

БЪЛГАРСКИЯТ ХХ ВЕК В ИЗКУСТВАТА И КУЛТУРАТА

Ингеборг Братоева-Даракчиева

Ирина Генова

Клер Леви

Йоана Спасова-Дикова

Теодора Стоилова-Дончева

Стела Ташева

Елка Трайкова



**Институт за изследване на изкуствата
2019**

**В ПАМЕТ
НА АЛЕКСАНДЪР ЯНАКИЕВ**

НОВИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРАКТИКИ ПРЕЗ 90-те ГОДИНИ

След промяната на политическото устройство в България през ноември 1989 и измененията на конституционната уредба, в художествената сфера е изоставен централизираният модел на управление. Преодоляването на изолацията на артистичния живот у нас и свързването с актуални международни арт форуми и практики е общо място в проектите на различни художествени среди.

Очакванията

Основните очаквания на тогавашните млади художници и арт критици, които са в началото на творческата си кариера, както и на онези, които не са били въввлечени в предишните властови механизми, може да бъдат обобщени така:

- възможности за реализиране на разнообразни арт проекти, с финансова помощ от различни източници (а не както до този момент от централизирано управление – държавно, общинско, съсловно) в условията на либерално обществено устройство;
- създаване на независими от държавата институции: частни галерии, фондации, сдружения извън Съюза на българските художници, меценати и колекционери;
- основаване на нови международни арт форуми у нас, които да впишат България в календара и картата на световните културни събития;
- частни медии, предоставящи възможност за независима арт критика.

В резултат от тези желани промени се очаква и появата на независим пазар, който да функционира в новите условия на глобализация.

В областта на художественото образование, наред с промени в програмите на държавната художествена академия, се обсъждат алтернативи – частни висши учебни заведения.

В историзирането на изкуството – българско, европейско, друго – също има воля за промени. В новата, по презумпция либерална ситуация, препрочитането / пренаписването на исторически разкази за изкуството в България се очертава като терен на изследователска и изложбена активност. Парадигмата на свързаност на художествени явления у нас с европейски и световни тенденции, а не на национално изолирани и *самобитни* форми и практики, се очаква да стане доминираща.

Създаването на исторически наративи е основно занимание и в музейните институции. По време на комунистическото управление в продължение на десетилетия функцията на художествените музеи у нас е двусмислена – между изпълнението на идеологическата задача за откупуване на работи от лоялни към властта автори (сред тях и мнозина таланти) и привидното поддържане на дейности, присъщи на този род институции. Нормализирането на функциите на художествените музеи, създаването на поне един нов държавен музей, ориентиран към съвременността, се очакват с нетърпение след началото на политическите промени през ноември 1989⁵¹¹.

До каква степен и кои от тези очаквания са реализирани през последното десетилетие на XX век?

Промените

През 90-те години централизираният модел на управление от времето на комунизма вече не е валиден. Публикувани са не малко изследователски обобщения на промените през последното десетилетие на века⁵¹². В контекста на тази книга и почти две десетилетия след обсъжданото време, предлагам още един кратък опит за синтез.

⁵¹¹ Последният брой на списание „Изкуство“ преди закриването му през 1990 година е посветен на художествените музеи. На втора корица на списанието четем редакционен текст: „От много години състоянието на българските художествени музеи и галерии тревожи не само работещите в тях специалисти, а и доста по-широки професионални и обществени кръгове. [...] Дори беглите впечатления от галериите или къщите-музеи у нас показва, че те функционират непълноценно, а в редица случаи съществуват само на книга.“

⁵¹² ProArt / АртПро. Състав. Мария Василева и Димитър Камбуров. – София: Алтера, 2007, и по-специално статиите на Мария Василева (с. 5–11), Яра Бубнова (с. 11–19) и Диана Попова (с. 21–27). Василева, Мария. Изкуство за промяна. – София: Софийска градска художествена галерия, 2015. Ножарова, Весела. Въведение в българското съвременно изкуство 1982–2015. – Пловдив: Жанет 45, 2018.

Макар и да съществува единен Съюз на българските художници, който по наследство да управлява възможностите за изложбена реализация (в своите зали в столицата и в страната) или за творческа командировка в чужбина (в ателиетата, определени за България в Сите дез'ар в Париж, например), той е в либерална, конкурентна ситуация сред други институции. Министерството на културата също не управлява всички ресурси за художествени проекти у нас и другаде, въпреки че и през 90-те (както и днес) все така играе решаваща роля по отношение на форуми с национално представяне, като Венецианското биенале. При все това художник от България е поканен за лично участие в програмата на Биеналето „Аперто“⁵¹³.

През 90-те години чуждестранни фондации и културни институти способстват за децентрализация на финансирането на съвременните арт практики у нас. Сред тях особено активна е Фондация *Жорж Сорос / George Soros*, създава мрежа от *Сорос* центрове за изкуства в бившите социалистически страни. В България Центърът съществува от 1994 до 2003 г. От 1994 до 1999, с негово финансиране се организира на кураторски принцип годишна изложба на съвременно изкуство документирана с каталог (общо шест за периода). Той издава каталози и на отделни артисти; инициира създаването на архив на български художници от XX век; подкрепя професионални пътувания. Мрежата организира обмен на арт събития и издания. Други фондации със сродни цели, макар и с по-скромно финансово участие, са швейцарската *Про Хелвеция / Pro Helvetia*, австрийската *КултурКонтакт / KulturKontakt* и *BINZ*, Цюрих. Американската фондация *Пол Гети / Paul Getty* дава стипендии на млади изкуствоведи, стимулирайки изследвания за изкуство на Балканите с идея за надхвърляне границите на националната парадигма на историзиране. Немалко изкуствоведи от Института по изкуствознание при БАН са стипендианти по тази програма на Фондацията, пребивават в балкански страни, формират познания и възгледи за художествения обмен през различни епохи и създават професионални контакти.

Преодоляването на изолацията на българската арт сцена по отношение на международната карта и календар, свързванията ѝ с актуални художествени форуми и практики, не се случва в очакваната

⁵¹³ Недко Солаков през 1993 г.

степен през 90-те години. Безспорно новите институции, финансиращи арт проекти, променят средата, но те са чуждестранни и не са достатъчни. Политиките им често са критикувани, но проблемът не е в едни или други приоритети, а в недостига на източници за финансова подкрепа на артистите.

Сред малкото периодични форуми с международен характер през 90-те години у нас е наследеното от последните години на комунизма Варненско биенале на графиката. В края на десетилетието обаче то е в упадък. Събитие за локалната среда в началото на 90-те е участието на български художници – Георги Ружев, Недко Солаков, Любен Костов и Лъчезар Бояджиев – в Третото международно биенале в Истанбул през 1992. В следващото четвърто издание през 1995 отново има участници от България – това са Л. Бояджиев, Н. Солаков, Правдолуб Иванов.

На международната карта България се появява и като място за представяне на съвременно изкуство от Запада. До късни години през комунистическия период предложенията за изложби на западно съвременно изкуство са отклонявани или, в случаите, в които са



Георги Ружев. Едноизмерният човек. 1992, фотография върху платно, 200 x 160 см.

достигали до изложбени зали в страната, не са отразявани адекватно в пресата. През 1993 г. голяма изложба *Съвременно изкуство във Франция. Поглед 1980–1993 / Art contemporain en France. Une situation 1980–1993* е представена в София, Пловдив и Варна. Мащабният проект на галериста Бернар Жордан съвместно с AFAA – Association Française d'Action Artistique, с участието на Френския културен институт в София, включва цикъл от лекции на френски критици и изследователи на съвременно изкуство. Книгата на Катрин Мийе *Съвременно изкуство във Франция* е публикувана на български език, а авторката идва в София за представянето ѝ. Този щедро финансиран проект заявява интерес на френската културна политика в началото на 90-те към България.

В края на десетилетието други международни изложби с въздействие в локалната среда са *Флуksус в Германия 1960–1994* в Националната галерия за чуждестранно изкуство (НГЧИ) през 1998 и *Място/интерес / Locally Interested*, също в НГЧИ, през 1999 – и двете съпроводени с лекции и други събития. Световноизвестният артист с български произход Кристо изпраща свои постери за изложба, организирана в галерия *Градът* в София. В България излиза книга, посветена на творчеството му⁵¹⁴.

Оживлението в международните контакти се дължи, от българска страна, на стремежа за преодоляване на изолацията, а от външна – на търсенето на нови за интернационалната сцена територии и арт практики. През 90-те години в България идват световноизвестни куратори и теоретици на съвременното изкуство, които включват български художници в международните си изложбени проекти. Сред тях са Роза Мартинес (Rosa Martínez), Ами Барак (Ami Barak), Рене Блок (René Block), Петер Вайбел (Peter Weibel), Харалд Зееман (Harald Szeemann), Берал Мадра (Beral Madra), Бояна Пеич (Bojana Pejić) и др.

Частните галерии и търговията с изкуство, които след политическата промяна в България са уредени от закона, са друг възможен източник за доходи на художниците и за финансиране на техни проекти. От началото на 90-те у нас се регистрират редица частни галерии. Повечето от тях функционират като магазини, с интерес към антикварни произведения и предмети. Но има и такива, които участват в изложбе-

⁵¹⁴ Ангелов, Ангел В. Конкретни утопии. Проектите на Кристо. Литература. – София: Отворено общество, 1997.

ния календар с представяне на съвременни арт практики. През първото десетилетие на политическите промени сред тези галерии са: *Art 36*, *Леседра*, *Аросита*, *Студио Спектър*, *Сезони*, *Ата-Рај* (по-късно Център за изкуства АТА) – всички в София; *Акрабов* – в Пловдив; *ТЕД* – във Варна. Галерия *XXL* в София е учредена като изложбено пространство, управлявано от художници. Наред с български автори, те правят усилия да представят и съвременни чуждестранни артисти. Малкото на брой колекционери обаче са колебливи по отношение на новите форми и практики. Когато се ориентират към съвременни творби, те най-често купуват произведения от познатите материали и артистични медии – живопис и скулптура.

Независимите художнически сдружения, появили се в София, Пловдив, Варна и други градове през последното десетилетие на века, са многобройни. Сред тях са асоциация *Изкуство в действие* в София (1990); *Ръб* (1990) в Пловдив; международен фестивал *Процес – пространство* (1991) в Балчик; *Институт за съвременно изкуство* (1995) в София; Клуб *Var(m)na* (1996) във Варна; фондация *Изкуството днес / Art Today* (1997) в Пловдив; *Групата 8 март* (1997) в София; *София Underground* – фестивал за пърформанси, акции и хепънинги (1997); *ИнтерСпейс* – център за медийни изкуства (1998) и много други. В Пловдив е учреден независим Център за съвременно изкуство „Баня старинна“. Тези организации с нестопанска цел промотират представянето на съвременни български художници във и извън страната, на чуждестранни художници у нас, съдействат за преодоляването на изолацията на българската арт сцена. Във висшето образование се създава частната академия за изобразително изкуство „Жул Паскен“ в София (1993–1997), като алтернатива на държавната.

В полето на художествената критика също се прави усилие за децентрализация. Списание *Изкуство* – орган на Съюза на българските художници, е закрито от самия Съюз през 1990 г. То „възкръсва“ като частно списание *Изкуство / Art in Bulgaria*, съществувало десетина години (1992–2003). Новото списание е ориентирано към съвременната арт сцена у нас и другаде, показва желание за по-широка комуникативност с публикациите на английски език и включването на множество преводи от чуждестранни автори. Критиката търси нови информационни медии. Статии за изкуство излизат на страниците на вестниците: *Култура* (до 1990 г. *Народна култура*), *Литературен вестник*, *Век*

21, Пулс и др. Съобщения и кратки отзиви за изложби може да се чуят по различни радиопрограми, в началните години най-често по радио „Христо Ботев“. Но медийното пространство за арт критика и в края на 90-те е относително ограничено и не дава възможности за разгърнати дискусии и за привличане на по-широко публично внимание.

Нова ситуация за българските художници и критици е възможността за пътувания, резиденции и участие в международни форуми. Сред тях са и конференции на Международната асоциация на критиците АИСА: в Будапеща (1996), Варшава (1997), Познан, (1998), както и в мрежата на Сорос центровете за изкуство⁵¹⁵. Фондация Пол Гети организира летни Училища по визуална култура⁵¹⁶. Тези възможности и публикациите, които следват – авторски и преводни⁵¹⁷ – разширяват хоризонта, обогатяват полето на критическите идеи и езика на критиката.

Новост в локалната среда е и фигурата на куратора – предпочетена е думата от английски, пред тази от френски език, поради нежеланите конотации на втората в българската езикова среда. И по време на комунистическото управление е имало комисари на изложби, задължително на онези, които са представяни извън България. Но през 90-те изкуствоведи, критици, а също и художници, настояват върху спецификите на кураторската дейност, за която централен е въпросът за концепцията на изложбения проект и връзката ѝ с контекста/публиките. Кураторите през тези години обичайно са професионалисти, формирани като изкуствоведи и критици. Сред тях са Д. Попова, Я. Бубнова, Мария Василева, Руен Руенов, Камен Балкански, Десислава Димова и много други. Понякога тази роля се поема и от художници – Емил Миразчиев, Милко Павлов, Елена Панайотова, а също и от художници изкуствоведи – Л. Бояджиев, Димитър Грозданов, Свилен Стефанов. Кураторът става задължителна фигура и за музейните изложби.

⁵¹⁵ В тях участват Диана Попова, Яра Бубнова, Ирина Генова и др.

⁵¹⁶ В първото лятно Училище по визуална култура през 1998 г. в Университета в Рочестър от българските художествени среди участват А. В. Ангелов, К. Даскалова, И. Генова, а в следващи – М. Василева, Я. Бубнова, Е. Мусакова и др..

⁵¹⁷ **Ангелов**, Ангел, **Генова**, Ирина. Следистории на изкуството – София: Фондация Сфарагида, 2001. **Ангелов**, Ангел, **Генова**, Ирина. Разказвайки образа – София: Фондация Сфарагида, 2003.

Художествени практики в среда на глобализация. Въодушевление и затруднения

Падането на Берлинската стена динамизира процесите на глобализация във всички области. Възможностите да се пътува, макар и не веднага и безпроблемно, стават достъпни за всички. За арт средите те означават свободно придвижване на хора, текстове, образи, идеи и смисли. Контекстът на художествените практики в България се преобразява – от относително изолирана и сякаш самодостатъчна, средата става отворена, променлива и нестабилна. През първите години художниците и критиците у нас са пред изпитанието да мислят своето занимание в контексти, които слабо познават. Тенденциите от момента на концептуалните художествени форми и практики насетне не са представяни и обсъждани у нас. В статия за нео-експресионизма, публикувана през 1984 г., Л. Бояджиев с основание обяснява на читателите понятия като фотореализъм, пърформънс и т.н.⁵¹⁸

В годините на комунистическото управление малцина от художествените среди в България са имали шанса да общуват директно със съвременни практики отвъд Желязната завеса и още по-малко – да следят критическия дебат. Разбиращото гледане и тълкуването, артистичните препратки към едни или други художествени явления, изискват дълъг опит и формиране на нагласи в съответната среда.

Критическото писане наред с това означава работа над езика – в нашия случай български, създаване на общи понятия. В епохата на комунизма, до началото на либерализацията, дори известните вече съвременни форми и практики не са назовавани в публикациите с възприетите на Запад понятия, а описателно и неясно. Пишещите през 90-те трябва едновременно да си набавят опит в директно общуване със съвременни произведения отвъд Желязната завеса, в коментиране на новите явления в българските арт среди и в употреба на адекватен език за критическо тълкуване. Този език се създава и чрез редица преводи.

⁵¹⁸ Бояджиев, Лъчезар. Нео-експресионизмът като реакция срещу една дискредитирана утопия. *Кръгзор*. № 2, 1984, 183–195.

Така в началото на промените, в условията на липсващ артистичен опит и критически език, у нас започват да назовават *неконвенционални* всички артистични изяви, различни от дотогавашните. „N-форми. Реконструкции и интерпретации“ е назована и първата от поредицата годишни изложби на *Сорос* центъра за изкуство в София през 1994 г. Затрудненията са още по-големи на терена на създаването на смисъл. Ласло Беке, влиятелен изкуствовед и куратор от Унгария, отбелязва в свое изказване през 1996 г., че Централна и Източна Европа или Европа на бившите комунистически страни, е изгубила способността да бъде производител на смисли⁵¹⁹.

Възможностите за интензивен обмен на информация не означават автоматично способност за произвеждането на въздействащ смисъл. Пътуванията, информационните средства и технологии, бързото развитие на интернет средата и създаването на световната мрежа предизвикват въодушевление. Но бързо става ясно, че те само привидно дават равни шансове на артистите от различни културни територии за участие в международна среда. У нас, както и другаде в Централна и Източна Европа, тревожи ситуацията, че новите тенденции възникват и се стабилизират в глобални артистични средища и форуми, от които се разпространяват, усвояват и преработват много по-широко. Обсъжда се доколко трансформациите в локалната среда може да бъдат толкова въздействащи, че да окажат вторично влияние върху средищата на произход. От невъзможното съчетаване на *локално* и *глобално* възниква дума *глокал / glocal*, която през 90-те започва да се употребява в полето на културата.

Актуалното изкуство проблематизира средата и въздейства върху нея с различни форми, медии и практики. Съвременното изкуство в България през тези години за първи път от десетилетия се съотнася със своята среда без екрана на управляваща идеология. Самосъзнанието за момента и мястото, както и за различния характер на художествените практики поражда промени в понятието за *изкуство*. Художниците у нас срещат всички тези затруднения. Силните арт „изказвания“, влияещите отвъд локалната среда смислови полета, са неизменно свързани със саморефлексивни образи.

⁵¹⁹ Цит в: **Генова**, Ирина. *Tempus fugit / Времето лети: За съвременното изкуство и визуалния образ / Tempus fugit / Time Flies: On Contemporary Art and the Visual Image*. – София: Алтера, 2007, с. 39–42.

Качеството на изработването или неговата липса в образите създава или възпрепятства въздействието. Винаги е било така. Но в съвременната ситуация, когато ателиетата на художниците често приличат на индустриални цехове, а за конкретни артистични проекти се създават специфични материали и технологии, когато инсталирането на арт обекти изисква техника и подготвени екипи, тази майстория определено разчита на подкрепата на материално богата и технологично развита среда. В това отношение визуалните артисти в България през 90-те години, а и по-късно, са изправени пред непреодолими препятствия и липси.

Всички тези дефицити влияят върху съвременните творения на художниците в България през първото десетилетие след промяната. Въодушевлението и енергията за експерименти често не довеждат до удовлетворяващо въздействие – ситуация, която дава основания на критиците да разглеждат някои произведенията по-скоро като проекти.

Художниците със съвременно, динамично мислене и амбиции в началото на 90-те години са в напрегнато състояние на раздвоеност между „тук“ – българската среда, и „там“ – международната сцена. Какви са темите, които ги привличат и които, макар и компромисно, разрешават това раздвоение?

Едно от рано появилите се тематични полета в съвременните арт практики у нас е *градът*. На Запад от края на 1960-те години, от опита на концептуализма насетне, новият артистичен език взаимодейства със средата – материална, технологична, информационна – която едновременно подкрепя и променя себеусещането на индивида, мрежите от отношения, обществото. Артистичните практики, наред с дебатите в университетските аудитории и масмедиите, формират интелектуалния опит на обществото.

Градът в ранните години на промяна у нас не е само тема. Градът се обживява и завладява от артистите. Знакови в това отношение са конструкциите „Мостове“ по канала на Перловската река от Добрин Пейчев и Орлин Дворанов, 1988 и летящите копринени форми, издигани от Любен Костов над улиците на София, Плевен, Пловдив, Ди (Франция) в началото на 90-те: *Комета* (1992–1993), *Звезден икосаедър* (1992–1993), *Птица* (1992), *Яйцето* (1993), *Капан на времето* (1994), *Центърът на света* (1994), създаващи усещане за лекота и волност.



*Любен Костов.
Центърът на света. 1994,
въжета, текстил.*

В залата на ул. „Раковски“ 125 на първата изложба на групата *Градът* през 1988 г. с участници Андрей Даниел, Божидар Бояджиев, Вихрони Попнеделев, Греди Асса, Н. Солаков, Свилен Блажев, Филип Зидаров от кофа за боклук (артистичен обект) привлекателно се подават смачкани кутийки от кока-кола, каквито у нас тогава не се продават. Дали парадоксалното „обръщане“ на смислите е част от замисъла на автора, или това е само субективно възприятие? За нашата търговия от онова време този „боклук“ изглежда доста луксозно. Но как да се направи от опаковка местно производство артистичен обект? Ако се използва правдоподобен боклук, ще се получи един художествено невалиден и неразбираем другаде буквализъм. В случая с реди-мейд-а или с проблематизирането на баналната предметна среда, у нас ниското ниво на индустриалното производство практически не позволява произвеждането на големи количества абсолютно еднакви предмети. Това обстоятелство от своя страна отменя проблема за унификацията, за огромното предметно тиражиране и безличното съвършенство на машинното творение. По-късно и в България бързо променящата се среда и новата човешка ситуация раждат различни смислови полета.

Преработването на социален опит от близкото минало през 90-те има потенциал за относително по-широка общност на значенията и



*Хамелеон. Хепънинг. 1990,
пред Националния
дворец на културата, София.
Инициатор група Градът.*

актуалност на „изказванията“. Соцартът като възможност за свързване на локално и глобално, у нас не се разгръща така, както в други бивши комунистически страни в Европа. Въпреки отделни запомнящи се работи и акции – *Дървена машина за ръкопляскане* на Л. Костов, *Поглед на Запад* на Н. Солаков, акцията *Хамелеонът* на групата *Градът*, всички от 1990 г., *Право на труд* (дървена инсталация и поредица от рисунки) на Сашо Стоицов, 1995 г. и др. – тази тенденция е далеч от мащабите и от международната популярност на художествените реализации в руското, както и в полското, чешкото и унгарското изкуство. У нас не достига художествен опит и мотивация за тази практика.

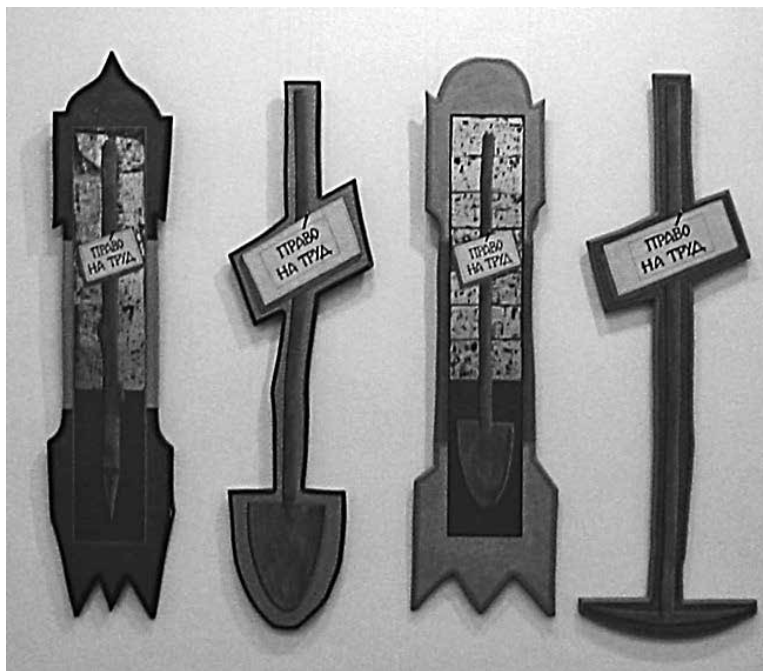
Мисленето на колективна идентичност, свързана с Източна Европа на бившите комунистически страни, ангажира съвременните артисти и у нас. Българското участие в международната изложба *След Стената. Изкуство и култура в посткомунистическа Европа / After the Wall. Art and Culture in Post-communist Europe* (1999), куратори Бояна Пеич, Ирис Вестерман-Мюлер, Дейвид Елиът, в края на десетилетието е само част от тази тематична насока⁵²⁰.

⁵²⁰ Изложбата е представена през 1999 Музея за модерно изкуство / Moderna Museet в Стокхолм, в Музея Лудвиг, Будапеща и в Хамбургската гара – Музей за съвременност / Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Берлин.

Колективните идентичности и тяхното изобретяване на Балканите са активно тематично поле през 90-те. Един от въздействащите образи от български художници е инсталацията *Територии* (1995–2003), от Правдолюб Иванов, показана за първи път на Истанбулското биенале през 1995 г.⁵²¹. Пръстта, превърната в знамена без символни цветове, без национални гербове и родови емблеми, пръстта, която носи дъха на живот и смърт драматично задава въпроса за нашата идентичност. В среда на високо политическо напрежение и война при разпадането на бивша Югославия, проблематизирането на балканските идентичности далеч надхвърля артистичната област.

Изложбените проекти, свързани с това тематично поле са многобройни. След края на войната, в началото на ХХІ век три от тях се отличават с особена политическа значимост: *В търсене на Балканиа* (2002), Грац, с куратори Петер Вайбел, Роджър Коновър, Еда Чуфер; *Кръв и мед* (2003), Виена, с куратор Харалд Зеeman и *В дебрите на Балкана* (2003), Касел, с куратор Рене Блок.

Сашо Стоицов. Право на труд. 1995, инсталация, дърво.



⁵²¹ Правдолюб Иванов. *Територии*, 1995–2003. Инсталация. Пръст, текстил, дърво, метални държачи. Собственост на Block Collection, Berlin.



*Правдолюб Иванов. Територии. Инсталация. 1995–2003,
прът, текстил, дърво, метални държачи.
Собственост: Block Collection, Берлин.*

Сравнително многобройни са работите проблематизиращи (религиозната) вяра и липсващата вяра. Сред тях от България са *Укрепване на врата* (1991) от Л. Бояджиев и *Вътрешно* (1996) от Косьо Минчев. Заниманието с идентичност, с разобличаване на предразсъдъци и конвенции, е важно през 1990-те. На големи културни наративи се основават разгърнатите инсталации на Н. Солаков – *Нов Ноев ковчег* (1992) и *Колекционерът на изкуство* (1994). Материализирането на проектите на артиста у нас е далеч от мащаба на изявите му извън България по това време. В някои случаи възникват затруднения в комуникацията с публиките, поради различията между мислените контексти – локални и глобални.

Артистите често превръщат тялото си в обект на отстранено наблюдение и средство за изразяване. На този терен са едни от най-въздействащите работи: поредицата *Отражения / Отпечатъци* (1999)

*Недко Солаков.
Top secret. 1990,
каталожно чекмедже
и картончета с различни
записи и визуални материали.*



на Надежда Ляхова; *Лични местоимения* (1996) и *Между мисълта и речта* (1997) на Правдолюб Иванов; мултимедийната инсталация на Галентин Гатев *Cogrus alienum*. В друг план и в по-обширно изследване би могло да ги обсъждаме като инсталации, често с включване на фотография; като визуални практики, изследващи отношенията между образ и реч, като реализации *in situ*. Мисленето на човешкото тяло дава шанс за общодостъпност и универсалност на художественото въздействие. Към това поле на тематична общност може да добавим и тялото като еротичен обект.



*Лъчезар Бояджиев.
Нео-Голгота.
1994, три костюма
с гигантски размери,
въже, ок. 450 x 900 см.*



Надежда Ляхова. От цикъла Отражения / Отпечатъци. 1999, отливки от лицето на художничката, действителен размер, различни материали (сапун, пясък, сладолед, лед).

Пърформансът е друг артистичен избор, при който тялото на художниците (или на подготвени изпълнители) изцяло се инструментализира. През 90-те върху тази изразност работят Аделина Попнеделева, Венцислав Занков, Мариела Гемишева.

В различна насока М. Павлов изследва отпечатъците като следи и памет. В *Имитации* от края на 90-те – поредица от голямоформатни графити, изпълнени с енергични движения в техниката на фротажа – е важно въздействието на неочаквания близък поглед към познати обекти и пространства, превръщането в образ на тактилното усещане за невидимото. Художникът поставя на изпитание представата за уникалност, свързана с разбирането за авторство, избирайки повторението при автоматизма на жеста.

С паметта се свързва и идеята за времето. В инсталацията на Правдолюб Иванов. *Един час / One Hour* (1996) 60-те циферблата със стрелки, отмерващи всяка минута, привличат погледа магнетично. Времето – личното време, е образ метафора и наред с това символ от

най-висок порядък. Естетският минимализъм и строгост, неотменното движение и застиналост на стрелки, прекъснатата свързаност на циферблатите, извикват тревога от загубата, носталгично преживяване, въздействат отвъд контекстите.

Особено място за среща на смисли в глобален мащаб е книгата като обект и образ. Интересът към книгата, създадена от художник, се актуализира през 90-те в международното артистично пространство. В изложбата *Българска арт-книга* (1997) с куратор М. Павлов художническата книга е лята, формувана, структурирана, носи следите на рисунка и отпечатък, фотография, колаж, компютърна графика, възплъщава безкрайната изобретателност на артистите.

Комуникативният аспект на средата, на информацията и нейните носители (пресата с визуалния ѝ образ, електронните медии, компютърната техника, Интернет, макар и не толкова разгърнат през 90-те) са друга възможност за пресечни точки между различни съвременности. У нас мултимедийните инсталации *Тайната вечеря* (1995) на В. Занков и *Полиция* (1995) на Косьо Минчев – от

*Мариела Гемешева. „Fashion Fire“, 2003, модно ревю-пърформанс,
с участие на Едмонд Демирджиян – барабани,
РЗ Пожарна и аварийна безопасност, София.*



*Милко Павлов.
От цикъла Имитации.
1999–2000, фротаж,
графит върху хартия, 130 x 100 см.
Частна колекция.*



изложбата *Видео & Харт* (от видео и хартия) през 1995 г., куратор К. Балкански – поставят въпроси за въздействието на електронните медии.

*Венцислав Занков. Тайната вечеря. 1995,
мултимедийна инсталация.*



Видеото става позната и достъпна арт медия в България към средата на 90-те. Сред художниците, привлечени от неговите възможности, са Калин Серапионов, Даниела Костова, Н. Ляхова, А. Попнеделева, Красимир Терзиев, Нина Ковачева, Валентин Стефанов и много други. Тематичните посоки са различни. Общ е интересът към движението и времето, към отношенията между картинен, филмов и видеообраз.

Проблематизирането на другостта, различието на локалната среда, или по-точно артистичното изявяване на нейната проблемност, се среща по-рядко в работи от разглежданото десетилетие. Такива са текстовете от плет, символите от зеленчуци, бароковите бройлери на Кирил Прашков от 1996–1997 г., както и изплетените от лъскави опаковки килимчета *Сладък живот*, прекрасните рокли от боклуци, колоните от велпапе, бленуваният образ на жената по полиетиленовите торбички в работите на Аделина Попнеделева от 1994–1997 г. Експонирането на различията между информационната и предметната среда, на нищетата на предметното обкръжение, на баналните образи от всекидневие, изразяват нови значения в нашата ситуацията.

*Нина Ковачева и Валентин Стефанов.
Мокър контакт. 2002,
видео, 29.41 min.*



*Кирил Прашков.
Национален боб I. 2002,
серия National Style,
ок. 2.5 кг боб, акрил, вариращи размери.*



Поредица от теми, актуални на Запад, в творбите на български художници изглеждат изпреварващи социалното време, по-скоро като предчувствие за тяхна скорошна поява в българска среда. Така въздейства феминистката и джендър проблематика в изложбата *Версията на Ерато* (1996), с куратори М. Василева и Я. Бубнова, или във фотоинсталацията на Калин Серапионов *Липсващата категория* (1996). През следващите години поредицата от изложби на групата *8 март*, с куратор М. Василева, представяха игрово и провокативно конструирани женски роли в съвременната ситуация. Малко по-късно у нас започна обществен дебат, съпътстван от изследователски и образователни усилия, а днес джендър тематиката е поле на политически стълкновения.

Към края на 90-те и началото на XXI век в световен план се очертава въпросът за ролята на глобалните арт институции, най-вече на биеналетата, в съвременния свят – какъв вид практики стимулират и по какъв начин влияят върху кариерата на артистите. Дали глобалните институции не превръщат креативните художествени практики в арена на състезание във властта на неолибералния маркетинг? Този въпрос придобива нови основания и става център на дебат през следващите десетилетия.



Аделина Попнеделева. Сладък живот (малък). 1993, текстилни нишки, опаковки от бонбони, 66 x 80 см. Частна колекция.

Калин Серапионов. Търсената категория. 1996, част от фотоинсталация.



Заклучителни бележки

През първото десетилетие на промените и последно за ХХ век в художествените практики в България настъпват значителни промени. В новите либерални обществени условия се сменя моделът на художествения живот. Съвременни естетически тенденции, познати от международната сцена, се усвояват и преработват у нас. Създават се различни в концептуално отношение форми и практики на изразяване и въздействие. Визуалните артисти изследват нови тематични полета, експериментират с разнообразни медии, сред които фотографията и видеото. Развиват се варианти на хепънинга и на пърформанса. Художници, критици и любители, произведения и изложби пътуват през границите.

При все това очакванията на визуалните артисти и по-широките арт среди у нас не са изпълнени удовлетворително. Пропуснати са шансове за стабилизиране на либералните аспекти на средата. Възможностите за финансиране на художествени проекти са малко, а меценати и колекционери на съвременно изкуство почти липсват. Липсват и големи изложбени пространства. Дейността на художествените музеи също не се нормализира според очакванията. Не е основан нов музей, ориентиран към актуалното изкуство. В България идват малко значими съвременни чуждестранни изложби и страната изглежда все още изолирана на художествената карта. Критиката, не разполага с достатъчно медийно пространство за адекватна изява. При тези обстоятелства публиката трудно намира път към актуалните художествени форми и практики. Мнозина млади художници и критици напускат България.

И все пак, от дистанцията на следващите почти две десетилетия периодът на 90-те изглежда динамичен, изпълнен с енергия и воля за промяна. Време, в което създаването на стимулираща арт среда изглежда възможно.

И. Г.