

ВЛИЯНИЕТО НА СОЦИАЛНИЯ ФАКТОР ВЪРХУ БЪЛГАРСКОТО ИЗКУСТВО СЛЕД 1989 Г. ТЕЗИСНИ ПОСТАНОВКИ

Мария Стамати

90-те години на XX век в България се отличават с икономически, политически и ценностни преломи, които се отразяват пряко и косвено върху обществения и художествения живот.¹ Разпадането на социализма въвежда реални социални фактори, включващи нов тип пазар на изкуството, което води до трансформация на българското творчество. В този текст ще се изследват някои от социалните фактори, повлияли на българската живопис след 1989 година до края на XX в. Текстът не представлява изчерпателно изследване на този проблем, а само отделни тезисни постановки.

Социализмът в България настъпва през 1944 година и довежда до радикални промени в обществото и във всички направления на изкуството. Върху последното се налага доктрината на социалистическия реализъм – една сплав от класицистично-академичната естетика². Изкуството се „сакрализира“ – то се използва преди всичко, за да служи на пропагандните възгледи на социалистическата държава. Тя е всъщност единственият реален клиент на изкуството и поради това разполага с правото да актуализира конкретна естетика и да налага чрез държавния комитет за откупки (ДК) определени изисквания. Най-важното сред тях е официалната идеология за партийност, народност и класовост да бъде отразявана в изкуството³, като изисква произведението да бъде обвързано с определена тематика, породена от марксистко-революционната идеология – главният двигател на тоталитарната държава. След 1956-та година, в резултат от

¹ Стефанов, Св. Иновации в българското изкуство от края на XX и началото на XXI век. С., 2014.

² Попов, Ч. Тоталитарно Изкуство – Идеология, Организация, Практика. С., 2002.

³ Попов, Ч. Периодът 1944-1959. – В: 120 години българско изкуство. С., 2012, с. 158.

настъпилото цялостно обновление в обществения живот в България след решенията на Априлския пленум на ЦК на БКП (април 1956), се наблюдава известно освобождаване от строгата нормативност, предписвана от режима в България.

Поради тази причина живописиста през 60-те и 70-те години на XX в. се отличава с по-голяма свобода, но тя се отнася само до изказа, до формата и не засяга тематиката на художествените произведения. Важен компонент за изкуството от този период е щедрот държавно финансиране на художественото творчество. Художниците се радват на привилегировано икономическо положение, тъй като създаването на художествени произведения е обвързано с известните за социализма контракти. Поръчките и откупките на художествени произведения са осигурени от държавния монополизъм, олицетворяван от Съюза на българските художници (СБХ). Списъци с теми се пращат в ателиетата на българските творци и те биват хонорувани за извършената работа. По този начин творците биват превръщани от свободни изразители на изкуството в държавни служители.⁴ Художници, които отказват да следват социалистическата парадигма, биват обречени на неизявеност и нищета.

Още един фактор отличава периодът преди 89-та година и това е масовата неинформираност на хората. Социалистическата държава успява да създаде едно затворено общество трудно докосвано от чуждите „греховни-капиталистически“ влияния на Западна Европа. Българските художници от тази епоха се намират в изолация от западното изкуство, вдигат се информационни бариери и цензурата преминава в автоцензура – причини за липсата на алтернативна продукция в България.⁵

⁴ Цит. Съч. Попов, Ч. Тоталитарно Изкуство...

⁵ Куюмджиева, И. Образи на българския художник – самоопределения и медийни образи. Българските художници в посткомунистическите условия (1986-2003). // Култура и критика. Ч. IV.

В обобщение – изкуството и художниците от времето на социализма се намират на високо социално равнище, но в замяна на това са строго контролирани и организирани от държавата. Тоталитарната държава не допуска свободното изразяване от интелигенцията като цяло, знаейки че от нея се пробужда опасното за държавата мислене. Строго контролираното изкуство е подпомагано и толерирано от държавата, то се превръща в приоритет на държавната политика.

През 80-те години в България обстоятелствата се променят. Наблюдават се нови форми и течения в изкуството особено след т.нар. „перестройка“ от втората половина на десетилетието. Те свидетелстват за ерозията на социалистическата система в България и за нуждата от един различен начин на живот.

Икономически последици – образуване на пазара на изкуството

С настъпването на демокрацията, заедно с политическо-управленските и икономически промени, в страната се наблюдават редица нови явления, характерни за този период. На първо място сред тях ще отбележим чувството на свобода от идеологическия контрол, както и стремежа за развитие в крак с реалностите в съвременния свят. С рязката промяна на управлението обаче не се установява същото и в българските нагласи, образование и възпитание. Периодът се характеризира като болезнен и противоречив (Стефанов, Св. Иновации на българското изкуство..), определя се по-скоро като посткомунистически, а не като демократичен.

Промените са управленско-политически и икономически и оказват директно влияние върху социалната ситуация на обществото и изкуството. Най-същественният фактор за трансформацията на живописиста след промяната на режима е изключването на културата от приоритетните за властта области, прекратяването на държавното финансиране и образуването на един нов тип художествен пазар.

Съкращаването на държавното финансиране за културата представлява голям удар за изобразителното изкуство след 1989 година. Изкуството се

децентрализира, спира да бъде услуга на властта и така губи своето легитимно жизнено място, което притежава в предишния режим. Всички художествени организации и културни институции също спират да бъдат финансирани – за първи път им се налага да се борят за своето оцеляване.⁶ Художествени списания и вестници се закриват, а други продължават съществуването си, заемайки съвсем различна линия и подход към изкуството. СБХ се отъждествява с тоталитарната държава и следователно търпи упадък. Художниците вече могат да се развиват извън границите на СБХ, но поради факта че вече няма държавни поръчки, тях ги очаква едно несигурно бъдеще в което трябва да воюват за своята изява. Тази рязка промяна в държавното финансиране оставя голяма част от продукцията несоциализирана и осъдена на обществена смърт.⁷ В този кризисен момент на мястото на държавните художествени институции идват частните галерии и организации.

Началото на демокрацията в България означава и началото на частния капитал. Факторите за насочване към галерийната дейност са няколко. Самата икономическа ситуация на пазара на изкуството още не е разработена – новото правителство освобождава множество културни ниши, които биват заети от хора на интелигенцията с готови арт-проекти. Едновременно с това, промяната в социалната система активира търсенето на нови арт пространства, след като СБХ от държавен монополист се превръща в нестабилна система на отминалия социализъм. С новите процеси се наблюдава едно скоростно развитие и утвърждаване на множество частни галерии – характерно явление за посттоталитарната държава.

⁶ Иванова, Н., Ж. Бушева. Тенденции в развитието и реализацията на живописни творби. – В: Промени в мениджмънта. Сборник, Съвременната българска живопис: между локалното и глобалното, С., 2004, с. 78.

⁷ Маринска, Р. Социалната промяна и изкуството на 90-те години (Тезиси за модела на българското културно пространство). – В: Между традициите и иновациите: – Българското изкуство през 90-те години, С., 2003, с. 56.

В България се образува една нова социална прослойка – галеристите, която създава отношенията в пазара на изкуството у нас и оказва въздействие върху културните нагласи, предпочитания и вкусове на съвременното общество.⁸ Частният галерист обикновено принадлежи на социалните групи на елита и е мотивиран от желанието да участва лично и професионално в културния живот на обществото. Той предизвиква обществен интерес и вниманието на масмедииите, след като всяко откриване се превръща в събитие-празник, което внушава стартирането на нови нагласи в изкуството и живота като цяло. Галеристът представлява „своеобразен посредник между минало и настоящо.“⁹

С появата на галериите нараства ролята на куратора и критика, които се легитимират като основни двигатели на изкуството през 90-те години на ХХ в. Кураторите и критиците след 1989 г. се занимават предимно с радикалните форми на новото неконвенционално изкуство, пренебрегвайки „сериозното“ професионално изкуство на предишния режим. Характерно за началото на 90-те години е активната изложбена дейност на неконвенционални групи и колективи и непрестанното възникване на такива¹⁰, стимулирани от подкрепата на новата форма на пазара.

Свободният пазар на изкуството започва да се развива в България за първи път след 1989 година. Отначало той е скромен и като цяло хаотичен и неритмичен, въпреки че първата половина на 90-те години се характеризира с константни откривания и енергично присъствие на публиката. Поради хаотичната икономическа ситуация в България обаче средната класа остава неплатежоспособна и рядко е потенциален купувач на изкуство. В резултат на това се наблюдава още по-голямо свиване на пазара до края на десетилетието, довеждайки до закриване на доста галерии и/или смяна на арт-стратегииите.

⁸ Пехливанова, Н. Частният галерист – личностен профил. С., 1999.

⁹ Пак там.

¹⁰ N-Форми, Реконструкции и интерпретации. Каталог. С., 1994.

Вследствие на тези процеси до края на последното десетилетие на XX в., частните галерии се пренасочват към показване на повече утвърдени лица в изкуството – стари майстори от 30-те години, т.нар. априлско поколение и художници, утвърдени през 80-те години, тъй като платежоспособната българска публика не рискува с купуването на нови артефакти със съмнителна художествена стойност. Това оставя младото поколение с малки шансове за изява. Това пренасочване на частните галерии през 90-те предизвиква възвръщането към традициите на по-консервативно изкуство и класическата форма на картината в сравнение с динамично-радикалното изкуство, появило се в началото на десетилетието.

Смяната на пазара, или по-скоро развитието на свободен художествен пазар в България, кара изкуството да тръгне по линия, съобразяваща се вече с пазарните отношения и предпочитания на публиката. Вследствие се забелязва едно комерсиализиране на изкуството, в което доста често се наблюдават кичозни решения с намерението за лесна продажба и по-бързата изявеност. Много от творците, които не намират своето място в тази нова ситуация, оформена след 1989 година, поемат по пътя на емиграцията или се отказват от досегашното си професионално развитие.

Неконвенционални форми, изследвани с методите на социологията

Началото на 90-те години на XX в. маркира упадъка на големите модернистични идеологии – на Запада и на Изтока, с приключването на Студената война. Това вкарва страните от т. нар. „Източен блок“ в един процес на синхронизиране с напредналата култура на Запада. Международният пазар е открит, позволявайки широкото навлизане в България на продукцията на рекламата и масмедията, присъщи на масовата култура на Запада. Желанието на българския народ да се синхронизира бързо с тази култура е огромно. Долавя се също непредвиденото усещане за свобода от социалистическата догматика. В изкуството

това се превежда като неочаквана свобода от доктрината на социалистическия реализъм.

Българската култура до 1989 година е затворена в границите на социалистическия реализъм и не познава нищо извън тези граници. На Запад по това време изкуството вече преминава от абстрактния експресионизъм към попарта, минимал-арта, фотореализма, лендарта, стига се до концептуалното изкуство. Наблюдава се завръщане към фигуралността в картината, маркирайки по този начин трансавангарда или постмодерното изкуство в Запада. Неоекспресионизмът, лендартът и инсталационното изкуство са направления, които влияят на българските художници и най-вече на младото поколение, още от началото на 80-те години на XX в. Т. нар. „перестройка“ от средата на 80-те години на XX в. провокира пробуждането на съзнанието, което подлага под съмнение съществуващия режим. Художниците осъзнават възможностите в новите изразни средства и граници на изкуството.¹¹ С промените през 1989 година неконвенционалното изкуство навлиза в изложбените зали, вследствие на което се открояват творбите на т. нар. неконвенционалисти.

Важно е да отбележим тук, че чувството на независимост от идеологическата доктрина събужда у художниците от всички поколения изкушението да се насладят на свободното експериментиране и изразяване. В изкуството на живописца от 90-те години се забелязва неангажираността в тематиката на картината – българският художник вече не е принуден да се съобразява с идеологическата тематика на социализма. Живописца минава на заден план. Съществува голямата заблуда (поради неинформираността), че живописца не може да бъде съвременна, а само формите извън нея могат да се нарекат така. Младите художници се насочват предимно към тези форми, следвайки плана за осъвременяване на българската култура.

¹¹Цит. Съч. Стефанов, Св. Иновации в...

Радикалните форми в изкуството се зараждат като опозиция на социалистическия режим и често в началото се идентифицират с думата „забавление“. Но впоследствие тази нова независимост се изрязава с изпъкването на множество неконвенционални художнически групи. Новите неконвенционалисти представляват победата на изкуството над дългогодишния принудителен соцреализъм и макар че режимът е сменен те продължават съществуването си, борейки се да отстранят всички отстатъци на тоталитарната структура.¹²

Предимно младото, но също и представители на средното поколение се занимават с т. нар. неконвенционални форми. Социологията показва, че субкултурата е продукт на съпротивата на младото поколение към традиционните ценности на по-възрастните поколения и под нейно въздействие то формира своята ценностна система. Младото поколение художници в България (след 1989 година) използва форми, заети от постиженията на западната култура и ги апликира в изкуството у нас, искайки по този начин да се противопостави както на традиционната ценностна система на предишния режим, така и на техните представители, по-възрастното поколение. Естествено посредством прякото апликиране на форми чужди за българската традиция, те придобиват значение съвсем различно от това, което притежават на Запад.

1989 и 1990 г. се отличават с енергично формиране на художнически групи. За художническото групиране социологията обобщава „че когато „ние“ чувството е заплашено от други групи, от чуждите „те“, то се превръща в убеденост, че само взаимната сплотеност и обвързаност са условие за оцеляване на групата и тогава се появява съзнанието за групов интерес...“¹³

Неконвенционалните форми представляват един продукт на западни влияния – от абстракционизъм през поп-арт до концептуализъм и трансавангард,

¹² Стефанов, Св. Културни измерения на визуалното. С., 1998.

¹³ Кабакчиева, Петя. Съсловието – преди и сега. // Изкуство, 7, 1990, с.26.

които въздействат едновременно и хаотично.¹⁴ Те обединяват инсталации, хепънинги, обекти, пърформанси, асамблажи и т.н. Поради масовата неинформираност обаче и закъснялото им възприемане в нашата култура, първоначалните изяви на тези форми се възприемат у нас половинчато и не оказват радикално влияние върху изкуството.¹⁵ Много често се извършват като мистични ритуали – изсипване на вино, медитиране, изпълняване на мистична музика, но се отличават с наивитет, породен от тази неинформираност. Същевременно в тях прозира огромното желание българската култура да се впише в оформилите се на Запад направления и течения.

В средата на последното десетилетие на ХХ в., с пренасочването на галериите към по-продаваем вид изкуство (утвърдени лица, най-вече в традиционните форми на изкуството), много т.нар. неконвенционални художници се оттеглят или емигрират. Същевременно се налагат други, които получават признание в този вид изкуство (например Сашо Стоицов, Иван Кюранов, Недко Солаков, Дан Тенев, и др.). До края на десетилетието неконвенционалните форми се концептуализират и отхвърлят неясните нищонезначещи пърформанси.

В заключение: изкуството на прехода се влияе от икономическите промени, намерили израз в стопирането на държавното финансиране и образуването на свободен художествен пазар, но също и от придобитата независимост от идеологическия контрол, както и от желанието за осъвременяване на българската култура според западните стандарти.

¹⁴ Цит. Съч. Стефанов, Св. Иновации в...

¹⁵ Вж. Попов, Ч. За промяната в художествения модел. // История/Art in Bulgaria, 1993, 2, с. 9-12. и Мусакова, Е. Българското изкуство през 90-те години в огледалото на списание „Изкуство/Art in Bulgaria”. – В: Между традициите и иновациите: – Българското изкуство през 90-те години. С., 2003.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Аврамов, Димитър. Диалог между две изкуства. С., 1993.
- Аврамов, Димитър. Летопис на едно драматично десетилетие. (Българското изкуство между 1955-1965 г.). С., 1994.
- Кабакчиева, Петя. Съсловието – преди и сега. // Изкуство, 7, 1990.
- Куюмджиева, И. Образи на българския художник – самоопределения и медийни образи. Българските художници в посткомунистическите условия (1986-2003). // Култура и критика. Ч. IV.
- Пехливанова, Нина. Частният галерист – личностен профил. С., 1999.
- Попов, Чавдар. Периодът 1944-1959. – В: 120 години българско изкуство, С., 2012.
- Попов, Чавдар. Постмодернизмът и българското изкуство от 80-те и 90-те години на XX век. С., 2009.
- Попов, Чавдар. Тоталитарно изкуство – Идеология, Организация, Практика. С., 2002.
- Попов, Ч. За промяната в художествения модел. // Изкуство/Art in Bulgaria, 1993, 2, с. 9-12.
- Попов, Ч., Св. Стефанов. Между традициите и иновациите – българското изкуство през 90-те години. Сборник. С., 2003.
- Попов, Ч., Св. Стефанов. Съвременната българска живопис: между локалното и глобалното. Сборник. С., 2004.
- Руенов, Р., Ст. Янакиева, Н. Олех Ляхова. Българска живопис след 1989 г. Каталог. С., 2002.
- Стефанов, И., А. Янева. От оригинала до кича: социологически модели – социологически измерения на изкуството. Антология, Ч. II, С., 2001.
- Стефанов, Свилен. Иновации в българското изкуство от края на XX и началото на XXI век. С., 2014.
- Стефанов, Свилен. Културни измерения на визуалното. С., 1998.
- N-форми. Реконструкции и интерпретации. Каталог. С., 1994.