

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА

КАТЕДРА „ЖИВОПИС“

ЮЛИАНА ТРИФОНОВА ТЕКОВА

**„ИНОВАЦИИ В ИЗРАЗНИЯ ЕЗИК НА БЪЛГАРСКАТА ЖИВОПИС СЛЕД
1990 ГОДИНА“**

АВТОРЕФЕРАТ

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

Научен ръководител: проф. д-р Красимира Коева

Съдържание

УВОД.....	5
Обхват на изследването	6
Цели и задачи.....	7
Методология	8
Историография.....	8
Понятиен апарат	11
СТРУКТУРА ПО ГЛАВИ.....	12
ПЪРВА ГЛАВА	12
Културна индустрия. Масова култура. Глобализация.	13
Глобализация	14
Неоконцептуализмът на световната арт сцена през 90-те год. на XX век	16
Постмодернизъм.....	18
СЛЕД 2000 г. Завръщане на живописца на Западната арт сцена. Постмедийна ситуация.	21
ВТОРА ГЛАВА	25
Живописца през периода след 1990 г.	30
ТРЕТА ГЛАВА	35
Концептуализация на живописца.....	39
Фотографски влияния в живописца	40
Използване на дигитална образност в живописца.....	41
Включване на текст в живописната картина	41
Иновации в материала на живописца	44
Абстрактна живопис и информел след 1990-година.....	45
Заключение	52
БИБЛИОГРАФИЯ.....	54

СТРУКТУРА НА РАБОТАТА ПО ГЛАВИ.

ПЪРВА ГЛАВА - Западноевропейска живопис в края на XX в. и началото на XXI в.

- 1.1 Социокултурен контекст на развитието на Западноевропейско изкуство от края на XXв. и началото на XXI век. - Културна индустрия. Масова култура. Глобализация
- 1.2 Водещи парадигми и интелектуални дебати в Западноевропейското изкуство в края на XXв и началото на XXI век и влиянието им върху изкуството. Постмодернизъм, хипермодерност.
- 1.3 „Смърт” и „завръщане” на живописиста на Западната арт сцена -70те, 80-те, 90-те кратък хронологичен преглед на развитието на живописиста на Запад. Концептуализация на живописиста. Фотоживописиста на Герхард Рихтер като пример за концептуална живопис.
- 1.4 Живописиста през първото десетилетие на XXI век.
Разширено поле на живописиста . Живописна инсталация. Дигитални влияния в живописиста.

ВТОРА ГЛАВА – Българското изкуството през прехода

- 1.1 Промени настъпили в българската живопис през втората половина на 80-те . Група ГРАДЪТ
- 1.2 Социокултурен контекст на българското изкуство след 1989г.
- 1.3 Неконвенционалните форми като фокус на ранните 90-те.(Отлив от живопис)
- 1.4 Проблеми на живописиста през 90-те години.

ТРЕТА ГЛАВА - Иновации в българската живопис в края на ХХв. и началото на ХХІ в.

- 1.1 Важни изложби включващи живопис през 90-те години на ХХв. и началото на ХХІ век.
- 1.2 Влияния и намеси на други изразни средства в изразния език на живописиста. Промени в материала. Включване на текст . Влияния на фотографията и дигиталната образност в живописиста след 1990 г. Концептуализация на живописиста .
- 1.3 Информел и абстрактна живопис след 1990 година
- 1.4 Живописиста след 2000г. – тенденции и иновативни практики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПРИЛОЖЕНИЕ- илюстрации

БИБЛИОГРАФИЯ

УВОД

Предмет на изследването са иновациите в българската живопис след 1990г., като изследването се опитва да набележи и контекста, в който са се случили, тъй като 90-те години е сложен период за българската живопис, както в локалният контекст, така и на интернационалната арт сцена, която става видима и достъпна за българският художник след 1989г. През 90-те години на ХХв., българският художник трябва да се адаптира към противоречиви и сложни условия за работа и реализация, като се налага да преживее промени и неочаквани обрати и трябва да се реализира и да продължи да работи в един сложен и динамично променящ се социален и интелектуален контекст.

Изследването се фокусира върху иновативните тенденции в българската живопис, които се случват след 1990 г., като разглежда автори и творби, които се явяват иновативни спрямо контекста на българската живопис до 1990г. Настоящия текст няма претенция, нито възможност да изчерпи всички аспекти на развитието на живописиста през разгледаният период. Изследването е фокусирано върху иновациите в българската живопис, като един от проблемите, които са актуални и важни през периода. Периодът след 1989г. е сложен и динамичен и е една своеобразна смесица от различни тенденции в българското изкуство и като цяло не се отличава с хомогенност.

Въпреки че, 1989г. се явява своеобразна разделителна линия в българското изкуство и 90-те години са наситени с емблематични промени в полето на изкуството, в живописиста продължават да работят автори с ярък и оригинален почерк и понякога не може да се постави рязка граница в използването на различните живописни изразни средства. Поради ограничения обем на изследването, няма да могат да се споменат всички присъствия в българската живопис, които без съмнение са допринесли за развитието на българското изкуство и живопис. Фокусът на това изследване е върху иновативната

тенденции, без да подценява силната живописна традиция, съществуваща в българското изкуство.

Обхват на изследването

Изследването обхваща периода от края на ХХв и началото на ХХI в., за да може да се проследи развитието на иновативните тенденции през 90-те години, тъй като много от авторите развиват личните си почерци в по различна посока във времето или задълбочават търсенията си в условията на адаптация и ускорено догонване на западното развитие на живописата. Това удължаване на периода се налага и поради причината, че в ранните 90-те години, веднага след падане на политическия режим, има известен отлив от живопис и фокусът е изместен върху неконвенционалните форми и нови за българското изкуство медии като инсталация, пърформанс, видео и т.н. Други автори, които работят отначало с неконвенционални форми, впоследствие включват и живопис в практиките си. Въпреки, че промените в изкуството са по осезаеми в началото на 90-те години, трудно е да се постави рязка граница между тези две последни десетилетия, тъй като процесите са динамични, търпят различни влияния и развитието често пъти е ускорено и процесите, които се случват в изкуството преливат един в друг. Освен това самото отношение към живописата се променя след 2000 г., когато тя са „завръща“ на Западната арт сцена, след десетилетие в сянка. Отрицателното отношение към живописата на някои критици и артисти у нас в ранните 90-те години също е уталожено, променя се и търпи развитие в края на 90-те и особено след 2000 г. В средата на първото десетилетие на ХХI в. много от напреженията по отношение на живописата са уталожени. Утвърждаващата се нова генерация от млади живописци след 2000г., имат друг поглед върху съвременната живопис, те не са обременени от миналите противоречия от сложното време на прехода, имат неограничен и все по-свободен достъп до информация и визуален материал за всичко, което се случва в света на изкуството чрез интернет, свидетели са на все по-ускорената

дигитализация на образите, прекарват все повече време пред дисплея на компютъра и таблета и имат вече различно отношение към изкуството и живописата. Достъпът им до информация е несравним с този на поколенията, които се формират преди 1990г. За тях иновациите в живописата от предходното десетилетие вече са се превърнали в нормална практика .

Цели и задачи

Изследването има за цел да направи преглед на българската живопис през периода на последното десетилетие на XX век и началото на XXI век , като се спре и изследва по- подробно на иновациите в изразния език на живописата, настъпили през периода- използването на неприсъщи материали и техники на направа на живописни картини, концептуализация на живописата, навлизане на изразни средства от други медии в полето на живописата.

Във връзка с основната цел на изследването, задачите, които дисертацията си поставя са:

- да направи кратък преглед на развитието на западната живопис през периода, с цел да се очертаят паралели и влияния от западното изкуство върху българската живопис през 90-те години след падането на Берлинската стена; Както и да се споменат социокултурния контекст, критическите дебати и интелектуални парадигми в западната теория, които са във връзка с изкуството и му влияят.
- да проследи развитието на българската живопис и иновативните тенденции в нея още от втората половина на предходното десетилетие с цел да се проследи нивото на приемственост в българската живописна традиция.
- да проследи дебатите около живописата през периода на страниците на периодичните издания, както и противоречията около разговора за живописата, с цел да си изясни процесите и явленията, които влияят на живописата през периода.

- да се опита да систематизира иновациите в изразния език на живописиста-фотографски влияния, употреби на текст, нео-попарт тенденции, концептуални тенденции и т.н.;
- да проследи и анализира някои живописните работи от по - важни изложби , включващи живопис през периода .
- да разгледа автори и творби, носители на иновативни тенденции и иновации в полето на живописиста през 90те години.

Методология

В изследването са използвани различни методи за изследване – иконографски , исторически, социологически, както и формален анализ. Това се наложи поради трудността да се прилага един единствен метод при изследване на съвременно изкуство, както и поради опит да се погледне на проблема за иновациите в българската живопис от различни гледни точки , както и да се очертае социално политическия контекст, който има голямо значение за промените в изразния език на живописиста и изкуството през периода

Историография

Изкуството на 90-те години е интерпретирано и анализирано в голяма степен в трудовете на Свилен Стефанов, Чавдар Попов, както и в многобройни статии на пишещи през периода изкуствоведи - Мария Василева, Ирина Генова, Димитър Грозданов, Руен Руенов, Диана Попова и др. Но изследването на проблемите на живописиста през периода на 90-те е по скоро част от по общите изследвания на изкуството през периода.

В книгата „Авангард и норма” на Свилен Стефанов има отделна глава, посветена на иновациите в традиционната материя, в това число и на живописиста. Чавдар Попов също посвещава отделна глава на живописиста в книгата си „Постмодернизмът в българското изкуство от 80те и 90те години”.

Тук състоянието на живописата е разгледано като част от по общия контекст на изкуството през 90те, през призмата на постмодернизма. Въпреки не малкия брой статии и частични изследвания на живописата през целия период на 90-те години, няма изследване, което да е посветено изцяло на проблемите на живописата в България през 90-те години на ХХ век.и началото на ХХI век. Друг нерешен проблем е почти изцяло липсващ архив за изкуството през периода на 90-те и в частност на живописата, както и оскъдността на документация за творбите, създадени през 90-те години. Всичко казано дотук предполага необходимост от едно по задълбочено и фокусирано върху живописата изследване, както и на специфичните за медията проблеми, които я съпътстват, както по-рано в западното изкуство, така и през 90-те в българското изкуство.

Информационната база, която използва изследването са съществуващи каталози от изложби през периода, статии в списанията: „Изкуство”, „Изкуство/Art in Bulgaria”, „Изкуство и критика”, „Проблеми на изкуството”, периодиката на вестник „Култура”, Литературен вестник”, „Демокрация” и отделни статии в др .вестници от периода. Ползвани са и някои електронни издания като ЛИТЕР НЕТ, и отделни статии в други електронни издания, които са упоменати в библиографията, както и информация от личните архиви на някои от авторите,включени в това изследване.

Темата за иновациите в българската живопис е засегната и в книгите на Свилен Стефанов в рамките на подробното му изследване на иновациите в българското изкуство в края на ХХв и началото на ХХIв. В книгите „Авангард и норма”, „Иновации в българското изкуство от края на ХХ и началото на ХХI век”, Свилен Стефанов „Българското изкуство между традицията и провокацията”, сборниците „Българската живопис между локалното и глобалното”, съст.Чавдар Попов и Свилен Стефанов, „Българското изкуство през 90 години между традициите и иновациите” съст. Чавдар Попов и Свилен Стефанов, „Културни измерения на визуалното” Свилен Стефанов, „Постмодернизмът в българското изкуство 80-те и 90-те години” Чавдар Попов, „Неразказаната абстракция”

Памукчиев, Ст. , Цанев, П., както и статиите „Изкуството на 90-те години” Димитър Грозданов, „Трансформации в българската живопис през 90-те. Постмодерно усъмняване в традиционната материя.”- Култура и критика . Сб. „LiterNet”, Варна 2003г.512-527, „Новите форми в Българското изкуство през 90те” Диана Попова, ”Трансформации на постсоциалистическата живопис у нас през 90-те години на 20 век(някои паралели със западната, съветската и постсъветска живопис), „90-те години в българското изкуство - неформулираният проект за напускане на затворената територия” Ирина Генова, „Алтернативните модели в българското изкуство от края на 20ти век - вътрешен и външен поглед” Свилен Стефанов, ”Инфраструктура на художествения живот и художествените процеси (наблюдения върху някои особености на актуалното състояние на визуално-пластичните изкуства в България” Чавдар Попов, Бележки по културните основания на съвременната западна живопис от последната третина на 20 век. ”Николай Петков, ”Младите автори в изложбата „Българска живопис след 1989-проблеми на поколението от 90-те. Стефания Янакиева , както и многобройни статии от периодиката на вестниците ‘Култура’ „Литературен вестник”, които са споменати в библиографията на настоящата работа.

Но няма труд, който да е фокусиран изцяло върху иновациите в българската живопис след 1990 г. Едно такова изследване е наложително поради факта, че за изследвания период липсва документация за много от изложбите и визуален материал за произведенията. Важен мотив за избирането именно на живописиста като обект на изследването е и фактът , че в началото на 90-те години фокусът на теоретичният дебат е насочен към новите форми за правене на изкуство и живописиста остава за известно време в сянка. Поради ограничения обем на това изследване не е засегната подробно цялата живопис през периода, но това изследване е само база, на която да стъпят бъдещи изследвания, тъй като темата за живописиста, както в България, така и на Запад е твърде обширна, поради

богатото и минало и огромния брой теоретични и критически изследвания върху живописца като цяло.

Понятиен апарат

Терминът МЕДИЯ – е използван в смисъл на изразно средство. Навлиза от западната теоретична и критическа литература, media е мн. ч. на думата medium - изразно средство. В английски език медия се използва и като мн.ч. на медиум (средство) и като медия в смисъл на средство за масова комуникация. В изследването също е употребен в смисъл на изразно средство .

Иновация - терминът „иновация” в това изследване има предвид иновации спрямо българското развитие на живописца. Много от разгледаните иновации са нови само за българския контекст на развитие на изкуството.

Постмедийна ситуация - Термин, който също е навлязъл в употреба от западната критическа литература и означава ситуацията на равнопоставеност на всички медии (изразни средства) в рамките на визуалните изкуства, процес, който е характерен за началото на ХХI век.

Живописна инсталация - термин, който се употребява във връзка с разширеното поле на живописца, когато тя разчупва границите на картинното поле и се употребява в рамките на инсталации, които включват цялото изложбено пространство.

СТРУКТУРА ПО ГЛАВИ

ПЪРВА ГЛАВА

Първа глава разглежда някои от важните социално политически явления, които са присъщи на Западното общество и влияят на изкуството, като глобализационните процеси и развитието на масовата култура и консуматорското общество. Също така и интелектуални парадигми, като постмодернизма, които са в тясна връзка с развитието на изкуството през последните десетилетия на ХХв. Това се налага поради факта, че през втората половина на двадесети век развитието на изкуството на Запад се разглежда в тясна връзка с посочените философски и социално политически феномени.

Сложното развитие на изкуството и ускоряващите се промени в тази област предполагат и доста различни интерпретации на феномена изкуство и неговото развитие от различни гледни точки. Със заличаването на границите между високо и ниско изкуство, характерно за постмодернизма, се случва и промяна в теорията. В полето на западната теория на изкуството също има постмодерно заличаване на границите между философски, политически, социологически, изкуствоведски дискурс.

Набелязването на тези парадигми и идеи се налага поради необходимостта и да се очертае сложният контекст на съвременното изкуство, в което попада и българската живопис след 1990г. и влиянията, които търпи българското изкуство от страна на Западната арт сцена и развитието на Западното изкуство .

Живописиста на Запад се развива в друга траектория, различна от българският път. Докато българската живопис след 1960 година търпи развитие и разнообразие по отношение на формата, на Запад това развитие се е случило още по време на модернизма, а след 1960г. изкуството се насочва в посока на концептуално развитие.

Културна индустрия. Масова култура. Глобализация.

През 80-те години на ХХв. на Запад, изкуството се превръща в процъфтяващ отрасъл на икономиката. Развива се индустрията на изкуството. Неимоверно, в сравнение с предишните периоди, се разраства пазарът на изкуството, който се превръща в комплексна комуникационна мрежа. Развиват се и се разрастват и всички обслужващи изкуството отрасли. Изкуството започва да се употребява в различни икономически и социални аспекти на съвременното общество. През 80-те години, изкуството започва да се търси и като инвестиция, дори на борсата се появява финансов индекс, който да отчита движението на курса на изкуството спрямо другите финансови стандарти. Неимоверно се разраства кръгът на хора, които се интересуват от изкуство. Пазарът на изкуство добива ново значение и високата парична стойност на произведенията на изкуството, се възприемат от публиката като оценка за качество.

Изкуството започва да се употребява и като стимул за развитие на сектора на недвижими имоти. Всеко град, който държи на себе си има такава част, която е преобразена с помощта на изкуството от запустял и западащ район в привлекателна зона за пазара на недвижими имоти. Този процес е свързан и популярен днес с термина джентрификация (gentrification). Когато запустели или непопулярни най-вече индустриални зони от големите градове се населяват от артисти заради по ниските наеми и постепенно се облагородяват и добиват артистично излъчване и статут на модни и интересни места. Така съответният район се облагородява и цените на недвижимите имоти се вдигат. Също така, тези големи артистични зони са много привлекателни за развитие на културният туризъм. Постепенно на тези места изникват интересни заведения или изложбени зали и тн.. Този процес е актуален през последните 30 години в различни големи градове. Изкуството продължава да се използва за градско обновление и демографско приобщаване на по неатрактивните индустриални части от градовете.

Една от основните икономически употреби на изкуството е тази да служи за стимулиране на потреблението, защото то се явява като своеобразна висша стока за потребление през свободното време. „В нашето общество пазаруването през свободното време и по време на почивка се превърна в културна необходимост. Смайващ феномен е фактът, че колекционирането на произведения на изкуството се превърна за една част от новите купувачи в най-висша форма на пазаруване. За потребителя, който вече има всичко, от което се нуждае, за да живее комфортно и който може да си позволи да всичко, което е последен вик на модата, изкуството се превърна в най-висша потребителска стока.” (Дж. Дейх).

Така за колекционирането на изкуство, купуването на произведения на изкуството се оказва най-върховна степен на потребителско преживяване, подсилено от вълненията и страстите по време на аукционите и големите арт събития и панаири на изкуството. Днес колекционирането на изкуство се разширява и е в основата на разрастващия се арт пазар, както и е стимулирано от експанзията на арт събития, които се организират непрестанно – от огромният брой бианалета, до нарастващият брой арт панаири и арт седмици - по няколко във всеки сезон в големите градове на Западна Европа и Америка. Експанзията на изкуството като феномен на съвременната епоха вече обхваща и се разпространява и в други континенти и региони , в които има концентриран огромен капитал като Обединените Арабски Емирства или невероятната експанзия и развитие на съвременно изкуство в Азия и Китай

Глобализация

Явлението глобализация , което влиза в масова употреба в пресата, към средата на 80-те години на ХХв. на Запад, се свързва с нарастване на икономическите, социални, технически и културни взаимовръзки и отношения между отделните страни, организации и хора . В опростен смисъл глобализацията се отнася до разширяването, задълбочаването и ускоряването на глобалните взаимодействия

във всички сфери. В политическо отношение се наблюдава процес на размиване на националните суверенитети. Световната икономика става все по интегрирана финансово в началото на ХХв. Създава се глобална финансова система и финансовите инвестиции стават все по-големи и с усложнени взаимовръзки.

Глобализацията е свързана и с глобалното разпространение и взаимопроникване на идеи, капитали, технологии и елементи на културата. Глобализацията се определя и като интензификация на световните социалните връзки, които свързват отдалечените населени места по такъв начин, че местните събития са повлияни и оформени от повлияни от събития, случили се на голямо разстояние и обратно.

В областта на културата глобализацията се отнася до интензификация и разширяване на културните потоци около света.

Глобализационните процеси са свързани и с нарастването на потреблението и превръщането му в основна движеща сила на икономиката. Сегашното общество се определя като потребителско в същия дълбок и фундаментален смисъл, в който предшестващото общество – модерното е било определено като произвеждащо. (З.Бауман.) В постмодерният етап най-общо казано обществото не се нуждае от промишления труд на масата, а „вместо това се нуждае от да ангажира своите членове да потребяват. Начинът, по който сегашното общество формира своите членове, е продиктувано преди всичко от задължението им да играят ролята на консуматори”¹

Разрастването на консуматорското общество е тясно свързано и с явлението масова култура. Явлението масова култура обикновено се свързва с американската култура на производство и потребление на изкуствоподобна продукция за непретенциозна ежедневна употреба на широка маса от хора, с цел да се удовлетворят емоционални и нереализирани потребности и настроения. Обикновено се свързва с развлечението и емоционалното

¹ Бауман, З. Глобализацията С.1999 г.

разтоварване. Масовата култура се създава по индустриален начин и се разпространява обикновено чрез масмедииите, като е предназначена за възможно най-широк кръг от хора. Индустриалният начин за създаване е характерен за масовата култура. Това, че е предназначена за широка маса от хора, изисква да не е сложна или авангардна за възприемане и обикновено е създадена с традиционни средства, а не по авангарден начин. Свързва се със свободното време и е предназначена за потребление именно през това свободно време на населението. Масовата култура е предназначена да противодейства на скуката през свободното време на масите, които искат да бъдат забавлявани. В тази връзка е важно да се спомене, че един от признаците на постмодернизма е заличаване на границите между високо изкуство и масова култура.

По време на глобализацията след 1990-те се наблюдава и експанзия на бианалета и арт панаири в световен мащаб. Като ефект на глобализацията се променя и географията на съвременното изкуство. Докато преди този период, световната арт сцена е доминирана от Западна Европа и Америка, то по време на глобализацията нови страни и континенти стават видими и излизат на арт сцената, като се разширява интересът към различните културни контексти, включително и интересът към страните от Източна Европа, които стават обект на интерес след падането на Берлинската стена. Но въпреки заявеното по време на глобализацията заличаване между център и периферия и включването на локалните арт сцени в международната арт сцена, доминиращи все пак остават западните арт центрове като Ню Йорк, Лондон, Берлин. За страните от Източна Европа това се превръща в проблематизираната опозиция локално-глобално.

Неоконцептуализмът на световната арт сцена през 90-те год. на XX век

Историята на изкуството използва класификация обозначаваща видовете изкуства според техните изразни средства- живопис, графика, скулптура. Но развитието на изкуството след 1960 та година вкарва в употреба и други, различни изразни средства и методи на работа на художниците и тази

класификация не отразява актуалните практики на художниците, които вече използват нови и различни изразни средства за създаване на произведения на изкуството. Това, че акцентът не е вече върху формата, а върху процеса довеждат до редица нови художествени практики като инсталация, асамбляж, пърформанс, видео, видео инсталация и тн., които не се вписват в старата типология, която се базира предимно на техниката и материала. Новите форми са по скоро смесват различните материали в една форма (инсталацията например) и създават произведение на изкуството извън обекта, като например нематериално изкуство през концептуализма. В този смисъл новите форми отхвърлят старите застинали форми за създаване на изкуство, които ограничават периметъра на действие на артиста.

През 90-те се засилва се интереса към „новите медии“- видео, инсталация и т.н. и това води до трайно доминиране през цялото десетилетие на „неоконцептуалното изкуство“

Произведенията изпълнени в нови медии са по комуникативни с подчертана наративност в представянето на текстове.

Утвърждаването на видеото, фотографията, инсталацията в сферата на високото изкуство наред с живописата и скулптурата е свързано и с развитието на технологиите и нови технически средства за правене на изкуство

След бума на неоекспресионизма, свързан със свръхпроизводство на голямо - форматна живопис и спекулативно покачване на цените, както и навлизане на понятието културна индустрия, следва голяма икономическа криза от края на десетилетието на 80-те и последвало свиване на пазара на изкуство на Запад.

По това време се разширява влиянието на т. нар. културна администрация- организации с нестопанска цел, които ползват различни фондове за финансиране на изкуство, тъй като пазарът се е сринал. Така се създава нова инфраструктура на институции на изкуството, която включва и влиятелни комисари, куратори и критици на изкуството, както и спомената експанзия на

бианалета и музеи по цял свят. Изкуството, което се прави вече е ориентирано повече към идеи и различни важни за западното общество социални и политически дебати. Концептуализмът от 70-те години се завръща с „ново лице“ на западната арт сцена. Така се установява неоконцептуализмът, който е характерен за цялото десетилетие на 90-те години .

За разлика от своя предшественик неоконцептуализмът от 90-те години се отличава със сериозно финансиране и със своята „направеност“ (Св. Стефанов), както и с огромни инсталации и със своята предметна страна, за разлика от концептуализма от 70 –те години.

Постмодернизъм

Едно от най –обсъжданите и широко употребени термини свързани с изкуството е постмодернизмът. Постмодернизмът е понятие, което е широко употребяван термин отнасящ се до настъпилите промени във всички области на социалния и културен ситуация след Втората световна война.

За понятието постмодернизъм е писано много, самото понятие е трудно за еднозначно дефиниране и през последните 20 години са написани многобройни текстове, които го интерпретират. Тук ще бъде направен опит за представяне на някои от най-характерните белези на това явление накратко, с цел да се изяснят влиянията му върху изкуството и върху живописата през последните 30 години. (Задълбочено и изчерпателно изследване върху постмодернизма и влиянията му върху българското изкуство е книгата на проф. Ч.Попов- Постмодернизмът и българското изкуство през 80-те и 90-те години на XX век).

За постмодернизъм започва да се говори още от 50-те години на XX в., като се приема, че постмодерното се отнася до архитектурата, музиката , философията, киното, литературата. Според един от теоретиците на постмодернизма Фр. Джеймисън постмодернизмът не е точно понятие за определен стил , а е понятие за периодизиране, чиято функция е да „ приведе появата на нови

формални особености в културата в съответствие с появата на нов тип социален живот и нов икономически ред - това което евфемистично се нарича модернизация , постиндустриално или пост консуматорско общество, общество на медиите или на спектакъла, или мултинационален капитализъм.”²

През 60-те години терминът постмодернизъм започва да се натовазва с все по сложни асоциации, с най-различни характеристики и значение. Някои автори го определят като епоха на изчерпаните литературни форми, които биват заменени от цитати и пародии.

Може да се каже, че постмодернизмът стимулира антиелитарните нагласи и експерименти в изкуството и се свързва с всичко, което е радикално, ново, нетрадиционно. Както отбелязва Фр. Джеймисън, постмодернизмът помества в себе си всички онези текстове, в които линията между високо изкуство и комерсиални форми се прокарва все по –трудно, т.е. постмодернизмът не цитира масовото изкуство, а го превръща в част от себе си.

Тъй като темата за постмодернизмът е необятна и е била повод за обширни изследвания и интерпретации, които не са обект на настоящото изследване, тук ще бъдат набелязани в конспективен вид онези присъщи на постмодернизма черти, които пряко засягат визуалните изкуства и в частност живописата, за да могат да се проследи генезиса на измененията в изобразителния и език и така да се проследят и изяснят промените, които настъпват в полето на живописата в края на XX и началото на XXI в.

Според един от най -емблематичните съвременни постмодерни философи Жан Бодрийар историята е един модел на симулация. Според него отличителна особеност на настоящето е заличената граница между образ и действителност, между факт и артефакт и той определя съвременната епоха като епоха на симулакруми и хиперреалност. Според него в съвременното общество знаците

² Джеймисън,Ф. ”Единствена модерност”, София 2005

са се откъснали от значенията и следват собствената си игра. Бодрияр въвежда двойката симулация- репрезентация, като докато репрезентацията се позовава на принципа, че знаците и реалността са еквивалентни, то симулацията се опитва да подкопае тази еквивалентност, като радикално отрича знакът като стойност.

Бодрияр се концентрира върху четирите успешни фази, през които минава образът, първата - като отразяващ действителността, втората – като правещ и преобръщащ реалността, третата –като маркиращ отсъствието на реалност и четвъртата като лишен от каквато и да е връзка с реалността, т.е като симулакрум. Иначе казано, преходът към постмодернизма за Бодрияр е преход от идеята, че знакът стои зад нещо, към идеята , че знакът не означава нищо – логика , която води до заключението, че в настоящето не събитията поражда информацията , а обратното.

Според изчерпателно изследване върху посмодернизма на Чавдар Попов, характерно за това явление е negliжирането дори загубата на идеята за оригиналност на произведението на изкуството и то се превръща в своеобразен колаж или мозайка от цитати, „рециклирани” образи и т.н. Авторът се спира на постмодернизмът във визуално –пластичните изкуства, като отбелязва трудността при определянето му поради хаотичната му и „неподредена” природа, тъй като „постмодерната вълна” в изкуството отхвърля опитите за артикулиране на определени стилови белези или тенденции и насоки .

Като характерни за постмодерната живопис са посочени и използването на образни похвати от графитите, комиксите, рекламата, видеото и др.

В първа глава на настоящото изследване са разгледани някои примери за концептуална живопис, като по специално внимание е обърнато на фотоживописта на Герхард Рихтер, като пример за концептуализиране на живописта във време, когато е на фокус концептуалното изкуство от 70-те

години, както и заради продължителното му и до днес влияние, което е оказал в полето на съвременната живопис.

СЛЕД 2000 г. Завръщане на живописиста на Западната арт сцена. Постмедийна ситуация.

След 2000 година, след десетилетието на неоконцептуализма, живописиста „се завръща” на международната арт сцена. След 2000 г., през първото десетилетие на 21 в. живописната картина отново се е във фокуса на интерес от страна на колекционери, куратори, теоретици и артисти.

Контекстът, в който се завръща и съществува живописиста след 2000 г. в условията на един все по-забързващ се свят, белязан от една ускоряваща се действителност и пазар, както непрестанно и все по-забързващо се развитие на дигитални технологии във всички сфери на живота. Това води до разрастване и безкрайно репродуциране на безкрайни потоци от образи, които циркулират буквално навсякъде.

Съвременните артисти от цял свят работят във всички медии. Вече се смята за некоректно да се negliжира едно изразно средство (напр. живопис) за сметка на друго. Една съвременна изложба съдържа творби, изпълнени във всякакви изразни средства от пърформанс през инсталация и живопис, и съвременните артисти са разширили изразните си речници и обхвата на изразните си средства във всички посоки. Равнопоставеността на всички изразни средства и материали в днешно време се обозначава с терминът ПОСТМЕДИЙНА СИТУАЦИЯ (Postmedia condition). Като тази постмедийна ситуация се проявява в две фази: равнопоставеност на всички изразни средства и смесването им.

Така в началото на XXI век най-накрая се установява равнопоставеност на изразните средства. От фотография, през филм, видео и инсталация са възприети като равни и автентични на собствената си природа. Всяко изразно

средство има свои вътрешно присъщи характеристики и възможности. Живописиста не прави изключение.

Втората фаза, която се случва сега е миксирането и преплитането на изразните средства, което довежда до иновации във всяко изразно средство поотделно , както и в цялото съвременно изкуство.

Съвременната живопис съществува в едно непрекъснато разширяване на границите си. По аналогия с терминът „разширено поле на скулптурата” въведен от американската теоретичка Розалинд Краус през 1979 г., днес се говори и за „разширено поле на живописиста , като се имат предвид практики , които включват или са свързани с живописиста , но на са живопис в класическия смисъл на думата. Типичен пример за разширено поле на живописиста е практиката на германската художничка Катерина Гросе. Тя прави инсталации, които заемат цялото пространство на галерията, като използва индустриално полагане на боите с апарати за пръскане, както по стените , така и по пода. Освен това като част от инсталациите са и планини от различни пигменти посипани сред галерията , както и огромни предмети, поставени в галерииното пространство и също покрити с бои. Тези инсталации представляват едно цялостно произведение , което обхваща цялото пространство на галерията .

Развитието и все по- широката употреба на дигиталните технологии неминуемо влияе на съвременната живопис .

Живописиста влиза във сложни взаимоотношения с дигиталните технологии . Влиянията на дигиталната образност върху съвременната живопис са многобройни . От една страна са безкрайните възможности на все по - напреднал софтуер за създаване и манипулиране на образи се използва от съвременните артисти при създаване на живопис, която все пак се прави с традиционни четки и бои.

В изследването не се разглежда дигиталната живопис създадена със софтуерни инструменти на компютър и таблет.

Взаимоотношенията между традиционна и дигитална живопис, интерференциите между тях, както и въпроса за технологичното време, което отнемат, както и за материалите за принтиране на дигиталната живопис биха могли да бъдат обект на друго бъдещо изследване, още повече, че може би това е най-актуалното предизвикателство пред живописиста днес, както в миналия век това е била фотографията.

Много автори използват софтуера по различни начини, в широк диапазон от практики, от създаване на композиции до цветови и други трансформации на изображенията, влияние и заемки и употреба на изразен език зает от софтуерни инструменти, като след това пренасят на платно и рисуват с традиционни бои конструирания по дигитален път образ. Интересно е да се спомене влиянието на компютърната цветност върху цвета в съвременната живопис, както и на всички други ефекти, които могат да се постигат с прилагането на дигиталните възможности на софтуера, като различни нива на наситеност на цвета, както и замъглявания на изображението, прилагане на дигитални четки от набора с инструменти на различните софтуерни продукти, прилагането на филтри и възможност за безкрайни трансформации на образите, които се постигат за много кратко време.

Влиянията на дигиталната образност върху изразния език на живописиста са многобройни. Те могат да бъдат съзнателно търсени от авторите с цел обогатяване на изразния език на живописиста им или с цел обновяване и разнообразяване на композициите и цветовете решени или просто като извор на съвременно вдъхновение. Неминуемо е и дори неволното влияние на дигиталната цветност, доколкото съвременния художник прекарва достатъчно време пред дисплея на таблет или лаптоп и доста често черпи вдъхновение от изображения видени на такъв носител, а не от природата и реалността. И не на последно място може да се посочи и актуалното съвременно смесване на езиците от различни медии, което в пълна сила се отнася и за смесването на традиционни и дигитални медии.

В изследването са набелязани и споменати някои от тях, както и някои автори са дадени като пример.

Подробно изследване на дигиталните влияния върху живописата би могло да е обект на отделно изследване, като се има предвид и това, че тези процеси са в момент на ускорено развитие и взаимодействия, които са много интересни за бъдещото развитие на живописата.

ВТОРА ГЛАВА

Във втора глава на изследването е разгледан социокултурният контекст на развитие на българското изкуство през 90-те години. Тъй като 1989г. може да се разглежда като граница в развитието на българското изкуство, 90-те години са сложен период на адаптация и промени в художествения живот в България и това пряко рефлектира и върху промените в самото изкуство.

Към края на 80-те години с настъпването на известно идеологическо разхлабване на системата и обявената „перестройка” в Съветския съюз политическият модел започва да се пропуква. Настъпват промени в политиката на късния социализъм. В средата на 80-те се появява едно пропукване на тоталитарната система в България, повлияно от събития, които се случват в света и Съветския съюз по това време. Идването на власт на Михаил Горбачов бележи нов етап от развитието на политическите събития в Източна Европа. Обявена е така наречената „перестройка” и „гласност”, което би трябвало да означава известно разкрепостяване и относително по голяма свобода в рамките на строя. В различните страни от Източният блок започва да се усеща един дух и желание за промяна.

В областта на културата в България също настъпват промени. В края на 80-те е представена нова държавна визия за промени в „духовната сфера”. Това предизвиква и промени и реструктурирания в рамките на СБХ, който дотогава е единствен административен организатор на художествения живот в България.

Много от младото поколение творци по това време, завършили през 80-те години живопис развиват ярки индивидуални почерци, някои отивайки към абстрактното, други чрез експресивни похвати, но в рамките на пластичния идиом.

Автори като Андрей Даниел, Божидар Бояджиев, Ивайло Мирчев, Станислав Памукчиев, Сашо Стоицов , Д. Минчева и др. развиват свои оригинални почерци в рамките на живописиста.

През втората половина на десетилетието започва да се усеща промяна и в областта на изкуството. Започват да се появяват различни творби, които се отличават от обичайното до тогава изкуство. В изследването само са споменати някои от тези явления през втората половина на 80-те години, като по-специално внимание е отделено на група „Градът” като една от най-ранните прояви на иновативни тенденции в изкуството. Както и на изложбата „Градът?”, която осъществява групата през 1988г в галерия ‘Райко Алексиев’, тъй като там за първи път се появяват иновативни форми на живопис. Още в първоначалната концепция, заявена от изкуствоведа Филип Зидаров, намерението да се направи изложба без картини, нещо необичайно до този момент в българското изкуство.

Изявите на групата се смятат за своеобразна граница в развитието на българското изкуство. По инициатива на изкуствоведа Филип Зидаров е сформирана групата и се състои от изявени по това време млади живописци- Андрей Даниел, Божидар Бояджиев, Греди Асса, Вихрони Попнеделев, Недко Солаков , също за кратко Свилен Блажев и Милко Божков, който по- късно не се включва в инициативата, а Св. Блажев участва само в първата изложба. Идеята на куратора е да се създаде изложба без картини. Изложбата „Градът?” се състои в галерията на Раковски 125 през 1988г. и реализирането и има много голям отзвук . Въпреки отпуснатият първоначален срок за изложбата , впоследствие тя е съкратена до една седмица, но се реализира и има голям отзвук в периодиката и интерес към нея.

Пространството на галерията е превърнато в фрагментиран образ на града. На входа на галерията има неонов надпис със заглавието на изложбата. Произведенията са своеобразен колаж- инсталация от различни обекти, предмети и макети, както и образи и фигури, които формират една своеобразна

инсталация от преливащи едно в друго произведения на различните автори. Изложбата е мислена като заемаща цялото пространство на галерията, превръщането и в своеобразен жив организъм, на фрагмент от града. Всеки от авторите представя оригинални произведения, които звучат интересно и иновативно в тогавашния контекст и са необичайни за българската арт сцена, като всеки от авторите запазва индивидуалния си художествен език .

През 1989 г. настъпва смяна на политическата система. Вследствие на тази промяна рухва и системата на художествения живот и това има пряко отражение върху състоянието на изкуството и в частност на живописата.

След падането на политическия режим, следва дълъг преходен период, през който претърпяват промени всички сфери на обществения живот, както политически така и икономически. Този процес се отнася и до културния живот и неговата реорганизация след 1989г.

Много е писано за социалната промяна в художествения живот в България . Разбираемо е, че акцентът през началото на 90-те години е върху социално-политическата промяна., и изкуството се разглежда в тясна връзка с тази промяна. Политическата промяна води до редица важни изменения в художествения живот и начинът му на функциониране, които се определят накратко като смяна на модела на художествения живот .

Може да се каже, че основният процес, който се случва в сферата на културата е разпадането на художествения модел, по който функционира културата през социализма. Променят се и начинът на финансиране валиден дотогава, както и промени претърпява и основната институция, която организира художествения живот дотогава, а именно СБХ. През 70-те и 80-те год на ХХ-ти век . България съществува художествен модел, който по политически причини е наложен още от 50- те години. Това означава придържане към определени норми и канони, чието следване има „едва ли не рецептурен характер” по думите на Ч.Попов³ ().

3 Попов,Ч. За промяната в художествения модел,Изкуство-Art in Bulgaria,1993,бр. 2

Въпреки известно идеологическо разкрепостяване през 70-те и 80-те години, този модел запазва ограничения си и изолиран характер. Решаващо значение при формирането на социални механизми в развитието на пластичните изкуства е имало наличието на „обществено-държавно начало” като ръководен идеологически и организационен принцип. Художествения живот е изцяло организиран от СБХ, като единствена и монополна организация. Така наречените ОХИ (Общи художествени изложби) са основна форма на организация на художествения живот. Оценяването и легитимността на художествените произведения се определят от жури от СБХ, което определя кои творби да участват в дадена изложба. Толерират се само традиционните жанрове-живопис, скулптура, графика. В рамките на ОХИ са възприети определени формални и езикови конвенции. Държавата играе ролята на меценат на изкуството, така че откупките са гарантирани със средства от държавния бюджет. Този монополизъм създава относително хомогенно пространство за функциониране на пластичните изкуства, макар че това пространство се отличава с херметичен характер и се крепи на държавно финансиране.

След настъпване на промяната, в новата ситуация производството и изобщо функционирането на изобразителното изкуство се стеснява. През този период отпада и монополната позиция на СБХ. След проведен извънреден конгрес през 1990 г. , Съюзът избира ново ръководство и постепенно се превръща в относително либерална професионална организация. С прекратяването на държавните поръчки, СБХ до голяма степен губи икономическия си ресурс и през 1990 г. е принуден да спре издаването на списание „Изкуство”. Разпада се и системата на ОХИ, финансирана изключително с държавни средства. След разпадането на монополната позиция на СБХ, започва формиране на нови организации и сдружения.

През 90-те години се оформят и две нови институции. Едната са многото откриващи се в цялата страна частни галерии- АРТ-36, Градът, Ата-Рай, XXL

и др. Пазарни механизми заменят държавното посредничество, макар че доста от тези галерии нямат много сериозен характер.

В периода 1992 – 2000г., важно значение има и друг основен фактор, оказал влияние върху развитието на художествения живот и на новите тенденции в изкуството. Това е финансирането на художествения живот от чуждестранни организации с идеална цел, ангажирани да подкрепят съвременното изкуство.(Pro Helvetia, Kulturkontakt, Отворено общество)

За периода 1992-1999 Център за изкуства Сорос организира 6 изложби. През същия период се организират и редица други изложби живопис, организирани на кураторски принцип. С помощта на спонсори Димитър Грозданов издава списание Изкуство/Art in Bulgaria в продължение на десетилетие. Но, за съжаление, за държавните галерии няма финансиране за откупуване на художествени произведения, за много от изложбите по това време липсват средства за издаване на каталози, което затруднява изследванията за периода .

Периодът на 90-те години е важен и изпълнен със значителни промени в българското изкуство. Тези промени и техният анализ, както и социокултурният контекст са обект на много публикации през периода. В това изследване са споменати и цитирани по важните от тях, като са цитирани и някои важни тези, формулирани от работещи с този период изкуствени.

През периода на 90-те се създават различни групи от художници, като група Ръб, Диска -95, XXL, Клуб „Вар(т)на” и тн .които имат важна роля в художествения живот на страната.

Създаден и фестивалът Процес-пространство, който се провежда в Балчик и през 2012 е двадесет и второто му издание.

От 1997 до 2006 година се провеждат и изложби и бианалета за съвременно изкуство в Шумен. През 1995г. е създаден и Институтът за съвременно изкуство .

В началото на 90-те важен фактор е появата на неконвенционалните форми в българското изкуство. Те не са обект на това изследване, но ще бъдат споменати, защото са важна част от контекста на 90-те и в началото на десетилетието фокусът на интерес от страна на критиката е насочен към тях, бидейки нещо ново за българското изкуство. Те са предшествани от прояви като хепънинги и др. още от края на 80-те години. Самите неконвенционални форми имат своя история и развитие, което е подробно описани и дебатирано през периода .

Живописиста през периода след 1990 г.

Както при "неконвенционалните" форми, които от средата на 90-те години се интерпретират като „концептуално изкуство“, така и в областта на „традиционните“ изкуства, тенденциите през 90-те години са фиксирани върху утвърждаване на новото. И в двата случая развитието са свързани с модернизация на художествения език, иновации в изразните средства. Живописиста, като водещо изразно средство в предходните десетилетия, през 90-те години отстъпва място на нови за българската сцена форми на изразяване. Живописиста не е вече във водеща позиция, даже е подложена на критика и дебати. Тя е в сложно положение, проблематизира се, както в контекста на съвременното изкуство, така и търпи промени в самата си същност. Изчезват голямоформатните идейно-тематични картини, характерни за предишния период, стеснява се полето на живописиста в рамките на съвременното изкуство, настъпват промени в изразния ѝ език. Тя трябва да се конкурира с експанзията от изображения от масмедииите, рекламата и интернет.

Развитието на живописиста в България е твърде различно от това на Запад. Тук не са изживени исторически дебатите, които съпътстват западната живопис, като “край на живописиста” , както и концептуално и минималистично и т.н. течения в изкуството, които проблематизират адекватността на живописиста като съвременно изкуство.

Във тази част на изследването се проследява общия контекст на това, което се е случило в полето на българската живопис след 1990 г., както и реакциите на критиката - дебати, полемики, както и се споменават някои по-важни и големи изложби през този период, които засягат живописиста.

В този раздел изследването се базира на текстове от периодиката през периода след 1990г., както и на сборниците със статии, които засягат този период, както и на книгите на Св.Стефанов и Ч.Попов, които задълбочено изследват българското изкуство през периода, също и на съществуващи каталози от изложби и статии за изложби в периодиката на списанията Изкуство/Art in Bulgaria, „Проблеми на изкуството” и в.Култура и отделни статии в други списания и вестници.

Развитието на живописиста през 90-те е сложно и противоречиво. Проблемите около живописиста са обусловени от това, че има един затворен регионален модел, който се сменя с нови и различни модели на живописни практики. Има различни групи от автори, които работят в различни практики, както иновативни, така и традиционни и те съществуват успоредно, като това е свързано с различни взаимодействия, противоречия, конфликти и опозиции в полето на живописиста. От друга страна фокусът е върху новите медии в България, живописиста се смята за неспособна да изразява достатъчно добре новата проблематика. Много от младите автори се обръщат към други изразни средства като видео, пърформанс, инсталация. Някои от артистите, които се занимават с нови медии, успоредно правят и живопис.

Живописиста се асоциира с предишния период и власт, а новите изразни средства са и белег на отличаване и разграничаване от миналото на живописиста. Освен това се наваксва пропуснатото развитие на българското изкуство. Още повече, че в същото време на западната арт сцена е „на мода” неоконцептуализмът, който също се отличава с доминация на нови медии, а живописиста почти липсва на големите международни форуми.

В България се наслагват два дебата по отношение на живописиста – единият е свързан с локалната политическа история и как това е повлияло на местното развитие на изкуството и живописиста. Но този дебат се смесва и наслагва и към локалното закъсняло проблематизиране на живописиста като съвременно изразно средство – т.е с дебатите в Западното изкуство още от 60-те и 70-те години, от времето на концептуализма. Така от една страна се подлага на съмнение самата живопис като съвременна практика, още повече, че това съвпада с постконцептуализма през 90-те на Запад, от друга страна се подлага на дебат и съмнение самият език на живописиста .

В дебатите и теоритизацията за живописиста се забелязва опозицията пластично-концептуално характерна за 90-те в българската живопис.

Предишната традиция от преди 1989г. е в посока на доминиране на фигурални изображения, разбирането за пластичното и формата като неизменна ценност при изграждане на живописния образ . Стимулира се и се цени активното художествено търсене и развитие на отличаващ почерк.

„От края на 60-те в официалната професионална реторика са въведени термините „пластично” и „пластичност” и „пластическо изкуство”, които в голяма степен изразяват новата качествена характеристика на българското изкуство. Пластическото става основна категория и нейното усвояване дава тласък на субективизиран и абстрахиран прочит на действителността и представата за изкуство. Терминът „пластично изкуство” на работно и теоретично ниво замени „изобразително изкуство”, с което премести акцента от изобразяване на видимата реалност към стойностите субективизиран израз и чистотата на емоционално –психични и духовно внушение.”⁴

Като реакция на разграничаване от предходния период наситен със свръхпродукция на живопис., през 90-те много автори се обръщат към новите

⁴ Памукчиев, Ст. От текста към изложбата „Неразказаната Абстракция” , СБХ, София 2014г. стр.57)

изразни средства - Пластичното като понятие след 1989 се проблематизира и е натоварено с политически смисъл, доколкото в предишния период е било свръх употребено, сега то се обговаря като консервативно, белег на остарял мироглед и практика. Заглавията на изложби през периода доказват тази опозиция пластично-концептуално. Акцентът и интересът на част от художниците не е вече върху пластичния език на живописца и начина на изграждане на формата и на полагане на мазките, на смесването и полагането на цвета и боята. Решаването на пластични проблеми не достатъчно. Вече акцентът не е върху формалното изграждане на произведението, а се измества върху смисловата му натовареност, а формалното изграждане има само „асансьорна функция”. Акцентът се измества върху това дали дадената картина или произведение на изкуството ни предават някакво съобщение, дали изразяват някакъв концептуален смисъл или засягат някакъв социален дебат. Това е част от дебата за това дали живописца може да е част от съвременното изкуство и дали живописца може да бъде съвременно изкуство, дали може да задава концептуални проблематика, дали са достатъчни изразните и средства за това, тъй като новите изразни средства на другите медии са по подходящи за предаване на концептуално съдържание. Някои от важните за периода изложби с живопис засягат именно този проблем.

През 90-те са организирани редица изложби живопис, които заявяват желанието на организаторите и кураторите да покажат моментен кадър на българската живопис и в които заедно и успоредно се излагат иновативни автори и автори работещи по традиционен начин.

През периода се организират редица изложби, които бележат развитието на живописца много от тях са организирани на кураторски принцип, другите са тези организирани от Център за изкуства Сорос. СБХ също от своя страна организира важни за живописца изложби през периода. Могат да се споменат някои от тях като: Пластическият образ на 90-те с куратори Р. Руенов и Св. Стефанов, състояла се през 1996 в рамките на Салон на изкуствата, Българската

живопис след 1989г с куратор Р. Руенов, изложбите организирани от СБХ на кураторски принцип 10/5/3 с издания от 2003г., 2006г., 2010г, изложбата Ахрома, Международно Трианале на живописиста 1996 организирано от СБХ, Плюс Минус Живопис, изложбата „Пластично-концептуално” и тн. В изследването е обърнато внимание на някои от дебатите и обсъждания на изложбите на страниците на периодиката .

През 2004 излиза сборникът статии „Българската живопис между локалното и глобалното”, в който са анализирани и обобщени промените настъпили в българската живопис през 90-те. В статията си от същия сборник Св.Стефанов пише:

„Процесът на конкретни изменения в живописиста се характеризира с концептуализиране на образа чрез включване на текст, сюжет, фотографски техники и техни имитации, необичайни повърхности и материали. Общото на всички тези методи на живописиста през 90-те а и след това е нарушаването на самодостатъчността на традиционните изразни средства на тази медия и имплантирането на елементи от друго естество(най-често от други видове изкуства.” Стефанов Св., Съвременната българска живопис между локалното и глобалното”-Сборник статии.С. 2004г

ТРЕТА ГЛАВА

Трета глава на настоящото изследване разглежда иновациите в изразния език в българската живопис след 1990 г., като се спира на важни за живописиста изложби през периода, както и на конкретни автори и анализи на произведения. Поради многото автори, работещи и експериментирани с различни иновативни практики и невъзможността да се обхванат всички, в тази глава иновациите са разделени по видове иновации: промени в материала, влияния на фотография, включване на текст в живописиста, влияния от дигитални медии, като в рамките на дадена иновативна практика са дадени примери с автори и произведения. Поради ограничения обем на изследването не биха могли да се включат абсолютно всички автори, които работят в областта на живописната медия и в един или друг етап на практиките си са имали иновативни концепции. Това не омаловажава присъствия в живописиста, които са само споменати в изследването, без да е правен по-подробен анализ на произведенията им. Тази глава от изследването би могла да бъде допълвана с по-подробни и по-разширени анализи и изследване на изразния език на още автори, които творят през периода. В определен смисъл тази глава е с отворен край за още допълнения, при една бъдеща редакция на работата и отпечатването и в книга.

През периода след 90-те години, въпреки сложната и противоречива ситуация, в която се намира българската живопис, а може би именно поради това предизвикателство пред нея, се провеждат редица изложби, които са важни и бележат развитието на живописиста в България. За съжаление само някои от тях имат издаден каталог. Изследването се базира на информация за изложбите, намерена в периодиката и съществуващи каталози. За съжаление репродукциите в периодиката са с лошо качество и много малък размер и това затруднява изследването на периода. По-качествени изображения са предоставени с любезното съдействие на авторите, както и от лични архиви на някои автори

(Пак за съжаление, някои от съществените произведения и автори се оказаха трудно достъпни по различни причини на този етап на изследването).

Както бе споменато по горе, през периода се организират важни изложби живопис. През целият период се организират изложби, които заявяват, че показват моментното състояние на живописца, като са представени и иновативни и традиционни автори. Някои изложби са организирани на кураторски принцип, като акцентират на дадена тема или са организирани около дадена концепция. От своя страна СБХ организира редица изложби живопис през периода, включително и Международното Трианале на живописца 1996г. От своя страна Център за изкуства Сорос през 90-те години организира шест годишни изложби, в които също има иновативна живопис. Много от изложбите през периода още във заглавието си подсказват и формулират проблем, който е характерен за живописца, например изложбата "Пластическият образ на 90-те години" с куратори Свилен Стефанов и Р.Руенов, която се провежда в рамките на салон за изкуствата в НДК 1996г

Концепцията на кураторите е: „регистрация и провокиране на състоянието, в което се намира най-важната категория, определила развитието на българското изкуство през XX в.- пластичното и неговата формална характеристика.

Още във формулирането на концепцията се виждат проблемите около процесите развиващи се в българската живопис. И по нататък в текста към каталога на „Салон на изкуствата '96" проблемът с пластичното е много ясно формулиран от един от кураторите на изложбата Свилен Стефанов. -"На база на разсъждение бе избрано понятието „пластично" или онези доминиращи качества в творбата, които в последните десетилетия бяха определяни като „пластически стойности". Сега това понятие се оказва въввлечено в активно вътрешно саморазвитие или подложено на атака от нови за традицията визуални норми. Пластическият код, наложен от бившата естетическа йерархия започна да мутира под въздействието на свободни външни влияния или казано с други

думи , започна да се европеизира(..). Една от целите на изложбата е да покаже какво се случва с иначе традиционните полета на класическите изобразителни видове. От друга страна в проекта е отделено специално влияние и на така нареченото „неконвенционално” изкуство. Тази българска форма на постконцептуализъм не е продължение на традиционното „пластично”, а в голяма степен се явява и негово отрицание, дори изчезването или трансформирането на проблема за пластичното представлява проблем на културната ситуация..

Съзнаваме, че включването в една експозиционна площ на „традиционни” и „неконвенционални” форми неизбежно води до еkleктичност. Но тъкмо в подчертаването на нееднородната природа на съвременното българско изкуство виждаме смисъла на тази изложба....(из текста на кураторите на изложбата)

През 1996 в залите на СБХ се провежда Международно Трианале на живописиста, в което участват седемстотин петдесет и осем творби на български и чуждестранни художници. Трианалето получава широк отзвук в периодиката, но също така е повод за дебати и спорове. В изследването е обърнато по специално внимание на обсъжданията на Трианалето с оглед формулиране на изводи за развитието на живописиста през периода.

След 2000 г. могат да се споменат също изложбата „Българска живопис след 1989г.” с куратор Руен Руенов.

Изложбата има за цел “едно панорамно представяне и анализ на промените, както и новите осъществявания и явления”⁵. Тази изложба по думите на куратора няма претенцията да представи всички аспекти на съвременната българска живопис, нито да обхване всички имена със значение, поради редица фактори и заради голямата динамика на периода .

⁵ „Българската живопис след 1989 г., куратор Р.Руенов, каталог, София 2002

В текста към каталога са набелязани основните проблеми на българската живопис според куратора, както и е направен опит да се групира разнообразните авторски присъствия през периода в няколко различни представителни групи автори занимаващи се с живопис. Подчертан е хибридният характер на концептуализиращата се живопис, който според автора е неизбежен в условията на преход от една обществена система към друга и от друга страна под напора на глобализацията.

Кураторът прави кратък анализ и опит за групиране по „вътрешните различия“ между авторите. По нататък в текста са набелязани основни противоречия в родния контекст, които неминуемо оказват влияние върху ситуацията на живописиста.

„Очевидно е че живописците, които заявиха себе си по един различен начин в годините след 1989г. са плод на свободата и на глобализационните влияния и те нямат никакво намерение да ограничават работата си по някакъв регионален или формално стилев признак, тъкмо напротив - те са реакция на заварената затвореност. Тези художници са поставени под натиска на двойна нестабилност. От една страна, това е натискът и навлизането на новите медии в съвременното изкуство, които изместват фокуса извън традиционните средства към мултимедията. От друга страна, изчерпването на модерната живопис на световната сцена преди десетилетия, нещо което исторически не е изживяно в България, прави работата им доста непопулярна” .(Р. Руенов)

Поредицата от концептуални фази в съвременната живопис се активират от социални проблеми , от медийната среда и са различни от традиционното визионерство или жанровост и са до голяма степен непонятни за обществото според Р.Руенов . Това затруднява още повече възприемането им от публиката и институциите, които си остават консервативни в нашите условия.

Други важни изложби са изложбите, организирани на кураторски принцип от СБХ на 10/5/3- с издания 2003, 2006, 2010г, Ахрома 2002-СБХ. Изложбите

„Плюс Минус Живопис”, и „ЖивописНО”, „Граници на живописиста” също набелязват дори още в заглавията си проблеми на живописиста. Както и пътуващата представителна изложба „Пластично-концептуално”, с куратор Чавдар Попов, отново акцентира върху опозицията на тези две категории, която е актуална за българската живопис и след 2000г. В текст посветен на изложбата Божидар Бояджиев пише, че изложбата избира да акцентира, макар и условно на две по общи характеристики – „пластично” и „концептуално”, които на пръв поглед полюсни, тези ориентации съжителстват и не рядко се преплитат в изложбените зали, а дори и в творчеството на отделни автори.

Концептуализация на живописиста

Акцентът се измества от чисто живописни проблеми и търсения към смислови и концептуални проблеми, като живописните решения не са важни сами по себе си. Акцентът се поставя не на естетическите търсения, а на социални, политически или концептуални проблеми и внушения. При този процес на концептуализиране на живописиста, се прилагат похвати и стратегии, характерни за други изразни средства. В изследването е обърнато внимание именно на тези намеси и смесвания на други изразни езици с изобразителния език на живописиста, процес който е характерен за живописиста в България след 1990г. Много от авторите използват различни стратегии за концептуализиране на живописиста – намеса и ползване на фотография в живописиста, стоп кадри от видео и компютърни игри и изображения, намеси на текст и рекламни надписи, изображения заети от мас медии и кино и тн. В изследването са разгледани използваните стратегии, като е направен опит да се групират по вид, с цел по голяма яснота, като това не изключва и други стратегии и практики, използвани от някои автори в живописните им работи.

Фотографски влияния в живописта

Взаимодействията между фотография и живопис съществуват още от момента на създаване на фотографията. В началото на миналия век фотографията е била привлекателна за художниците с възможностите си да документира вярно действителността и с новите композиционни решения, които дава. Взаимодействията между живопис и фотография минават през различни етапи и начини на употреба. Краят на ХХ век се характеризира с постмодерно смесване на изразни езици и употребите на фотографски изображения от страна на живописца е разнородна и повсеместна и в различни аспекти.

В българската живопис след 1990 година много артисти използват фотографски изображения в живописните си практики в различни стратегии и по различни начини. От преки позовавания на фотографски изображения, до използване на рекламни фотографии, използване на фотографски принтове за основа за живопис, живописване на компютърно морфирани изображения, както и използване на стоп кадри от видео, кино или пърформанси. (Изследването не включва разглеждане на фотореализма в българската живопис от 70-те години на миналия век.)

В изследването са направени анализи на отделни творби и на стратегиите на автори, за чиято практика е характерна дадена иновация. Някои от авторите в живописните си стратегии използват няколко иновативни практики в рамките на едно произведение или поотделно. Може да се каже, че използването на фотографията, чрез различни стратегии е една от най-често срещаните иновативни практики в живописца още от началото на прехода. Могат да се споменат практиките на В. Занков, Расим, Г. Гатев, Хубен Черкелов, Г. Тушев, Р. Тошев, И. Бистички и редица други.

Използване на дигитална образност в живописиста

Освен фотографски изображения в живописиста се използват и образи, които са преминали през дигитална обработка, както и направо се рисуват дигитални изображения. Могат да се посочат морфираните портрети на Георги Тушев, в които той смесва дигитално два портрета и резултата, който се явява е трето лице хибрид между предишните два.

Божидар Бояджиев концептуализира живописиста като използва дигитална образност взаимствана от компютърни игри за серията „Screenshots”, на която са изобразени части и детайли от машини, както и доразвива и разширява тази образност със собствени интерпретации, като например в картината „Детският Москвич” от същата серия. Техниката, която използва е впръскване на бои и използване на аерограф, отсичане на изображението с помощта на сложна техника на лепене на хартия, подобна на графичната техника „преге”. Така получените изображения се доближават до дигиталната образност, като в същото време концептуализират образа. Допълнителна отстраненост на изображението се получава и от използването на плексиглас, под който е сложена картината.

Включване на текст в живописната картина

Включването на текст в картината датира още от кубизма, но съвременната практика за включване на текст по скоро е свързана с концептуализацията на живописиста. (През 60-те и 70-те години включването на текст се употребява като съществена част от концептуалните практики в концептуалното изкуство на Запад. В световното изкуство текст можем да видим още при кубизма и по нататък употребата му нараства като през 60-70-те години на XX в. се използва широко в концептуалното изкуство, като част от последователните усилия за дематериализация на изкуството. По това време текстът се използва и на

мястото на художествения обект, т.е има опити да се замени художествения обект с текст.

Много автори през периода на 90-те години в България започват да употребяват текст като съставна част от живописните си произведения.

Включването на текст в картината се отнася до концептуализацията на живописца случваща се и в България след 1989г. Използването на текст внася друг семантичен пласт в картината, като я извежда от чисто живописните проблеми и внася друг тип послание, като това послание може да е в смислова връзка с изображението или да го допълва по някакъв начин, но може и да не свързано смислово и целта му да е предизвика когнитивен дисонанс у зрителя.

„Включването на текст в до този момент затворената за подобни интервенции територия на картината трябва да я изведе извън проблематиката, зададена от цвета, формата, светлината и техниката на живописването. Срещата между изображение и текст може да се нарече класическа в най-автентичната степен на това понятие. Текстът трябва да зададе нови измерения на посланието, като не просто предпоставя или допълва образа, както в различните етапи на предмодерното изкуство, а по скоро има непряка или контрастна смислова връзка с „рисуваният образ“ или сюжет. Той може да подчертава фабулата, да я разиграва, и метафоризира, но може да се яви като неочакван виц или драматичен контрапункт на изображението” Стефанов, Св., Авангард и норма, С.2003, стр.142

През 2006 год. СГХГ организира изложба „Важно съобщение”, посветена на текста в българското съвременно изкуство. В изложбата наред с новите медии са представени и автори които използват текст в живописата си.

„Съпоставен с изображението, едно от най големите предимства на текста е способността му да изразява конкретна мисъл, която може да се разчете без изменения, така че да разпространи някое много „важно съобщение” . Това обаче е повеждащо Едно изречение или една дума могат да имат не по малко

многообразни значения от което и да е изображение.” (Радева , Д. - Текст към каталога на изложбата „:Важно съобщение” СГХГ София 2006)

В България текстът се появява в художествени произведения в края на 80-те и началото на 90-те години . Според кураторите на изложбата зараждането на този процес е по-скоро свързан с идеята за комуникация с публиката, с желанието за по-директно споделяне на несподеленото от предишните десетилетия.

Текстът се използва в живописта, видеото, фотографията, инсталацията и всички други форми за изразяване във визуалните изкуства.

В живописта текст срещахме в произведенията на много автори от 90-те – Венцислав Занков използва рекламни кратки анонси изписани със спрей в поредица произведения от цикъла „Без невинност”-1995г, както и в други произведения, които са анализирани в изследването. Текст се среща в произведенията на Хубен Черкелов, Георги Тушев, Йоан Кирилов, Самуил Стоянов, Елена Панайотова и др.

Красимир Добрев е един от авторите , които използват най-много текст в произведенията си. За него текстът е съществена част от практиката му, както сам авторът споделя, за него текстът е изключително важен именно като част от комуникативната функция на творбата. „В моите работи текстът е изключително важен- защото има нещо, което художникът не може да нарисува, но когато текстът се изговаря и тогава вече натоварваш идеята си със символи и всички нива на възприятията се включват....”⁶

Текстът е нито допълнение , нито живопис, той е просто текст, но когато имаш да казваш нещо, независимо в каква форма , всички изразни средства могат да бъдат в основата на идеята..”⁷.

⁶ Интервю с Кр. Добрев в Арт новини

⁷ Пак там

Иновации в материала на живописца

Още от 80-те години на XX век има обновяване на материалите, с които се работи в живописца. Диапазонът на новите за живописца материали се разширява значително. Като част от живописната материя започват да се използват природни продукти, лепила, грундове и лакове, текстил, метали, готови обекти и предмети от ежедневието. Комбинират се с боята или един с друг и живописната техника се усложнява. Традиционната боя се смесва с различни продукти –синтетични и природни. Работи се с подложки, напластявания, престъргване на материала. Различните материали се примесват с боята или участват самостоятелно или във взаимовръзка с останалите компоненти на живописната тъкан. Започват да се употребяват по-твърди и устойчиви основи, които дават по-голяма свобода в процеса и обогатяване на живописната материя, както и на по нетрадиционни основи, върху които се живописва направо без грунд, като зебло дърво, плюш и т.н.

През 90-те години се появява т. нар. „информална” тенденция в живописца, която е свързана с повишаване на значението на материята на повърхността на картината. Като едни от най-изявяващите се в тази тенденция са П. Дочев, Ст. Памукчиев, Д. Грозданов, М. Павлов и тн., а от по младите Любен Генев, Г. Карангилски, Ю. Таков и тн. В изследването информалната тенденция е разгледана във връзка с абстракцията в българското изкуство през 90-те години.

Друг интересен пример за употреба на различен материал за направа на живописни изображения е Расим (Красимир Кръстев), който използва сложна техника за обработка на собствената си урина за да рисува с нея. За този художник е характерна стратегията за използване на собственото тяло като обект на творчество, което включва намеси и пърформанси, както и видео, разработващи темата за тялото на художника.

Друг нетипичен материал, който използва Расим в по -късен момент е отработено машинно масло, с което рисува серия от голямо форматни работи върху хартия, наречени „Маслена живопис” . Расим смесва в практиката си изразни средства, като впоследствие прави и живописни работи по кадри от свои видеа или пърформанси .

Абстрактна живопис и информел след 1990-година

След 1989г. в България има противоречиво отношение към абстрактното изкуство и неговите интерпретации. Някои теоретици имат съмнения относно това дали изобщо се е състояла абстракцията, с изключение на някои нейни проявления, по скоро интуитивни , отколкото осъзнати (Свилен.Стефанов, Авангард и норма , С. 2003г.) По идеологически причини абстракцията е била заклеймена в тоталитарната епоха, като продукт на западния империализъм и формалистично изкуство. Никога абстракцията в България не се е базирала на теория, както това се случва в западното изкуство. Според Николай Петков тук в българската критика липсва разбирането за абстрактното изкуство като „радикално редуccionистка практика” или като „авторефлексивна практика”, както това се случва в Западното изкуство. Тук по скоро абстракцията е възприемана едностранчиво, само като „абстрахиране” на изкуството от предмета от обективната реалност от природата. Не е имало разбиране за абстракцията като средство за утвърждаване на идентичността на живописната медията, като средство за отстояване на автономността на изкуството и отхвърляне господството на на политическата власт и масовата култура, както това се случва на Запад , където зад абстракцията стоят философски теории още от времето на Мондриан, Кандински и Малевич, а по -късно през 50-те и 60-те години е била обект на сериозни критически анализи и теории. „Както разглеждането на абстрактната образност като инструмент за реакция на „ненаситния илюзионизъм”(Т.Адорно) или като възможност за представяне на социална утопия и социална критика, които мотивират художествени търсения

в полето на абстрактното изображение като структуралистки анализ, чрез изследване и представяне на условията на визуалното възприемане на граматиката и на синтаксиса на картината като предмет и на живописца като обозначаваща дейност, като „деконструкция на живописца чрез изявяване на скритото в процеса на производство значение на визуалния образ и разкриване на условията и възможностите на функциониране на живописца като специфичен език на политика и репрезентация”- (Петков, Н.)

Казано накратко поради различното развитие на изкуството на Запад и в България както и на различните теоретични дебати и философски парадигми, които са актуални на Запад през 60-те, 70-те и тн. години и различното развитие на теорията и критиката в България изобщо няма това развитие на абстракцията и разбиране за нея, като и теория на която тя да се базира, както това се случва в западното изкуство. Тя е по скоро продукт на лични търсения на някои автори, но това се случвало тайно и никога на показ през времето на социализма, още повече, че българските художници не са имали голям достъп до знания за развитието и теорията на Западното изкуство.

Според Ст. Памукчиев мотивациите за навлизане в експерименти с абстракция могат да се обединят в няколко основни линии. И това са:

-развитие на представи за свобода и личностен пробив в изкуството, освобождаване от обвързаността със сюжет , тема и външна описателност на образа, разбирането на абстракцията като „независима абсолютна стойност”

- социално-политическа реакция , порив към свобода, бягство от политическа обусловеност, приобщеност към привиждащи се либерални ценности на Запада, дисидентство.

-духовна откритост-търсен израз на чистото духовно , денатурализация на света, проникване в енигматично закритите зони на метафизичното , универсални категории и Абсолют. (Памукчиев, Ст. В Неразказаната абстракция София2014 с.59)

В българското изкуство в началото на 90-те год. силно развитие получава информалната традиция, която се явява като един от ранните начини за преход от традиционното пластично към иновации в българската живопис. Информелът в Западна Европа обикновено се разделя на две основни линии на развитие а именно: материална живопис и монохромии. В материалната живопис фактурата и материалните субстанции се явяват в качеството им на носещи смисъл (означаващи) Тук в България се развива именно тази „материална” форма на информела, може би като някак си логично преминаване от пластичността към абстрактното.

В кураторския текст към изложбата 10/5/3 -2003 г. състояла се в СБХ, Искра Траянова, която е един от кураторите , включени в изложбата с проекта „Плюс минус живопис” и включващ авторите Петър Дочев, Станислав Памукчиев, Ел. Панайотова, Симеон Стоянов , Кольо Мишев, пише: „Българският художник привиква нефигуралното не само като опозиция спрямо авторитета в миналото и традиционните форми на живопис, но и като възможност за отваряне и интегриране в системата на западното изкуство”

Според авторката съществена характеристика на художествената практика у нас през 90-те години на ХХ в. е големият брой автори, които се насочват към абстрактно изкуство, като мотивацията им за такъв избор авторката посочва социално-психологически и културно- исторически фактори. От една страна в абстрактното се разпознава вид реакция срещу дългата изолация и затвореност на художествената сцена у нас.

Информелната трактовка оказва съществено влияние върху иновативните процеси в съвременната българска живопис, стремяща се да преформулира по един по -адекватен начин статута на картината.

Поради спецификата на развитието на българското изкуство в сравнение със западното развитие тук по скоро може да се говори за „закъснял”, „ускорен” характер на българската информелна живопис. И това отново според авторката

поставя въпросите за отношенията между класическата европейска модерност и „отклоненията“ на живописната традиция у нас.

В изследването е уточнена и разликата, която прави в творчеството си Ст. Памукчиев спрямо западния информел, като са посочени и аргументите на автора по отношение на една по философско-психологическа трактовка на информела, за разлика от този в Западното изкуство.

В каталога на състоялата през 2014 г Голяма изложба на Шипка 6 „Неразказаната Абстракция“ П. Цанев пише: „Най-радикалното и последователно заявяване на абстракцията в българското изкуство се случва не през редуция на фигурата и въобразяване на нови светове, а през избора на материала и преживяване на материала като граничност с неизчерпан потенциал...“ и по нататък „Драматизирането на абстракцията през материалността на пясъка, глината, пръстта, асфалта, графита, пепелта, ръждата и восъка, заедно с метафизиката на ахроматичното може да се интерпретира и като своеобразен реванш към присвояването и опредметяването на абстракцията от декоративните изкуства през предишните десетилетия.“

Но въпреки това, през 90-те абстракцията не е във фокуса на изследване и дебат на критиката, защото по-големият интерес и акцент са върху новите форми – видео, пърформанс, инсталация.

„Истинското случване на абстрактното се случва в средата и края на 1990 –те години – бурно десетилетие на трансформации и политически преход към нова демократична система на държавно управление, което е съпътствано от засилено навлизане на концептуални и постконцептуални стратегии в българското изкуство. Мощното преоткриване на силата на абстракцията се осъзнава през веществените характеристики на материала. Критиката, която по онова време е ангажирана да приветства „новите“ (за България) форми на пърформанса, инсталацията и видеоарта е склонна да разглежда с известно пренебрежение и подозрение интереса към духовните измерения на информела

и монохромите, интерпретирайки ги като заключителна фаза на един дълъг процес на „доизчистване“ на многостранния пластически език, разгънал се при последните години на тоталитарната епоха.”⁸ В изследването са разгледани творби и на автори, които работят с абстракция след 2000г. като Н. Петков, М. Чакърва и др.

Фигуративната живопис след 1990г. се различава от силната фигуративна традиция преди това по сюжетите, темите, концептуализацията на живописца. В работите на много от авторите още от ранните 90-те се използват образи от сферата на масовата култура, рекламата, комикса. Съществени са нео-поп арт тенденциите, които често засягат социална проблематика. Според Св. Стефанов, новата фигуративност в българската живопис не би трябвало да се родее с старата фигуративна тенденция, а по-скоро новата фигуративност търпи влияния от западното изкуство. „Така старата и новата (вътрешната и външната) фигурални тенденции в живописца през 90-те години (и до днес) се пресичат без реално да имат обща генеалогия”⁹.

Същият извод прави и Ч. Попов: „Трябва да се отбележи, че фигуративността на автори като К. Добрев, Д. Яранов, К. Терзиев, С. Стоянов, В. Занков и др. е по-скоро свързана с алтернативните средства за предаване на информация, отколкото с локалните традиции... Новата фигуративност има съвсем друга природа в сравнение със „старата“ и следователно не може да бъде изведена като пряко произтичаща от нея.”¹⁰

Според същия автор в България образната иконосфера на социализма се заменя за кратко време от съвсем друг тип образност, заета от масмедийната култура от западен тип.

⁸ Цанев, П. „Неразказаната Абстракция” СБХ, София- 2014 стр.35

⁹ Стефанов, С. Иновации в българското изкуство от края на XX в. и началото на XXIв., С. 2014г. стр.108

¹⁰ Попов, Ч. Постмодернизмът и българското изкуство от 80-те и 90-те години, С.2006г, стр.119.

В изследването са направени редица анализи на живописни творби, които засягат тази тема.

След 2000 г. в българското изкуство са изживени много от острите противоречия от началото на прехода. Въпреки че ситуацията се обговаря като „скучна“ в сравнение с по динамичните промени през 90-те години, иновативните тенденции са се настанили трайно и продължава успоредното съществуване на сравнително по стари тенденции с иновативни практики и стратегии в полето на живописиста.

На арт сцената се появяват нови поколения, които не са обременени от противоречията на прехода, автори, които много често са учили в чужбина и работят и живеят в две или повече страни, които имат възможността да познават арт сцената на Запад и да са своевременно информирани за събития и изложби, които се случват във всяка точка на Земята. С навлизане на масовата употреба на дигиталните технологии и интернет, както и с напредващите глобализационни процеси, младото поколение, което твори след 2000г има съвсем различно отношение и светоглед към изкуството и живописиста в частност. Това, което се е смятало за иновация в живописиста днес е обичайна практика, още повече, че днес изкуството е в ситуация, в която има равнопоставеност на всички изразни средства, както и смесването на езици от различни медии се смятат за нещо нормално и широко практикувано. Живописиста се е „завърнала“ и е заела равнопоставено място сред другите начини на изразяване. В сила е плурализъм на изразните езици и средства.

Сред младото поколение живописисти с оригинални почерци и тематика се отличават автори като Зара Александрова, Димитър Генчев, Виолета Танова и др. В изследването са направени анализи на някои тенденции и творби след 2000г., като поради ограничен обем, не е възможно да се анализират всички автори и творби. По скоро са набелязани тенденции в развитието на живописиста, които са подкрепени с анализи на творби. Проследени са и

развитията на някои от авторите от 90-те, които доразвиват по различен начин личните си стилове след 2000г.

Заклучение

Изследването прави опит да обхване различните иновативни тенденции в българската живопис след 1990-г., като държи сметка и за богатата живописна традиция в българското изкуство от преди 1989г., когато в условията на заявено многообразие, което засяга работа с формата и пластичността на произведенията, се развиват много и интересни лични почерци в живописата.

След 1990г. в българското изкуство се случват промени, които са повлияни от новия социокултурен контекст, в който попада българското изкуство с падането на Берлинската стена. От друга страна още от края на 80-те години в българското изкуство се забелязва известна умора от предишният модел на функциониране на художествения живот. Този процес назрява и съвпада с политическите промени, които се случват още от края на 80-те в страните от Източна Европа. След 1990-те, като реакция срещу закъснялото развитие на изкуството ни спрямо Западната арт сцена, както поради процеси на зряване в самото изкуство, масово започват да се правят нови и неконвенционални произведения, които стават фокус на интерес и дебат от страна на критиката в България. Живописата, която в предходния период е била обект на най-голям интерес, остава в сянка. Дори като реакция срещу свръхпроизводството на живопис от предходния период, тя се обговаря като „остаряла” медия, която едва ли не няма място в съвременното изкуство, тъй като има усъмняване, че може да е носител на нови смисли и значения. Независимо от временното оттегляне на интереса от живописата, през този период продължават да творят и да се развиват много автори занимаващи се с живопис. По същото време се развива и информалната тенденция в абстрактното изкуство в България.

Същевременно в живописата на младите автори, настъпват промени и иновации, които са повлияни по скоро от влияния на Западното изкуство, отколкото на локалната традиция в живописата. Живописата започва да се концептуализира, да се смесва с изразни средства от други медии като театрални влияния, фотография, плакат, комикси и тн. Тематиката и сюжетите също търпят

промени и са повлияни от медийната и масова култура от западен тип. В теоретичните статии от периода се забелязва формулиране на опозицията пластично- концептуално, както и някои от изложбите от периода акцентират на тази опозиция. По това време в българската живопис творят успоредно и иновативни и експериментиращи с нови стратегии автори, както и автори, които държат на стила си, изграден и утвърден в предишното десетилетие. Тази тенденция намира израз и в изложбите живопис по това време, които имат намерение да направят моментен преглед на състоянието на живописа в България. Забелязват се опозициите пластично-концептуално, поетично – социално, глобално-локално и тн. Тази ситуация е израз на сложното преходно време, в което успоредно присъстват и автори творещи с традиционни средства и такива, които експериментират и се насочват към иновативни практики и изразни средства.

След 2000 г., новите тенденции са се утвърдили и дебатите около тях не са така остри. С отваряне към западните ценности и с възможността да се вижда свободно всичко, което се прави по света, с появата на интернет и новите технологии новите поколения живописци, които идват на арт сцената, вече приемат това, което се е смятало за иновации в предходното време като нещо нормално. Българското изкуство и живопис постепенно заемат своето място на глобалната арт сцена.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аврамов, Д. (2006). *Естетика на модерното изкуство*. София.
- Аврамов, Д. (1994). *Летопис на едно драматично десетилетие. Българско изкуство между 1955 - 1965*. София.
- Бауман, З. *Глобализацията*, С.1999г.
- Бенямин, В. (1989). *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София.
- Беров, Т. *Семиотика на изкуството*, изд. Зограф, София 2000.
- Бодриар, Ж. (2003). *Системата на предметите*. София.
- Бодриар, Ж. *Към критика на политическата икономия на знака*, София 1996
- Бодриар, Ж. *Илюзията за края*, София 1995г.
- Бояджиев, Ц. *Философия на фотографията*, С. 2014
- Бурдийо, П. (2004). *Правилата на изкуството. Генезис и структура на литературното поле*. София.
- Генова, И. (2007). *Времето лети*. София.
- Генова, И., & Ангелов, А. (2003). *Разказвайки образа*. София.
- Генова, И., & Ангелов, А. (2001). *Следистории на изкуството*. София.
- Делиоз, Ж., Гатари, Ф. "Анти-едип", София 2004
- Джеймисън, Ф. "Единствена модерност", София 2005
- Ернст, Г. (1991). *Изкуство и илюзия*. София.
- Кандински, В. (1998). *За духовното в изкуството*. София: Лик.
- Мийе, К. (1987). *Съвременното изкуство във Франция*. София.
- Ортега-и-Гасет, Х. *Есета т.1*, Университетско издателство "Св. Климент Охридски" 1993
- Панчева, Е., Личева, А., Янакиева, М. *Теория на литературата*, Колибри, София 2009
- Попов, Ч. (2004). *Постмодернизмът в българското изкуство*. София.
- Попов, Ч. (2002). *Тоталитарното изкуство*. София.
- Стефанов, С. (2003). *Авангард и норма*. София.

- Стефанов, С. (2001). *Изкуство между традицията и провокацията*.
София.
- Стефанов, С. (1998). *Културни измерения на визуалното*. София.
- Стефанов, Св. Иновации в българското изкуство в края на ХХв. и началото на ХХІ в., С. 2014г.
- Стефанов, Св.; Попов, Ч. . (2004). *Българската живопис между локалното и глобалното*. София.
- Терзиев, Кр. Реконструкция- автор, медия и произведение в епохата на дигиталното производство, С.2012г.
- Улрих, В. История на неостротата , С. 2012
- Хайдегер, М. (2005). *Битие и време*. София.
- Хонеф,К.,Попарт, Taschen 2004
- Цанев, П, Памукчиев, Ст. Неизказаната българска абстракция, СБХ, С. 2014г.
- Щремел,К.,Реализъм, Taschen 2006

- Американска философия в края на ХХ век – антология , София , изд. Просвета 1995г.
- Нова креватна живопис, каталог С.1996г.
- Важно съобщение, каталог , СГХГ ,С.2006г.
- Българската живопис след 1989г.Каталог, С. 2002г.
- Международно трианале на живописта , София 1996г. Каталог

- Bacon, Francis, and Michel Archimbaud. *Francis Bacon : In Conversation with Michel Archimbaud*. London: Phaidon Press, 1993. Print.
- Birnbaum, Daniel, et al. *Defining Contemporary Art : 25 Years in 200 Pivotal Artworks*. 2011. Print.

- Elger, Dietmar, and Ingo F. Walther. *Expressionism : A Revolution in German Art*. Köln; New York: Taschen, 1998. Print.
- Emmerling, Leonhard, and Michèle Shreyer. *Jackson Pollock, 1912-1956*. Köln; London; Paris [etc.]: Taschen, 2003. Print.
- Ficacci, Luigi. *Bacon*. [S.l.]: Taschen, 2015. Print.
- Godfrey, Tony. *Painting Today*. London; New York: Phaidon Press, 2009. Print.
- Grosenick, Uta. *Art Now Vol 2 : The New Directory to 136 International Contemporary Artists*. Köln; London: Taschen, 2005. Print.
- Heartney, Eleanor. *Art & Today*. London; New York: Phaidon Press, 2008. Print.
- Holborn, Mark, Friederike Huber, and Gallery Saatchi. *The Triumph of Painting*. London: Jonathan Cape in association with the Saatchi Gallery, 2005. Print.
- Holzwarth, Hans Werner. *Art Now. Vol. 3, Vol. 3*. Köln; London: Taschen, 2008. Print.
- Holzwarth, Hans Werner, and John Beeson. *Art Now. Vol. 4 Vol. 4*. 2013. Print.
- Kippenberger, Martin, Roberto Ohrt, and Angelika Taschen. *Kippenberger*. Köln [u.a.]: Taschen, 2003. Print.
- Lavrador, Judicaël. *Qu'est-Ce Que La Peinture Aujourd'hui?* Paris: Beaux arts, 2008. Print.
- Lind, Maria. *Abstraction*. 2013. Print.
- Lipovetsky, Gilles, and Jean Serroy. *L'esthétisation Du Monde : Vivre À L'âge Du Capitalisme Artiste*. [Paris]: Gallimard, 2013. Print.
- Lucie-Smith, Edward. *Movements in Art since 1945 : Issues and Concepts*. New York: Thames and Hudson, 1995. Print.
- Millet, Catherine. *L'art Contemporain : Histoire Et Géographie*. Paris: Flammarion, 2006. Print.

- Schmied, Wieland. *Francis Bacon : Commitment and Conflict*. Munich; New York: Prestel, 2006. Print.
- Staff, Craig G. "After Modernist Painting the History of a Contemporary Practice." I.B. Tauris 2013. Web.
- Stiles, Kristine, and Peter Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. Print.