова. Нейната същност цели промяната на човека. Обществото трябва да вярва в новата картина на света. Създава се единствено официално изкуство, което да отразява идеологията на Партията-Държава, то е насочено към неидентифицираната народна маса. Идеологията не предполага адекватно отражение на действителността, тя изразява интересите на съответната група, която държи политическата и икономическата власт и има нужда от система – идеи, които да я обезпечат. Наблюдава се повторемост на иконологията на образите. Те ангажират емоционално зрителя, той се чувства, като свидетел или участник в събитието. Това се постига с използване на символни жестове и специфични композиционни похвати. Съществува йерархия на компонентите на

произведението, подбор на иконографски и стилови елементи. Ако се подходи към този тип изкуство със семиотичен анализ може да се установи доколко съвпадат изобразено и изобразяемо. Установява се, че елементите на изображението се идентифицират с реалните си прототипи, но се различават функционално. Всички изброени особености за изкуството важат в пълна сила и за стенописта през първото десетилетие след 1944 година. През него е невъзможно съществуването на нефигуралното изкуство, част, от което е стенописта. След него настъпва авторитарният период на управление в България, характеризира се със смяна на художествения модел и с положителна промяна в нашето изкуство. Навлиза естетиката на многообразието в българското изкуство, която се характеризира с частично освобождаване на изобразителния език. По-нататък наред с генералните изисквания и постулати, които действат като „обща рамка“ се създават благоприятни условия за работа и изяви на художниците. След първото десетилетие СБХ става абсолютен монополист на художествения живот у нас. През 60-те години нашето изкуство напуска лоното на ортодоксалния социалистически реализъм. До голяма степен формално, но предишният период се подлага на критика. Идеологическата доктрина търси начини за частична модификация. Единственият материал, с който може да се извърши промяната са древната иконопис, фолклора и националното ни наследство до 30-те години. В него съществуват някои пластически и стилови особености аналогични на откритията на модерната живопис. Те се изразяват в елиминирането на фабулния сюжет, в активизирането и относителното автономизиране на колорита и фактурата, в премахването на третото измерение, в по-условната форма и т.н. Тези обновления не са афиширани официално. Изкуствоведите го определят като „умерен“ модернизъм, който се открива, както в желание за промяна на визуалния език на живописца, така и в успоредяване на българското изкуство с определени насоки от световното изкуство. Ако обобщим налице е скрита, неафиширана и словесно неформулирана „модернизационна програма“. През седемдесетте и осемдесетте години съществена промяна в българския художествен живот е, че с управлението на художествения процес се заемат художници, а не партийни администратори. Това дава възможност за превес на естетическите критерии, като се

запазва централизираната и йерархизирана структура на художествения живот, което предполага навлизането на нефигуралността в стенописта. Свързва се с поставянето на нови естетически задачи към нея. Критичните материали относно нефигуралността в българското изкуство са незначително количество. Един от тях е на Александър Куюмджиев публикуван през 1994 година по повод на изложбата „Ориентири в абстракцията“ състояла се след преломната 1989 година. Във връзка с изложбата той изяснява същността на българската абстракция. Отчита, че тя не се разбира като конкретна тенденция в модерното изкуство, която е адекватен израз на духовните потребности от началото на XX век, а се разбира в смисъл изобщо, като позиция, като философия намираща своето отражение в изкуството. От това става обръкване – някои автори претендирайки за „абстракционизъм“ и следователно желаейки да се впишат в контекста на историята на изкуството изобщо нямат предвид модерното течение, а просто заимстват неговия визуален език, придавайки му свои философски смисли. Всъщност изкуствоведът определя явлението, като *постмодерно отношение към абстракцията*. Видоизменянето на смисъла на „абстракцията“ се обяснява с постмодерния начин на мислене, придаващ свои смисли на старата образност и превръщаш я в свой визуален език. Всъщност анализът на Куюмджиев става отправна точка в дисертацията при класифициране на произведенията по групи и включването на нефигуралните стенописни творби като постмодерни.

III. Особенности на българското стенописно изкуство, определящи визията му в хронологичен ред.

Включването на тази глава се аргументира от факта, че първоначалната поява на нефигуралните произведения променя визията на българската стенопис. Върху нея оказват влияние, както общи за цялото ни изкуство особености, така и специфични отнасящи се само за стенописта. Анализират се хронологично предпоставките за промяна на визията. За целта на дисертацията е много важно да се докаже ролята, която изиграва архитектурният синтез за появата на нефигурални произведения. От една страна визията се променя от

само себе си с навлизането на информационните мрежи, които нарушават изолираното битие на тоталитарното изкуство, от друга страна през авторитарния период вследствие на навлизането на многообразието в живописа и повишаването на информираността на художниците се забелязва обновяване на изобразителния език. Зависимостта от съветското изкуство намалява, въпреки обвързаността между двете култури. Като специфична особеност, която определя устойчивостта на визията може да се посочи осигуреният статут на българския стенописец и липсата на необходимост от участието му в художнически десидентски обединения, които да адаптират новостите. Влизането в сила на решенията на 142 постановление на МС от 1959 година гарантира добрия статут на художниците и създава у тях манталитет на приспособяване, който е следствие от осигуреността им и принципно трудното приемане на новостите от тях. Стенописците, чиито търсения са в областта на фигуралността се чувстват, като галеници на съдбата при положение, че не излизат извън рамките на системата. Някои от най-талантливите автори в пределите на допустимата парадигма успяват да създадат творби, които ще останат в историята на нашето изкуство. В цялата българска история на изкуството няма друг период с толкова добре гарантирани и регламентирани условия за творчество. Все пак не всички творци са равнопоставени. Една част от авторите, които участват в комисии и са партийно ангажирани се превръщат в едни от най-богатите членове на социалистическото общество, друга част, която има афинитет към нарушаване на езиковите или формалните принципи възприети вътре в системата са отхвърлени от нея.

У нас цялата общност на художниците е хомогенно интегрирана в дейностите и изявите на СБХ, който на практика олицетворява като абсолютен монополист целия художествен живот. Относителната самостоятелност на СБХ е условие за избягване на грубия административен контрол, характерен за „култа на личността“ от 50-те години. През 70-те и 80-те години класическият социалистически реализъм отстъпва място на по-либерален вариант, който чрез модела на ОХИ узаконява преминаването от „абсолютния канон“ към естетиката на многообразието.

Друга линия за обновяване на изобразителния език в стенописта са религиозните символи, които носят по-генерално епическо съдържание, заимстват се сцени от образния арсенал на православието. През периода се наблюдава ресакрализация на изкуството. Повишен е интереса към иконографски типове взети от средновековието – „Пиета“, „Снемане от кръста“, „Разпятие“, което е свързано с повишеното емоционално въздействие на творбата. Тези „кристализирани“ до степен на широки символни обобщения сюжети, отначало несъзнателно, след това целенасочено служат като мост, който води идеята до зрителя, използват се символи и категории с общовалидни и смислови параметри. Композициите са фронтални, жестът е сходен с жеста в средновековието, той се ритуализира и се изпълва със символни значения и подтекст – лишен е от всичко мимолетно и случайно. Те надхвърлят конкретността на значението. Готовият семантичен код им дава сигурност и устойчивост на образа, чийто смислов пласт се адаптира към друг контекст и се превръща в устойчив еквивалент на определена идея. Повторяемостта на образите затвърждава идеята и нейното въздействие върху зрителите въпреки подменената схема.

В изложението се очертават най-важните особености определящи визията на стенописното изкуство. Те също така могат да се определят като задържащи или променящи я. Като главни причини задържащи промяната в стенописта могат да се посочат – осигурения статут на стенописеца и манталитета му на приспособяване, защото от средата на 70-те години у нас вече няма идеологическа цензура. Особеност, която се отнася само за стенописта и има ключова роля за промяна на визията ѝ е изискването за архитектурен синтез. Като белези с положителен знак на промяна, които са предпоставка за навлизането на нефигуралността в стенописта могат да се посочат:

1. Преминаването към авторитарна форма на политическо управление;
2. Навлизането на многообразието в изобразителното изкуство;
3. Смяната на художествения модел;
4. Повишаване на информираността;
5. Изискването за архитектурен синтез.

III. 1. Общи предпоставки за обновяване на изобразителния език в стенописта.

Необходимост от промяна се явява след Априлския пленум проведен през 1956 година, който съвпада с началото на авторитарния период на политическо управление в България и се характеризира с разхлабване на идеологическите изисквания и появата на художествени списания и книги за световното изкуство. Свързва се с демократизиране на художествения живот в страната вследствие, на което навлиза периодът на многообразието в изобразителното изкуство. Конференцията на тема „Многообразието в социалистическото изкуство“ проведена на 11 април 1961 документираща посоката на обновяване – на фона на безличния предшестваш период за художниците настъпват по-добри времена – дава им се право да експериментират, да търсят оригинални решения и да изразяват себе си в лимитирани параметри. В българското стенописно изкуство навлизат нови изразни средства и „подходящи“ влияния за обновяване на образния език – поетиката заимствана от мексиканската стенопис очертава стилова тенденция валидна за години напред.

Поради специфичните си характеристики стенописното изкуство най-бързо се влияе от общите промени, от такива в сферата на икономическите, политическите и социалните реалности. В аналитичните обзори и методологически изследвания не се срещат публикации отнасящи се за характера и същината на трансформациите в стенописното изкуство, съпътстващи преминаването от един художествен модел към друг. При смяната основните идеологически рамки и забрани остават в сила, но настъпва коренна промяна по отношение на мястото на твореца в художествените процеси. Като съществена разлика се отчита, че художникът от субект подлежащ на директивно управление с участието си в комисии се превръща в оценител на произведенията. Това е факт с важно значение за поява на нефигуралността в стенописта. От членовете на Държавната комисия за изобразителни изкуства, приложни изкуства и архитектура има такива, които се заемат с прокарването на неизобразителни решения при добра аргументация на произведенията.

При анализ на художествената продукция през периода се установява, че академичният тип композиция намалява като относителен дял, наблюдава се неутрализиране на повествователното начало в сюжета и повишаване на декоративните характеристики на произведението посредством геометризация, стилизация и интензифициране на колорита, което също е отправна точка към нефигуралността. Те водят до загуба на конкретиката на изображението, трудна разпознаваемост и до възприемане на стенописа като нефигурален. Това става основание този вид стенописи да се разпределят при класифицирането им в дисертацията към преходна група.

III. 2. Архитектурният синтез като специфичен фактор за промяна на фигуралния „канон“ и поява на нефигурално стенописно изкуство.

В изложението се доказва тезата за ключовата роля на архитектурния синтез. През разглеждания период водещи критерии в градоустройството стават функционалността и градивната логика на сградата в съчетание с красива и хармонична жизнена среда. Видима промяна в облика на селищата настъпва след Априлския пленум през 1956 година. Този период се характеризира с типизация и индустриализация на строителството – обръща се внимание на необходимостта от единни творчески решения между архитекти и художници при проектиране на градската среда. Предпоставка за тяхната съвместна работа при изграждането на пространствената жизнена среда са редица закономерности от теоретично и практическо естество, които обуславят до голяма степен успешното решаване на задачите. Най-общо тези закономерности се свеждат до:

- Познаване на специфичните характерни особености на отделните изкуства, участващи в сложната композиция на архитектурния художествен синтез, техните прилики и отлики.
- Познаване на основните закони на този сложен род композиция и умело прилагане на средствата за композиция и хармонизация.

- Богата информация за съвременното състояние и равнище на проблемите и реализациите на архитектурния художествен синтез и тенденциите за по-нататъшното им развитие.

Преодоляването на фигуралния канон става постепенно. Като водещи фактори позволили началото на промяната могат да се посочат новата съвременна архитектура и изискването за хармонична жизнена среда, което се постига на базата на синтез между художествените произведения и архитектурата. В монументалните изкуства излиза напред изискването за добър архитектурен синтез. Той става позволение за композиционни решения, които са в хармония с геометричната структура на съвременните сгради и са нефигурални.

В този период се появяват автори като Илия Илиев и Йордан Марков, които имат освен художествено и архитектурно образование и притежават необходимите знания и компетентност. През седемдесетте те са носители на нови свежи идеи и успяват да реализират, както те ги наричат „произведения в архитектурна среда”. Благодарение на професионалната си подготвеност минават с убедителни проекти пред Държавната комисия като представят аргументи отговарящи на изискванията. Успяват да прокарат различен тип неизобразителни решения. С тях се бележи изцяло нов подход и принцип при проектиране на стенописните произведения. В мозайката се забелязват творби, при които строежът на композицията съвпада с конструктивната логика, те въздействат с растер, посока на редене, степенуване на големината на тесарите и фугите, изпъкналост на нива, контраст между тъмни и светли цветове и други. До седемдесетте години в България съществува фигурален „канон“ в стенописа, разчупването на който става благодарение на архитектурния синтез и осъвременения смисъл, който се влага в него.

III. 3. Съвременни фактори влияещи на стенописа след периода на демократичните промени.

Периодът около 90-те години в България се характеризира с промени в изкуството, които произтичат като резултат от обществените промени обуславящи преминаването от социализъм към капитализъм. Поради характера на стенописното изкуство те се отразяват

най-бързо в него. В постсоциалистическата ситуация трябва да се извърши цялостно реструктуриране на обществения живот с оглед на една капиталистическа икономика и плуралистична политическа система. Промените в страната се извършват в една специфична ситуация, различна от световната практика, поради факта, че моделите на капитализма от края на 19-ти и първата половина на двадесети век са изживели времето си и вече не функционират. Тя е наложена в глобален план в края на XX век и ни дава основание да говорим за постмодерен капитализъм. Едно от нещата, което реално донася глобалният постмодерен капитализъм в България е свръхизобилието на стоки и услуги. Те водят след себе си консуматорска нагласа изразяваща се във вкус към луксозни предмети и удоволствия. .

Визията на стенописните произведения след преломната 89 година се определя от глобализационните промени в изкуството, които освен върху характеристиките на произведенията оказват влияние и върху вкусовете предпочитания на публиката, които се моделират в голяма степен от медиите, начина на поръчка и реализация и други. Пазарната икономика поставя нов художествен модел, в който държавата се оттегля от меценатството си в стенописа. Налице е процес на формиране и на нов тип хоризонтална художествена структура, в който приоритетно значение има интегрирането на българското изкуство в съвременния интернационален свят на изкуството. Тя е коренно различна от социалистическата йерархизирана структура, която изключва обратната връзка и контрол от долу на горе и в самата нея са заложени задържащи фактори, осуетяващи корекция на системата.

Глобализацията се отразява във всяка една човешка сфера и дейност. Тя оказва влияние и в съвременните медии, те са с различни характеристики и формират нова представа за културни взаимодействия – културата постепенно престава да се мисли в национален контекст или като пренос от центъра към периферията, а като диалог между различни точки от света, в който се преплитат множество традиции и необозрими индивидуални присъствия. Културната ситуация в края на първото десетилетие на новия век е хибридна – между конвенционални и алтернативни художествени форми.

Характеризира се с нарастваща перформативност на всички публични практики, вследствие на задълбочаващото се съзнание за значението на медийната им събитийност. Перформативността следва да бъде разбрана в нейните множествени канотации: като действие и изпълнение, като въздействие върху аудиторията и имплицирана реакция на публиката. Деветдесетте години е налице постмодернистко разнообразие от стилистики, постмодернистка всеядност и всевъзможност, усилване на идеята за еkleктико-плюралистичните възгледи. За младите художници тази неочаквано нова свобода и „всепозволеност“ се възприема преди всичко като нещо, насочено срещу тотализиращите постулати на предишната система, като индивидуално разкрепостяване. В постмодерните вариации и интерпретации обаче има и някои отличителни особености, които са специфични само за България. Те са своеобразното едновременно преплитане на модерния и постмодерния живописен дискурс или на разнородни и разнопосочни тенденции поради тяхната неизживяност.

През периода медийната действителност идва да замени, както идеологизираната действителност на комунизма, така и класическата доктрина за обществения договор при капитализма. Около новите медии съответно се създават и нови публики, които представляват своеобразни клубове по интереси. Влиянието на медиите се простира в две посоки. Едната може да се нарече положителна, когато се формират социокултурни взаимодействия и вкусове изградени на базата на утвърден опит и знания. Другата е отрицателна – в нова обективна опасност за културата и изкуствата се превръщат антимодерните образи, които се излъчват по локалните и националните телевизии. Те заимстват от индустрията на зрелища на живо, които жаргонната лексика обобщава като чалга-култура. От друга страна медиите са тези, които през последните години промениха в положителна насока социокултурният контекст. Освен за моделиране на вкусови нагласи те са източник за нови познания и задоволяват културни потребности. Информираността на зрителя за съвременното и традиционно изкуство спомогна да се появи малобройна интелектуална прослойка проявяваща жив интерес към изкуство и способна да различи кича от творческите търсения.

Промяната в изкуството се наблюдава и в технологично и техническо отношение критериите за оценка към художественото произведение се развиват от естетични към технологични. Все още художествената политика на определени артистични кръгове се състои в определяне на дадени явления, като по-съвременни от други

В съвременната ситуация публиката играе важна роля в изкуството, това се отнася и за стенописта, която функционира социално. Комуникативността е важен елемент от структурата на всяка творба като нямаме предвид разбирането за комуникативност по времето на социализма – *присъствието на човешки образ и разказвателно начало*. Тя е посредникът между произведението и публиката, и се разбира като създаване на подходяща атмосфера и задоволяване на конкретните изисквания на поръчителя. В стенописта средата се превръща в художествено произведение, зрителят участва в нея. В някои случаи публиката се явява и инициатор и възложител и участник. Тя е с нови характеристики, нейната структура не е еднородна. Изискванията ѝ се разполагат между масовото и елитарното. Днес се наблюдава едно ново положително взаимодействие между елитарната и масовата култура. Масовата култура взема теми и сюжети от елитарната култура, а елитарната култура използва нейните публични средства. Това прави изкуството по-достъпно като тази достъпност нараства с въвеждането на новите материали, поради снижаване на стойността му.

Промените в стенописта от една страна са положителни – липсват граници и възможности за ограничаване, общуването се улеснява, поради световната глобална мрежа, от друга страна са отрицателни – невъзможност на твореца да твори, страх от новата ситуация, изгубване на рефлекс за творчество. Липсата на гарантирани поръчки проблематизира статута на стенописеца.

IV. Анализ на българската нефигурална стенопис. Установяване на критерии за класификация и обособяване на групи според тях.

В главата се проследява развитието на нефигуралната стенопис от нейната първоначална поява през 70-те години до днес. Анализират се най-новите съвременни

тенденции и факторите, които ги определят. Периодът се разделя на два големи подпериода, които се различават по политическа, обществена, икономическа и художествена ситуация.

Първият обхваща годините от деветосептемврийската победа до демократичните промени в България през 1989 година.

Вторият започва след тях до наши дни, характеризира се с промени не само в художествения модел, политическата и икономическата ситуация, а и с такива по отношение на същностни характеристики на стенописното изкуство като трайност, статичност и др. За доказване на определени тези за целта на проучването е необходимо да се извърши сравнителен анализ между характеристики на двата подпериода. Стенописната творба е социален феномен и затова е необходимо да се отчете връзката между възлагането и функционирането на произведението във външния свят. Коренно различни са те по времето на социализма и капитализма.

За да съпоставим двата периода ще класифицираме произведенията по едни и същи критерии, въпреки различията. За целта се проследяват тенденциите в нефигуралната стенопис от самото им зараждане и тяхното трансформиране през годините. За целта на дисертацията се доказва, че някои се оформят още през социализма, а в други след демократичните промени се влага ново разбиране. Съвременните тенденции в нефигуралното изкуство се влияят от глобализацията, която, импонира на нефигуралността, защото тя минава отвъд националното. От днешна гледна точка, независимо дали ще причислим образците на нефигуралното изкуство през социализма към *декоративно, абстрактно* или *постмодерно изкуство* те ни изглеждат много семпли и обичайни, но за определен период, в който се държи на фигуралността и всичко различно е обявявано за неправомерно и идеологическа диверсия те са знак за разчупването на догмите и каноните и са проява на известна смелост и новаторски дух.

През демократичния период се появяват нови възможности – участието в международни проекти по целия свят, но и зависимости, които по сходен на идеологията

начин обременяват творците. За да се чувстват независими и удовлетворени от битието си през последните години авторите реализират произведения без поръчка.

Бързото усвояване на съвременните материали води до промени в технологично и техническо отношение. Критериите за оценка на художественото произведение се осъвременяват – от естетически към технологични.

В стремежа си да се уеднаквят критериите за оценка се прилага социологически подход и за двата включени периода.

Социологическият подход налага ново отношение към художествената творба, защото тя е социално конструиран феномен и вече не е самодостатъчна при оценка на качествата ѝ. Осъзнава се връзката между художествения и външния свят, която се опосредства от публиката и се отчита нейната важна роля.

От една страна хронологично във времето, колкото повече се отдалечава публиката от контекста на създаване на дадено художествено произведение, толкова повече нараства социално-рецептивната му вариантност. От друга страна всяка интерпретативна вариантност съществува в определен социо-културен контекст, включващ обективност плюс социо-културни фактори. Всъщност творбата е само схематичната основа, върху която се фокусират естетическият и социологическият поглед, които се допълват взаимно. Социо-културният контекст на творбата зависи от двата момента – на създаване и на възприемане.

За нуждите на дисертацията разглежданите произведения се класифицират в три групи като за отличителен белег се взема начина, по който творбата се възприема от зрителя (публиката). Тази класификация се обосновава на социологическия подход, който се прилага към произведенията – зависимостта им от момента на създаване и момента на възприемане. Акцентът се пренася върху въздействието на творбата. Въвежда се критерий „разпознаваемост на изображението”, Стенописите, при които се губи конкретиката на образа и изображението става трудно разпознаваемо класифицираме в междинна група. Те въздействат като нефигурални при отдалечаване на зрителя. Така обособените групи са:

- Декоративна;

- Преходна;
- Постмодерна.

Във втората група се обособяват няколко типа произведения разпределени в следните подгрупи.

2.1. Произведения, при които се установява разрушаване на изображението посредством формален разпад, фигурите са включени в композиционни структури и са трудно разпознаваеми;

2.2. Произведения, при които формата чрез цвета преминава през постепенна трансформация, завършва с тотално разрушаване на четливостта на изобразеното и го превръща в абстрактна нефигуративна структура от цветни петна;

2.3. Произведения, които се характеризират с конструктивна пестеливост на формата и обобщението ѝ води до абстракция и трудна разпознаваемост;

2.4. Произведения, при които има съчетаване на реално с абстрактно.

В първата група се разглеждат творби, които са декоративни и изпълняват функция на украса или добавка към архитектурата, или присъстват под формата на облицовка, или подово покритие. В преходната група се включват такива, които съществуват успоредно с другите две и са междинни по начин на въздействие, а не хронологично. Те са доказателство за обновяване на изобразителният език, поява на възможност за художниците да експериментират и белег за разчупване на „канона“ поради факта, че фигуралната композиция е била задължителен елемент от дипломната защита на бъдещите стенописци. Като „постмодерни“ определяме стенописните творби, в които се заимства визуалният език на „абстрактното“ изкуство като се влагат нови смисли, също така произведения, при които има смесване на различни образни езици, тенденции и материали.

IV.1. „Абстрактното“ стенописно изкуство до 1989 г. Формален анализ и класификация на произведенията.

Анализират се конкретни произведения, които се класифицират по горните критерии и разпределят по групи. Нефигуралното стенописно изкуство до 1989 г. съществува като

декоративно изкуство, което възниква на базата на свързаност с архитектурата. Държавната комисия съществува до 1992 година, но институционалният контрол след промените е доста отслабен. Реализираните в този период стенописи се характеризират с по-голяма свобода и по-авторски решения. Правят се изводи базирани на получените резултати от анализите и се набелязват тенденциите за периода. Седемдесетте години има устойчиви механизми за поръчка и реализация на стенните творби. Тази част от българските стенописци, чието творчество не е в полето на фигуралността използват архитектурния синтез като възможност за нови решения, които не са обременени от идеологията. Спецификата на материалите също идва на помощ при аргументацията на нефигуралните решения. През периода нарастват информираността на художниците и броят на отразяваните събития. В нефигуралната стенопис се откриват преки стилови заемки от визуалния език на западноевропейската модерност.

Интерпретативната вариантност на нефигуралната стенопис не се променя с контекста на времето, както е при идеологически ангажираните стенописни творби, тя само може да се обогатява. Отношението към нея също се запазва. Промяна може да настъпи от гледна точка на критерии за съвременност или на лична интерпретация на зрителя.

IV.2. Нефигуралното стенописно изкуство от периода на промените до днес. Съвременни тенденции. Формален анализ и класификация на произведенията.

След годините на промените в края на 90-те нефигуралната стенопис става обичайно явление поради сравнително лесното ѝ изпълнение и тенденцията към преминаване на елементи от интериорния дизайн и рекламата в нея. Езикът на нефигуралната стенопис е универсален и подхожда на глобализацията и динамиката на съвременното общество. Тези произведения се вписват изцяло в днешните изисквания, създават цветен акцент в интериора и придават уникалност на помещението, отговарят на вкуса на собствениците. Предпочитани са и защото нямат точен адресат, при смяна на дейността на фирмата или на помещението те не губят актуалност. Най-често изпълнявана е техниката *a seko* като тя се

усъвършенства технологично. Наблюдава се използването на нови техники, материали и тяхното съчетаване по неподозирани досега начини. За улеснение на художниците компютрите навлизат в стенописното проектиране, а в изпълнението принтовете. Световна практика, която навлиза и в България е проектът под формата на принт върху платно да се залепи върху стената или дори само да се монтира пред нея. Това става възможно благодарение на съвременните технологии.

През 90-те години в българското изкуство навлиза в употреба терминът „визуални изкуства”, който е по-общ и е свързан с размиване на границите между различните видове изкуства (изящни и приложни) и заменя наименованието „изящни” или „изобразителни”. Процесът на размиване на границите е отчетлив и в стенописните изкуства.

В дисертацията се разглежда положителната страна на случващото се в изкуството като следствие от глобализационните процеси – свободно и равноправно включване на нашите визуално-пластични изкуства в по-обширни суперструктури, отваряне на границите и приобщаване към по-развития свят, информираност, възможност за нови знания и контакти, работа по международни проекти, участие в колективи от цял свят. Вече не е необходимо дори да се присъства физически, всичко може да се уговори и контролира в Интернет, там става обмен на идеи, наемане на работа, подписване на договор, намиране на съмишленици и др. Това се изразява в динамика на процесите, нова експертна система на оценка и признание. Глобализацията се явява основна причина за навлизането на нови естетически критерии, идейни насоки и изисквания. Налице е информираност за случващото се в света на изкуството и възможност за съвместна работа на международни екипи. Тези възможности са факт и в стенописиста. Съвременните стенописни проекти повлияни от световните процеси се характеризират с:

- Нов поглед към идеята за колективност;
- Кураторството в стенописиста;
- Преход от монументалност към кавалетност.

Тези характеристики се изявяват, както поотделно, така и като компоненти от характеристиката на едно стенописно произведение.

Появата на *кураторството в стенописта* е свързано с постмодернизма. Реализират се стенни произведения, в които са включени много участници, обикновено с различни метод и стил на работа, а и индивидуални възможности като художници. За да се обедини единното въздействие на творбите им предварително се създава идейна концепция. Също така роля на куратора на проекта е да уточни и контролира изпълнението – да намери и спечели за каузата му участници в него, и да осигури финансирането му. През последните години кураторството е свързано с произведенията, които класифицирахме като „произведения без поръчка“. Обикновено това са дипломни проекти на бакалаври или магистри. Те се характеризират с много на брой участници, минимално финансиране и липса на опит. При тях ролята на куратор изпълнява водещият преподавател. Обикновено той създава концепцията, поставя критериите (те могат да са технически, технологични, цветови като задължително трябва да отговарят на цялостната концепция) и оценява проектите.

От направения анализ на периода се извеждат съвременните тенденции в нефигуралното стенописно изкуство като:

- Преминаването на елементи от интериорния дизайн и рекламата в сферата на стенописта;
- Нова визия, получена от преливането на изобразителни езици и композиционни принципи между изящни и приложни изкуства;
- Участие в международни стенописни проекти;
- Нов поглед към идеята за „колективност“;
- Увеличаване на броя на „стенописите без поръчка“;
- Утвърждаване на идеята за кавалетизация;
- Промяна на критериите към стенописните произведения – нови характеристики на стенописните творби;
- Нови зависимости.

Тези тенденции могат да се видят, както поотделно така и в различни комбинации като произхода на всички се корени в световните глобализационни промени, които оказват влияние след настъпване на демокрацията в България.

Заключение

При анализа на тенденциите в нефигуралната стенопис се установи, че колкото и различни да са двата разглеждани периода съществуват някои общи тенденции, които се зараждат през първия и доразвиват през втория. Преходът от монументалност към кавалетност е съвсем отчетлив. В историята на стенописиста в България се наблюдава за първи път през осемдесетте и се свързва от една страна с внасяне на повече интимност в средата при преминаване на произведенията в интериора на хората, от друга страна през демократичния период се свързва с намаления брой поръчки за стенописни произведения. Днес тенденцията може да се разглежда в две насоки:

Първата е вътрешната необходимост на художниците да творят. Обикновено това са доказани автори с творчески опит, които освен, че задоволяват тази си потребност показват и техническа виртуозност. Понякога целта на художниците е технологичен експеримент. Те творят за себе си като не е изключено на по-късен етап да намерят ценител, който да откупи произведението им. По-малкият формат се характеризира с по-голяма мобилност и възможност за излагане на творбата в галерия, представяне пред публика и намиране на евентуален купувач. Можем да я определим като самостоятелност на творбата, ново разбиране за независимост на произведенията от архитектурната среда, което е пълна противоположност на социалистическото разбиране за съобразяване с конкретна архитектурна среда. Много съществено е, че тези творби се правят без поръчка и определящ за тях е авторския замисъл.

Втората насока в тенденцията към кавалетност се наблюдава при колективните проекти и е свързана с постмодернизма и многообразието – когато участниците са повече на брой и концептуално индивидуалните „стенописни миниатюри“ образуват единно монументално цяло.

Друга тенденция е неподозираното комбиниране на техники и преливане на изкуствата едно в друго, което изцяло се вписва в характеристиките на постмодернизма.

Идеята за колективност също така търпи развитие. В днешния персонално насочен свят се изостря проблемът за съавторството. То може да има различни проявления, като в някои от тях се поставя на изпитание индивидуалистичната природа на художника. Съществуват съвременни проекти, в които цялостния резултат е съставен от колективни творби. При тях възниква необходимостта от куратор на проекта, който да постави концепцията и да уточни изискванията към участниците. Това са съвсем нови постмодерни творби, които са определяни като „инсталации” и са получени на комбинаторен принцип, съчетават в себе си различни характеристики като – колективност, мобилност, модулност, интерактивност, технически експеримент и други, от които произтича и тяхната нова визия и перформативност. Друга тенденция, която се наблюдава през последното десетилетие като последица от преливане на границите между отделните изкуства е навлизането на елементи от рекламата и интериорния дизайн в територията на стенописата.

При издирването и документирането на произведенията се оказва, че те са най-разнообразни – от скъпоструващи техники като витража, до такива които изглеждат като стенна декорация. Витражът също се кавалетизира. През последните години той намира широко приложение в предмети – лампи, аплици, паравани и като самостоятелни стенни пана, изкуствено осветени.

Най-общата за стенописните творби тенденция е тяхната универсалност откъм послание и въздействие, лесно и евтино изпълнение. Най-често това са произведения в акрилна техника, която е осъвременен вариант на класическата *a secco*. От документирания снимков материал се вижда едновременното съществуване на произведения за всякаква публика като единствено нейният вкус е определящ за визията им. Всички класифицирани групи продължават да се изпълняват успоредно през годините, като последната на постмодерните произведения е с много отчетливи характеристики.

Постмодерните произведения съчетават едновременно няколко тенденции и по критерия за съвременност отиват напред във времето, даже спрямо някои световни аналози.

Стремежът в изследването бе да се документират и анализират стенописни произведения, които са характерни примери за класифициране и доказване на определени тенденции в подкрепа на изследването, а не самоцелно включване на максимален брой стенописни творби.

Декларация за оригиналност

1. За първи път в нашата историография се разглежда проблемът на „нефигуралната стенопис“ като самостоятелна научна тема. В изследването е обхванат много дълъг времеви отрязък, който включва два коренно различни периода по политическа, икономическа и художествена ситуация.

2. Реконструирана е обширна картина на стенописната практика, върху която се правят критическите анализи и разсъждения.

3. В изследването са проучени и анализирани социални, политически и културни фактори, които допринасят за по-пълната и цялостна картина по проблема на нефигуралната стенопис.

4. На базата на сравнителен анализ между двата периода се извеждат в обобщен вид развитието на тенденциите в нефигуралната стенопис – зараждане, трансформиране и смесване като последица от постмодернизма.

5. За целта на дисертацията са документирани и класифицирани съвсем нови произведения, реализирани през последните няколко години в България и които не са били обект на научно изследване.

•

Ползвана литература

Дисертационният труд съдържа библиография, състояща се от ползвана литература със 119 заглавия от български автори и пет заглавия от чужди автори и 6 уебсайта.

Публикации по темата на дисертацията

1. Данева, Д. Приложното и изящното в два съвременни стенописни проекта. – В: Проблеми и перспективи в развитието на съвременния дизайн и декоративно приложните изкуства 2. НХА, сборник с доклади – 2012

2. Данева, Д. Фризът стенописно изречение в Народната библиотека „Св. Кирил и Методий“ нов поглед към идеята за колективността. – докторантска конференция НХА – 2013