

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

КАТЕДРА “ИЗКУСТВОЗНАНИЕ”

Росен Василев Тошев

АВТОРЕФЕРАТ

към дисертация на тема:

ФОТОРЕАЛИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ЖИВОПИС

Дисертация за присъждане на образователна и научна степен “ДОКТОР”

Научен ръководител: проф. д-р. изк. Свилен Стефанов

София, 2019

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

Факултет "Изящни изкуства"

Научен ръководител: проф. д-р. изк. Свилен Иванов Стефанов

Дисертационният труд се състои от: *Увод, четири глави, Заключение, Библиография и Приложение.*

Основен труд – 175 стр.

Приложение – 165 бр. снимки – 103 стр.

Брой библиографски източници – 30 бр.

София, 2019

Съдържание

Увод.....	стр. 3
Глава I. Исторически преглед за възникването и влиянието на фотографията върху изобразителното изкуство през 19-ти и 20-ти век. Появата на <i>фотореализма</i> като течение в живописа в САЩ и Европа.....	стр. 4
Глава II. Фотография и живопис в Българското изобразително изкуство от Възраждането до средата на XX-ти век.	стр. 10
Глава III. <i>Фотореализъм</i> в българската живопис. Български художници фотореалисти. Периодизация.....	стр. 13
Глава IV. Български художници <i>фото</i> и <i>хиперреалисти</i> работещи в чужбина.....	стр. 22
Заключение и приноси.....	стр. 24

Увод

Дисертационния труд, изследващ появата и значението на *фотореализма* в българската живопис, целъ да проучи процесите свързани с възникването и развитието както на самото течение *фотореализъм*, така и на отношенията живопис – фотография в изобразителното ни изкуство.

Трудът е реализиран в шест части /увод, четири глави и заключение/ и е базиран върху методологията на *историографския анализ*, следващ определена хронология в изследваните процеси. При направения обстоен преглед на материалите бе установено, че досегашните проучвания и публикации /*Р. Маринска, М. Василева, Св. Куюмджиева, Св. Стефанов, Ч. Попов* и др./ по темата за фотографията и фотореалистичната живопис са по-скоро епизодични и с малки изключения, предимно монографични. Това определя и обстоятелството, че проблематиката и различните характеристики на *българския фотореализъм* не са изследвани в своята пълнота и многообразие. Ето защо една от основните задачи заложи в дисертацията е – ***да се проучат, изяснят и систематизират процесите свързани с художественото течение "Фотореализъм" в нашата живопис, предпоставките за неговата поява, неговото развитие, както и влиянието и значението му в контекста на българската културна действителност.***

Проучванията и анализите на българския *фотореализъм* са базирани на убеждението, че той не бива да бъде разглеждан само в контекста на българските художествени реалности, а е нужно да бъде съпоставен с историческите тенденции и практики на американската и европейската фотореалистична живопис. Такива паралелни съпоставки изискват те да бъдат осъществени в един исторически преглед,

обхващащ различни времеви прояви на различни художници *фото* и *хиперреалисти*. Подобен анализ е нужен и за изясняването на историческите предпоставки довели до появата на *фотореализма*, както и за проследяване на положителните практики при артистични влияние между живописца и фотографията.

Освен появата на *фотореализма* в българската живопис, от съществено значение за полезността на дисертацията е и задълбоченото изследване на творчеството на определени художници, дали своя принос в развитието на това течение и формирали определени насоки в него. Също така важно за самото изследване е поставянето на въпроси и даването на отговори свързани с продължаващите и днес процеси в нашия *фотореализъм*, определящи го като все още незавършен период от изобразителното ни изкуство.

Глава I

В тази глава, която по същество е исторически преглед, основно се изследват проявленията на фотографията свързани с влиянието ѝ върху европейското изобразителното изкуство и по-конкретно върху живописца. За изясняването на едно подобно влияние бе нужно да се разгледат определени артистични и културни течения от 19-ти и 20-ти век, течения в които фотографската образност безусловно присъства или осезателно доминира.

Едно от първите и несъмнено важно в това отношение е движението на *пре-рафаелитите*. То възниква през 1848 г. в Англия. По интересен и ползотворен начин това течение обединява творческите търсения на фотографи и художници. В това

обединение се разкрива потенциала на фотографията като артистична медия от една страна, а от друга то показва възможните тогава взаимни влияния между фотографската образност и живописата. Сред живописците и фотографите *пре-рафаелити* са автори като *Джон Евърет Милайс, Данте Габриел Росети, Уилям Холман Хънт, Джон Уилям Инчхолд, Джон Ръскин, Форд Мадокс Браун, Сър Едуард Бърн-Джонс, Джулия Маргарет Камерън, Джон Хобс, Фредерик Кроули, Луис Карол, Роджър Фентън, Хенри Уайт, Джон Робърт Парсънс, Хенри Пийч Робинсън* и др. Именно на това философско и културно течение дължим появата и дефиницията на термина *художествена фотография*.

Периодът обхващащ втората половина на 19-ти век е времето в което /наред с *пре-рафаелитите*/ художниците *импресионисти* утвърждават своето присъствие на европейската художествена сцена. Безспорен факт, за който има многобройни доказателства, е присъствието на фотографията в редица живописни платна на някои от представителите на това течение. Настоящото изследване показва, че определени художници *импресионисти*, наред с живописата си, активно се занимават и с фотография. Такъв живописец и фотограф е *Едгар Дега*. Много от неговите картини са създадени въз основа на заснети лично от художника кадри. Едни от най-известните сред тях са сериите му посветени на балета и танцьорките, както и някои от циклите му с къпеци се жени.

Сред *импресионистите* и *пост-импресионистите* повлияни в различна степен от фотографията като процес и визия, присъстват и имената на *Пол Сезан, Пол Гоген, Анри дьо Тулуз Лотрек*. В дисертационния труд са посочени редица примери за начините по които те използват снимката, като основа за някои свои живописни произведения.

В хода на историческия преглед бе проследено техническото развитие и усъвършенстване на фотографските пособия и процеси. Проследена и анализирана е и връзката между техническото усъвършенстване на снимачния процес и популяризирането на фотообраза. Това усъвършенстване води до ситуации в които създаването на фотографски кадри става все по-достъпно за по-широк кръг от хора. Несъмнено художниците са сред тези, които се възползват от пластическите и естетически възможности на тази нова образност и в много отношения тя дава отражение в тяхното творчество. Подобно засилено фотографско присъствие откриваме в редица течения възникнали в първите десетилетия на 20-ти век, сред които *дадаизма*, *конструктивизма*, *сюрреализма*, *нова предметност* и др.

В първата половина на 20-ти век, а и след това, художници от движението *Дада* създават своите произведения върху основата на *фотомонтажа* и *фотоколажа*. В дисертацията, като най-характерен пример в това отношение, е посочено творчеството на автори като *Раул Халсман*, *Хана Хох*, *Ман Рей*, *Марсел Дюшан*, *Ласло Мохой-Над*, *Франсис Пикабия*, *Йоханес Баадер*, *Йоханес Бааргелд*, *Курт Швитерс* и др. Аналогично е присъствието на фотографията и в редица произведения на *конструктивистите* *Ел Лисицки*, *Александър Родченко*, *Густав Клуциус*, *Валентина Калугина*.

Художниците-*сюрреалисти*, също не остават безразлични към достиженията и възможностите на фотографията. Това е особено видимо в творчеството на художниците *Слвадор Дали* и *Рене Магрит* и фотографи като *Ман Рей* /той е част и от групата на сюрреалистите/ и *Филип Халсман*. Наред с живописиста си, в която често откриваме фотографската образност и *Дали*, и *Магрит* често създават или участват в

създаването на фотографии, издържани в духа и философията на *сюрреализма*.

Разглеждайки живописното творчество на тези значими творци, стигаме до извода, че някои техни платна са изградени на принципа на снимковия колаж. Този "колаж" обаче е реализиран с чисто живописни средства поради което можем да го определим като *имитиран фотоколаж*. Характерен пример за такава живопис са редица картини на *Магрит* като *"Познатите предмети"* /1928 г./, *"Заблуди от величие"* /1948 г./, *"Голконада"* /1953 г./, *"Кралския музей"* /1966 г./, *"Щастливият донор"* /1966 г./ и др. Сред творчеството на *Салвадор Дали*, като такъв тип живопис можем да посочим и *"Трите лица на Гала"* /1945 г./, *"Атомна меланхолия"* /1945 г./, *"Портрет на Гала с кости от носорог"* /1954 г./, *"Тайнството на Тайната вечеря"* /1855 г./, *"Портрет на моя починал брат"* /1963 г./, *"Халюциногенен тореадор"* /1968-70 г./ и др.

В своя статия *"Фотографията на сюрреализма – между чудото и факта"*, сп. *"Проблеми на изкуството"*, бр. 4, 2006 г./ *Миланка Тодич*, изследвайки фотографията при сюрреалистите споделя, че важността на снимката за художниците от това течение се дължи на философското им убеждение за *новата картина, която възниква без помощта на човешка ръка*. В това убеждение е заложено и схващането за *фотографията, която открива нови закономерности на механичното и оптичното записване на впечатленията от света*.

Разглеждайки творчеството на *Пабло Пикасо*, в някои негови творби откриваме, че фотографията дава своите отражения и в течението *кубизъм*, макар и в не толкова голяма степен. Същото важи и за художниците от движението *Нова предметност* чиито най-видни представители, използвали фотообрази, са *Георг Грос* и *Криситиан Шад*.

След края на ВСВ, наблюдаваме едно определено засилено фотографско присъствие в изобразителното изкуство, особено в течения, зародили се в САЩ. През втората половина на 20-ти век фотографията и нейния визуален продукт добиват изключителна популярност. На практика няма сфера, било тя културна или социална, в която те да не оставят своя отпечатък. В известна степен това се дължи и на техническия напредък в много области, свързани както с производството на фотокамери и филми, така и със заснемането и последващата реализация на филмовия кадър. Фотографията присъства в художествения живот, в ежедневния и периодичния печат, в рекламата, в науката, в документалистиката. Тези нейни възможности и тази нейна популярност я превръщат и в едно от широко използваните изразни средства, на възникналото по това време в Америка течение *поп-арт*. Творчеството на художници като *Ричард Хамилтън*, *Анди Уорхоу*, *Робърт Раушенберг* е безспорен пример в това отношение.

Следвайки хронологията при изследване влиянието и присъствието на фотографията в живописа, достигаме до онази най-отчетлива и категорична форма на тяхната взаимосвързаност, която виждаме в течението *фотореализъм*. Това артистично движение, както и *поп-арта*, възниква в Америка, в края 60-те и началото на 70-те години на миналия век. Доктрината върху която *фотореалистите* изграждат и развиват своята живопис е изцяло подчинена на снимковия кадър, като най-важно условие е, художникът да е автор и на снимката. Галеристът *Мейсел* е сред първите които популяризират авторите на това течение предоставяйки им собственото си изложбено пространство. Той е и сред първите които издават статии, монографии и албуми посветени на *фоториализма* и *художниците-фотореалисти*. Една от неговите

най-големи заслуги е дефинирането на същността на това течение както и определяне на понятието *фотореалист*.

1. Фотореалистът използва фотоапарат и снимка за събиране на информация.

2. Фотореалистът използва механично или полумеханично средство за прехвърляне на информация върху платното.

3. Фотореалистът трябва да има техническата възможност да завърши творбата си, която да изглежда като фотографско изображение.

4. Художникът трябва да е изложил работата си като фотореалист до 1972 г., за да се счита за един от главните фотореалисти.

5. Художникът трябва да е посветил най-малко пет години за развитието и представянето на фотореалистични творби.

Едни от първите *фотореалисти*, създали и развили естетическите принципи и философията на това движение, са художници като *Дон Еди, Ричард Естес, Ралф Гоингс, Одри Флак, Чък Клоуз, Робърт Бехтле, Ричард МакЛийн, Денис Патерсън*. Последният по-късно става основател и на течението явяващо се наследник на *фотореализма*, а именно – *хиперреализма*. Художникът *Денис Патерсън* възприема *хиперреализма* като еволюционно разширение на *фотореализма*. От страниците на личния си сайт (<https://www.denispeterson.com>), той определя творбите на представителите на това течение като "*полиморфни, с добавена нова динамика, оспорваща възприятията на зрителя чрез променена илюзия за реалност и фантасмагорични визуални изявления*". Като най-изявени и значими художници *хиперреалисти*, можем да посочим имената на автори като *Готфрид Хелнвайн, Ян Хорнак, Ицван Шандорфи, Вилем ван Велдхузен, Томас Арвид, Нестор Лейнес* и др.

От този исторически преглед несъмнено виждаме сложността е нееднозначността на възникналите връзки между фотографията и живописата в американското и европейското изобразително изкуство. Тази сложност определено създава условия за положителни иновативни артистични практики и в двете визуални изкуства и като най-характерни такива можем да посочим възникването на жанра *художествена фотография* както и появилите се в живописата *фото* и *хиперреализъм*.

Глава II

Тук се разглежда отношенията между фотографията и живописата в българското изобразително изкуство от нашето *Възраждане* до средата на 20-ти век. В дисертационния труд са проследени зараждането, развитието и протичащите процеси в между двете изкуства в контекста на реалностите в изобразителното ни изкуство от този период. От съществено значение за изясняване на тази проблематика е историческото проследяване на появата на фотографията в България, както и нейните първоначални отражения в социалния и културния ни живот.

В хода на този исторически анализ бе разгледано творчество на някои от първите български фотографи, които в много случаи имат и творчески изяви в областта на живописата и графичните изкуства. Това има своята логика тъй като първоначално те се насочват към изучаване на художествени занаяти, а впоследствие, повлияни от новата фотографска образност, се насочват и към нейното овладяване. Сред пионерите в практикуването на това ново изкуство в България са *Анастас Карастоянов*, който е *същевременно е график и илюстратор*, *Иван Зографов*, който е и *живописец*, *Анастас Йованович*, *Тома* и *Никола Хитрови*, *Никифор Минков*, *Отец Хрисант Рашович*,

Симеон Ц. Симеонов, Димитър Топалов, Годор Запрянов, Стоян Каралеев, Мина Попов, Панайот Иванов, Христо Попдимитров.

Повечето от тях изучават фотографията в Западна Европа или Турция. Други са ученици на дошли в България странстващи фотографи от чужбина. И в двата случая сме свидетели на прогресивната творческа мисъл и завидните умения на тези първи български светлописци /*светлопис* - превод на *фотография* от гръцки/. Същевременно с това се наблюдават и редица положителни влияния най-вече върху живописата и графиката, изкуства много близки по своята същност и образност до фотографията.

В изследвания в тази глава период откриваме, че и немалко от българските живописци проявяват интерес към новия изобразителен способ. Някои от тези художници собственоръчно се занимават и с фотография, докато други ползват готовата снимка като помощно средство при реализацията на своите композиционни идеи. В дисертационния труд бе анализирано творчеството на редица автори, които изграждат своята живопис върху фотографския образ. Това често се наблюдава предимно в историческия и портретния жанр, но не е изключение и при други сюжетни композиции като тези с битова или пейзажна тематика. Сред първите и най-значими живописци занимаващи се и с фотография несъмнено трябва да посочим *Георги Данчов-Зографина*. Сред живописното и графичното му творчество откриваме едни от най-правдивите и въздействащи портрети на личности от епохата на освободителните борби, като тези на Левски, Ботев и Стамболов. За създаването на всеки един портрет *Георги Данчов* е използвал кадри, направени от самия него. Наред със *Зографина*, през същия период, в областите на живописата и фотографията се изявяват и творци като *Иван Доспевски* и *Николай Павлович*.

В един по-късен етап, в самия край на 19-ти и началото на 20-ти век, на артистичната ни сцена се появяват художници като *Антон Митов*, *Иван Ангелов*, *Петко Клисуров*, *Пенчо Балкански*, *Никола Петров*. В по-малка или по-голяма степен, те се опират на фотографията при създаването на редица свои произведения. Някои от тях */Антон Митов, Иван Ангелов и Петко Клисуров/* дори са сред създателите на първото българско фотографско дружество. *Антон Митов* е известен с портрети и композиции правени по снимки, *Никола Петров* илюстрира стихосбирка на П. Славейков използвайки фотографии, а *Пенчо Балкански* създава графични шедеври манипулирайки и дообработвайки фотоплаки. Тези графики му носят редица награди и широко признание както у нас, така и в Европа.

Васил Стоилов също е сред художниците проявили своя интерес към възможностите на фотообраза. Известни факти от неговия живот */предимно кореспонденция с неговия брат Димитър/* сочат, че за някои свои платна той ползва снимката като възможност да предаде на персонажите си определен и точен характер на аксесоарите, на състоянието на модела и на неговите моментни действия. За една от ранните му творби „*Продавач на вретена*” */1930 г./*, сред архивите на художника е запазена и стъклената фотоплака, послужила като основа за създаването на това живописно платно.

Златю Бояджиев, *Борис Денев*, *Борис Ангелушев*, *Димитър Гюдженов* също са автори на които фотографията не им е чужда и които се възползват от нейния иновативен творчески потенциал.

Като обобщение в тази глава можем да кажем, че отношенията между живописиста и фотографията датират още от появяването на последната в нашия социален и културен живот. Също така е видно, че художниците от този период, които нерядко са

и фотографии, не демонстрират определена „чувствителност към нейната /на фотографията/ скрита, магична природа. Те я консумират служебно, за да се гарантират в достоверното възпроизвеждане, но при това техният прочит на фотообраза е епидермален и, не проникващ в дълбочина.” /Р. Маринска, „Българските художници и фотографията”, сп. ”Проблеми на изкуството”, бр. 4, 2006 г./ Появата на фотографията и нейното сравнително бързо въвеждане като основа, върху която може да се реализира живописно произведение, дава началото на едни традиционни сред нашите художници отношения в диалога *фотография-живопис*, които отношения определено имат положителна стойност в своето съществуване и последващо развитие. Тази взаимосвързаност на двете визуални изкуства се явява една много важна предпоставка и за появата на *фотореализма* в българското изобразително изкуство

За данните, върху които е осъществено проучването в глава II, са използвани трудовете на *Петър Боев* и *Свилен Стефанов*, както и публикации на *Ружа Маринска*.

Глава III

Глава трета е частта, която е основна в дисертационния труд. В нея се разглеждат както появата, така и развитието на *българския фотореализъм* в различните му периоди. Съществено място е отделено на изясняване на предпоставките за неговото възникване, както и на културните и социални условия в които това случва. Сведения за периода в който *фотореализма* се появява в нашата живопис са почерпени от студии на *Светлин Русев*, *трудовете на Петър Боев*, *статии на Свилен Стефанов*, *Ружа Маринска*, *Мария Василева*, *Чавдар Попов*, както и лични сайтове на някои художници. Направен е и паралел между развитието на това ново за живописиста ни течение и процесите във фотографията от това време.

За по-голяма яснота при проучването на българската фотореалистична живопис е направена една, в известна степен условна, периодизация. Това се налага поради факта, че в отделните времеви периоди *фотореализмът* има определени специфични характеристики както тематични, така и чисто пластични. Също така, във всеки един период се наблюдава и изследва творчеството на най-типичните за него художници. В хронологично отношение не можем да говорим за някакво строго разграничение тъй като автори от по-ранните периоди продължават да творят и в по-късните такива, а някои и до наши дни. Отделено е специално внимание и на иновациите в използваните от живописца и фотографията технически средства, които неминуемо водят до определени визуални и идейни трансформации в отделните периоди на *фотореализма*. Към тези средства спадат цифровата фотография и компютъра, с неговите и възможности за дигитални манипулации и модификации на фотообраза.

Конкретната периодизация изложена в настоящата дисертация е следната:

Първи период – Ранен или начален фотореализъм.

Като най-характерно за този период е разгледано и анализирано живописното творчество на *Иван Димов*.

Втори период – Фотореализъм на 80-те години.

Тук са изследвани творбите на едно по-младо поколение художници, които извеждат в чист вид идеите и визуалната естетиката на *българския фотореализъм*. Като такъв автор определено можем да посочим *Стефан Янев*. В този период се поставят някои от проблемите вълнуващи следващите наши *фотореалисти*. Тези проблеми и

ранните идеи на *концептуалния фотореализъм* откриваме в картините на *Сашо Стоицов*.

Трети период – Концептуален /дигитален/ фотореализъм.

Към този период можем да причислим определени компютърно решени живописни проекти на *Георги Тушев* и *Красимир Кръстев-РАССИМ*, както и концептуалната живопис на *Венцислав Занков* и *Росен Тошев*. Тези художници се явяват най-младото поколение български автори работещи в по-малка или в по-голяма степен върху проблематиката и пластичната форма на *фотореализма*, като при тях определено откриваме опити за разширяване както на тематичните насоки, така и на визуалните форми на това течение в нашата живопис.

Анализът на проблемите на *фотореализма* от първия период неслучайно е изграден върху творчеството на *Иван Димов*. Той единодушно е признат от редица изкуствоведи за художникът поставил началото на тази фотографска образност в българското изкуство. Знаковата му картина „*Посещение в музей*” /1973 г./ без съмнение е първата, която включва *фотообраза* като основен идеен и композиционен елемент в живописната композиция. Това платно поставя началото не само една нова визуалност в изобразителното поле на живописиста, но и едно ново разбиране за съдържанието на картината, за нейната същност и идейна концепция. Това свое ново разбиране *Иван Димов* умело демонстрира и убедително защитава в серия свои платна, които се явяват и фотореалистичния период в неговото творчество. Такива произведения са „*Предание за ямболските ремсисти*” /1974 г./, „*Движение*” /1976 г./, „*Някаква долина*” /1978 г./, „*Недовършени изречения*” /1978 г./ „*Тайнство*” /1983 г./,

„Ден от живота” /1984 г./, „Вечер” /1984 г./, „Памет” /1984 г./, „На гости у дявола” /1984 г./, „Шопска сюита” /1986 г./ и др.

В историята на българската живопис *Иван Димов* безспорно се явява първият художник, чието творчество /макар и само в един определен период/ се основава върху фотографската образност и нейното умело и органично вграждане при създаването на живописното картинно пространство. Въпреки, че самият той не се смята за *художник-фотореалист*, анализа на неговото творчество, както и изследванията на в тази област на редица наши изкуствоведи, сочат, че той без съмнение може да бъде възприеман именно като такъв автор, заемащ достойно мястото си на пионер на *българския фотореализъм*.

Изследвайки *фотореализма* във втория му период, периода на 80-те години, акцента трябва да се постави върху появата на художници представители на едно помладо поколение в нашата живопис. Това поколение е носител на едни нови идеи и виждания за присъствието на фотографията в конструкцията на живописната образност. Като най-изявени от това поколение, в дисертационния труд са посочени и изследвани живописците *Стефан Янев* и *Сашо Стоицов*.

Фотореализмът на *Стефан Янев* носи пластични характеристики близки до тези, които наблюдаваме в американските и западноевропейските художници представители на това течение. Тези характеристики се отнасят както до идейно-тематичната основа на картината, така и до нейната живописна трактовка. Една от любимите и най-убедително третиращи теми на Янев са архитектурните детайли от градските пейзажи. Неговите серии с входни врати, прозорци и ролетни щори от старите софийски улици носят онази естетика и философия, която откриваме и в някои американски представители на *фотореализма*. Картини от тези серии са *"Входна*

врата" /1981 г./, *"Подлежи на събаряне"* /1986 г./, *"Забрава"* /1988 г./ *"Врата"* /2010 г./ и др. Прецизната живописна трактовка, тънкия усет за детайла, са неизбежно присъстващи в творчеството на *Стефан Янев*. Интересен факт от неговото развитие като автор е ползването на собствен снимков материал /първоначално черно.бял/, нещо което също го доближава до *класическия фотореализъм*.

Наред с архитектурните пейзажи и натюрморта в живописата на този български художник намират място и жанрове като историческия портрет, автопортрета, груповия портрет. Всички те са реализирани върху основата на фотографията и носят визуалността на *фотореализма*, но в тях определено отсъства буквалното наподобяване на неговите образци. По-скоро тук откриваме личния прочит на *Стефан Янев*, който прочит разкрива актуалните за момента взаимовръзки между фотографията и живописата. Сред най-впечатляващите *фотореалистични* портрети на *Янев* са *„Лененград"* /1979 г./, *„Стопани"* /1982 г./, *„Слънчев ден"* /1983 г./, *„Tete a tete"* /1983 г./, *„Испански автопортрет"* /1983 г./, *„Баба Тонка"* /1985 г./, *„Портрет на Сашо"* /1985 г./ и др.

Стефан Янев е от художниците, които и до днес работят в полето на *фотореализма*, нещо което определено го отличава от другите *български фотореалисти*, при които това се явява само период от живописното им творчество.

При *Сашо Стоицов*, *фотореализмът* се явява именно период от неговата ранна живопис. Тази му живопис демонстрира едно, на пръв поглед хармонично смесване на фотографска образност и елементи на геометричен *оп-арт*. Анализът на тази ранни произведения обаче, ни насочва към един по-дълбок философски прочит на авторите идеи за отношенията човек-Вселена. Както самият художник казва, по повод портретната серия *„Програма"*, тези портрети, в съчетание със студената визуална геометрия на фоновото пространство, възплъщават идеята за определена

„програмираност“ на човешкото съществуване. Подобна интерпретация на *фотореалистичната* изобразителност е иновация в разбирането за организацията на живописната плоскост. Тази иновативност *Сашо Стоицов* определя като *концептуална форма на фотореализма*, форма която той успешно развива и в платна принадлежащи на *Програмната* серия. Самият цикъл съдържа около десет платна, като най-известни /макар и условно/ са „Програма Войнов“ /1980 г./, „Програма Братанов“ /1980 г./, „Програма Андрей“ /1980 г./ „Програма М. Донкова“ /1982 г./ Характерното за *Сашо Стоицов* концептуално интерпретиране на *фотореализма* с убедителна заявеност виждаме и в платна като „Едно семейство“ /1979 г./, „Време“ /1980 г./, „Регистриране на идея“ /1982 г./, цикъл „Един ден“ /1986 г./, „Стария рудник“ /1987 г./ За разлика от *Стефан Янев*, при *Сашо Стоицов* *фотореализмът* се явява само определен период от неговото творчество, но този период, със своята и категоричност оставя видими и трайни следи в българската живопис и се превръща в едно от най-значимите достижения на нашия *фотореализъм*. След 1988 година, художникът започва да съсредоточава творческите си изяви в полето на чистия *концептуализъм* и във форми като инсталацията, перформанса и видеоарта. Разбира се, в отделни свои проекти, той понякога се връща към живописата като работи с възможностите и на *абстракцията*, и с на *фотореализма*.

Процесите протичащи в *българския фотореализъм* от *третия му /концептуален/ период* са изследвани основно чрез творчеството на най-активно изявяващите се по това време и в тази област художници. Като такива можем да определим *Венцислав Занков*, *Георги Тушев*, *Красимир Кръстев-РАССИМ*. Едно от важните неща които в тяхното творчество е това, че можем да проследим как технологичните новости променят съдържанието и пластичната организация на живописната композиция. Това

е особено валидно за впечатляващия цикъл на *Георги Тушев* „*Digital or Paint*” /1998 г./.

Умелото използване на компютърни компилации в моделирането на фотообраза и живописната интерпретация на този образ, са безспорно нещо ново във *фотореализма* ни, а и в българската живопис изобщо. В този свой проект художникът дигитално миксира своя образ с лицата на известни личности и с образите на свои приятели. След постигането на крайния компютърен продукт, този продукт се превръща в идейна и визуална основа за картина изпълнена с класически живописни средства. Едни от най-характерните за този цикъл творби са „*Тушев + Дейвид Бауи*”, „*Тушев + Мерилин Менсън*”, „*Тушев + Памела Андерсън*”, „*Тушев + Наталия Гуркова*”, „*Тушев + Хубен*”

Извън този цикъл, художникът реализира и други живописни картини, в които фотообразът, макар и видоизменен, е ясно различим. Такива произведения като „*Бон бон*“ /2000 г./, „*Родзила*“ /2000 г./ и др.

Изследвайки творчеството на *Георги Тушев* със съжаление трябва да отбележим, че той се опира на *фотореалистичната* образност /с малки изключения/ предимно в този свой проект. Въпреки това той с основание намира своето място в рамките на това течение и в определена степен, със своята иновативност, разширява тези рамки.

Подобни са изявите и на друг от изследваните художници в този период. Това е *Венцислав Занков*. Въпреки, че той се дипломира като скулптор, живописца и по-специално фотореалистичната такава, не му е чужда като търсения и артистични изяви. Дори не би било пресилено ако определим тези му изяви като знакови за *българския фотореализъм*. Едни от най-силните му и забележими изяви са серия от картини с голи тела, направени по снимки, върху които картини са изписани провокативни текстове. Такива са платната му „*Защо принцът се бави толкова? Пепеляшка се е оженила за пари*”, /1993 г./ „*Вкус на рай*” /1993 г./, „*Скъпа Изабела*” /1993 г./, „*Чужденците не са добре дошли*“ /1993 г./, „*Бих желал да си тук*“ /1994 г./ „*Не чукай ангели*” /1994 г./ и

др. За повечето от тези творби са използвани фотографии публикувани в известни печатни издания, но други са дело на самия художник. В конкретните произведения, *фотореалистичната* визия е сякаш „пробита” от агресивността на текстовото послание, което можем да определим като безспорен принос в развитието на *фотореализма* в нашата живопис.

В по-късните си изяви *Венцислав Занков* прави серия от натюрморти с детски играчки носещ заглавието „*Toys*” както и други с изображения на плодове, които натюрморти са близки по стилистични характеристики до *американския фотореализъм*. Такива са картините „*Натюрморт – Ягода*” /1996 г./, „*Оръжие за самоотбрана*“ /2002 г./, „*Блондинките са винаги обичани*“ /2002 г./, „*Надето – парцалена кукла по корем*“ /2002 г./, „*Щастлив нов Mr. President*“ /2002 г./, „*Плюшена популация*“ /2002 г./ и др. Пак сред тези по-късни творби можем да открием и пасторални пейзажи с хора и животни носещи същите визуални характеристики – „*Деца си играят с изчезващ вид*“ /1995 г./

Красимир Кръстев-РАССИМ, също реализира някои свои проекти със изразността на *фотореализма*. Той обвързва тези свои проекти и с ползване на други медии като видеоарта и пърформанса. С всички тези изразни средства той умело третира темата за трансформациите на човешката душевност и човешкото тяло поставяйки ги в една алегорична съпоставка. По този начин, една авторова концепция бива интерпретирана чрез видеото, пърформанса и живописата. Този подход демонстрира и обвързаността на *фотореализма* с другите визуални изкуства и поставя един нов ъгъл на възприемане на случващото се в нашето изкуство от това време.

Тематиката във *фотореалистичната живопис* на *РАССИМ* е насочена преди всичко към човешката фигура, поставена в определена ситуация. Тази ситуация най-

често е фитнес залата с уредите предназначени да променят тази фигура. При изобразяването на тези трансформации, художникът често и умело ползва хиперболизацията без да нарушава същността на фотографски предадената реалност. Това откриваме в картините му „*Slice*” от серията „*Shut Up & Grow*“ /2000 г./, „*Тестостерон*” /2001 г./, „*Одрано тяло. Made in time*” /2010 г./, „*Крака*” /2012 г./. В платното „*Олимпия*” от серията „*GYM*” /2001 г./ художникът ни показва възможната многопластовост при прочита на едно *фотореалистично* изображение. Композицията тук е изпълнена с почти портретно пресъздаден фитнес уред носещ името „*Олимпия*”. Тук могат да се открият и определени препратки към едноименната творба на *Едуард Мане*, на която също е изобразена гола фигура в определена ситуация. Възможностите и въздействието на хиперболизацията, която умело подсилва въздействието на фотообраза, откриваме в платното „*Пейзаж*” /2000 г./. Този "пейзаж" всъщност е прекомерно трансформирано от физически упражнения мъжко тяло. Именно тези крайни състояния на душа и тяло са в основата на авторските търсения и които той материализира със средствата на *фотореалистичната* си живопис.

Този проект, както и някои други, е обвързан с пърформанси и видеофилми /”*Корекции*” I и II от 2001 г./ носещи подобно съдържание и подобна тематика. По аналогичен начин са решени и реализирани по-късно /около 2001 г./ и в живопис подбрани кадри от видеофилма на *Красимир Кръстев* „*Дрога*” /1995 г./ Ползването на снимки наблюдаваме и днес в творчеството на *РАССИМ*, но вече пресъздадени със специфични материали като моторно масло, урина и др. Те обаче носят характеристиките и визията на рисунката и не би било логично да ги разглеждаме като *фотореалистична живопис*, въпреки отчетливото фотогафско присъствие в тях.

Концептуалната форма на *фотореализма* е видима и в творчеството на художници като *Йоан Кирилов*, *Антон Терзиев* и в работите на автора на

дисертационния труд *Росен Тошев*. За изследването на този период са ползвани източници от публикации на изкуствоведите *Ружа Маринска, Мария Василева, Свилен Стефанов, Чавдар Попов* и *Руен Руенов*.

Глава IV

В тази част се изследва живописца на работещите в чужбина български художници *Андрей Лекарски* и *Росен Райчев-Rossin*. Анализът на тяхното *фотореалистично* творчество е направен с известна условност. Тази условност идва от факта, че артистичната им реализация се осъществява извън България и не може да бъде напълно свързана с процесите в нашата художествено-културна реалност. Поради ограничен брой научни източници, информацията за тях е почерпена от каталог "*Българско изобразително изкуство. Имена – Андрей Лекарски*", 2015 г, и личния сайт на *Росен Райчев* – www.rossinartstudio.com

Андрей Лекарски е художник живеещ и работещ във Франция. Артистичната му кариера, както и тематичността на някои негови живописни произведения е тясно свързана с парижката художествена сцена. Такъв е цикълът му „*Сафари в Тюйлери*” /1980 г./, показан в галерия *Galerie Liliane Francois*, Париж. Демонстрирания в този цикъл пластичен език, съдържащ *хеперреалистична* изразност и *сюрреалистична* асоциативност, откриваме и в по-късни произведения на художника като „*Катя в страната на чудесата*“ /1981 г./, „*Площад „Carrousel*“ /1982 г./, „*Le vol nuptial D’Otto Liliental*“ /1982 г./ . С подобна естетика и визуална конкретност е и друга серия от картини на *Лекарски*, а именно цикълът „*Harley Sensibility*“ /2013 г./ Към този цикъл спадат платна като „*Площад „Италия*“ 1943 г.“ /1994 г./, „*Дуо шампиони*” /2011 г./, „*Бодигард (Tequila sunrise)*“ /2012 г./, „*Salt Lake Harley Point*“ /2013 г./, „*Crazy Rider*“

/2013 г./, а също „*Lady Tzum Davidson*“ /2011 г./, и „*Adios Castillo de Tulum (Автопортрет)*“ /2012 г./

От мащабното живописно творчество на Андрей Лекарски, като най-близки до визуалността на американския *фотореализъм* можем да посочим платна като „*Светла в Juan-les-Pins*“ /1981 г./, „*Туркоазено удоволствие*“ / 2015 г./, „*Моята съседка* /2015 г./ . Значимостта на този художник и неговото изкуство е безспорна, още повече, че той има изяви и в България, което неминуемо оказва влияние и върху нашата културна среда. Освен в живописата, *Лекарски* пълноценно се изявява и в областта на скулптурата, което видно от реализираните му по-мащабни или по-малки проекти в материята на това пластично изкуство.

Сред българските художници с успешна кариера в чужбина е и *Росен Райчев-Rossin*. Творческите му изяви са свързани с американските артистични реалности и са изцяло в сферата на *фото* и *хиперреализма*. Жанрът върху който *Росен Райчев* реализира своите живописни платна е портретът, с неговите разновидности – официален, интимен, исторически, групов. В дисертационния труд са разгледани именно тези негови портретни изображения, като трябва да отбележим и факта, че художникът има, макар и в много по-малка степен, търсения и в областта на натюрморта. Основните сведения за неговата живопис са взети от неговия личен сайт.

Разглеждайки неговите портрети безпроблемно откриваме фотографията в тях и то не само като уловени черти и характеристики. Оптическите ефекти на фотографския обектив са ясно различими и активно присъстващи в тази портретна живопис като същевременно са и част визуална ѝ характеристика. Това определено е качество, с което се идентифицира *фотореализма* въобще. За повечето от своите картини *Райчев* прави и ползва собствени снимки. За историческите портрети разбира се, той се опира на документалните архивни кадри.

Несъмнените му постижения на художник *фотореалист* са забележими в цялото му творчество. От това творчество можем да посочим платна като *Абрахам Линкълн* /2007 г./, *Джордж Вашингтон* /2008 г./, „*Жаклин Кенеди*” /2008 г./, „*Портрет на Васил Левски*“ /2009 г./, подарен от художника на Президентството на Република България, също портрети на Махатма Ганди, на Лев Толстой и много други исторически личности.

С по-интимен характер са произведения като „*Портрет на Ава*“, съпруга на художника, „*Автопортрет*”, а също и редица портрети на негови приятели.

Сред портретуваните от *Росен Райчев – Ross Rossin*, са и известни политици, актьори, спортисти и т.н. Президентите Роналд Рейгън, Буш и Буш-младши, Джими Картър, Нелсън Мандела, Олсегун Обансаньо (президент на Нигерия), принцът на Лихтенщайн Франц-Йозеф II, Ицхак Рабин, актьорът Морган Фрийман, поп-звездата Бритни Спийърс, бейзболната легенда Ханк Аарън, са част от персонажите в творчеството на този български художник. От 2001 г., когато се установява в САЩ, той е създавал над 500 портрета. Негови картини са притежание на Smithsonian’s National Portrait Gallery in Washington, DC, Booth Museum, Cartersville, USA, Atlanta’s Center For Human and Civil Rights, The High Museum of Art, Carter Presidential Library and Museum in Atlanta, Georgia, The Baseball Hall of Fame in Cooperstown, New York, частни колекции на Ендрю Йонг, Морган Фрийман и Нейно Величество кралица Елизабет II.

Заклучение

В тази последна част на дисертационния труд, наред с обобщението на резултатите от анализа на *българския фотореализъм*, са изложени и основните приноси на настоящото изследване.

1. Установяване на връзката между определени технически открития /особено тези свързани с визуалното/ и отражения им и в изобразителните изкуства.

2. Установяване и доказване на положителността и иновативността в отношенията между фотографията /от нейната поява до днес/ и живописиста в европейското и световното изобразително изкуство.

3. Установяване и доказване на традиционост, при изграждането на живописни произведения основани върху фотообраза, в творчеството на редица поколения български художници.

4. Дисертацията е първото по рода си по-задълбочено и цялостно изследване на появата и движението на процесите в нашата фотореалистична живопис. В това изследване бе установено, че българският фотореализъм не копира директно световните образци на това художествено течение, а има свои визуални особености и характер.

5. Хронологична периодизация и систематизация на характеристиките в отделните етапи от развитието на българския фотореализъм.

6. Установяване на мястото и значението на фотореализма в българската живопис и българското изобразително изкуство като цяло.

Изследването и анализът на появата и случващото се сега в това художествено течение бяха необходими, тъй като публикациите по този въпрос в съвременната ни история, в повечето случаи нямат нужната цялост и са по-скоро с епизодичен характер. Отнасят се предимно до определени събития /изложби/ от творческия живот на българските художници *фотореалисти* и са под формата на отделни статии,

предговори към каталози или текстове свързани с откриването на определени експозиции.

По-задълбоченото разглеждане на творчеството /или на определени периоди от него/ на художници като *Иван Димов, Сашо Стоицов, Стефан Янев, Георги Тушев, Венцислав Занков, Красимир Кръстев* също допринася за изясняването на процесите протекли или протичащи в *българския фотореализъм*. Този анализ е полезен и с това, че предоставя един нов прочит и една нова гледна точка при осмисляне и възприемане живописата на тези художници. Същевременно с това се установява и доказва значимостта на присъствието им в артистичното поле на това течение, както и в историята на българската живопис като цяло.

В крайна сметка тази дисертация не съдържа претенцията на изследване на вече завършили периоди и процеси в изобразителното ни изкуство, тъй като съществуването на *фотореализма* и променящите се ситуации в него се наблюдават и до днес и все още не са приключили.