

**ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН**



**ИРЕНА ДИМИТРОВА ДИМИТРОВА**

**НОВИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРАКТИКИ ВЪВ  
ВАРНА ОТ 80-ТЕ И 90-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ  
ВЕК**

**АВТОРЕФЕРАТ**

НА

ДИСЕРТАЦИЯ  
ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА  
СТЕПЕН *ДОКТОР* ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ  
*ИЗКУСТВОЗНАНИЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА, 8.1.*

СОФИЯ

2017

**ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН**

**ИРЕНА ДИМИТРОВА ДИМИТРОВА**

**НОВИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ПРАКТИКИ ВЪВ  
ВАРНА ОТ 80-ТЕ И 90-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**НА ДИСЕРТАЦИЯ**

**ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА  
СТЕПЕН *ДОКТОР* ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ  
*ИЗКУСТВОЗНАНИЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА*, 8.1.**

**НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ**

**ГЛ. АС. Д-Р МАРИЯ МИТЕВА**

**РЕЦЕНЗЕНТИ:**

**ПРОФ. Д-Р МИЛЕНА ГЕОРГИЕВА**

**ПРОФ. Д. ИЗК. СВИЛЕН СТЕФАНОВ**

**СОФИЯ**

**2017**

ДИСЕРТАЦИОННИЯТ ТРУД Е ОБСЪДЕН И НАСОЧЕН ЗА ПУБЛИЧНА ЗАЩИТА НА РАЗШИРЕНО ЗАСЕДАНИЕ НА ИГ *НОВО БЪЛГАРСКО ИЗКУСТВО*, ПРОВЕДЕНО НА 15.12.2016 Г.

ДИСЕРТАЦИЯТА Е С ОБЕМ 280 С., СЪСТОИ СЕ ОТ ДЕВЕТ ГЛАВИ, БИБЛИОГРАФИЯ ОТ 107 ЗАГЛАВИЯ (90 НА КИРИЛИЦА И 17 НА ЛАТИНИЦА) И 45 ЕЛЕКТРОННИ ИНТЕРНЕТ ИЗТОЧНИКА; 167 ИНТЕГРИРАНИ В ТЕКСТА ИЛЮСТРАЦИИ. ПРИЛОЖЕН Е ОБРАЗЕЦ НА АНКЕТАТА, КАКТО И ЧАСТ ОТ АНКЕТИТЕ НА АВТОРИТЕ.

ПУБЛИЧНАТА ЗАЩИТА ЩЕ СЕ ПРОВЕДЕ НА 25.05.2017 Г. ОТ 11:00 Ч. В КОНФЕРЕНТНАТА ЗАЛА НА ИИИЗК НА ЗАСЕДАНИЕ НА НАУЧНО ЖУРИ В СЪСТАВ: ПРОФ. Д-Р ИРИНА ГЕНОВА, ИИИЗК; ПРОФ. Д-Р МИЛЕНА ГЕОРГИЕВА, ИИИЗК; ПРОФ. Д. ИЗК. ПЕТЕР ЦАНЕВ, НХА; ПРОФ. Д-Р ПЛАМЕН БРАТАНОВ, ТУ ВАРНА; ПРОФ. Д. ИЗК. СВИЛЕН СТЕФАНОВ, НХА; ДОЦ. Д-Р ВИОЛЕТА ВАСИЛЧИНА, РЕЗЕРВЕН ЧЛЕН; ДОЦ. Д-Р ГАЛИНА ЛАРДЕВА, АМТИИ, РЕЗЕРВЕН ЧЛЕН.

МАТЕРИАЛИТЕ ПО ЗАЩИТАТА СА НА РАЗПОЛОЖЕНИЕ НА ИНТЕРЕСУВАЩИТЕ СЕ В ОТДЕЛ *АДМИНИСТРАТИВНО ОБСЛУЖВАНЕ* НА ИНСТИТУТА ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВАТА НА УЛ. *КРАКРА* 21.

## **Съдържание на дисертационния труд:**

### **I. Въведение**

1. Избор на тема, цели и задачи. Методология

1.1. Комуникативният подход като основен метод на анализ

### **II. Понятия и термини – теоретични и исторически аспекти**

2. Нови художествени практики

2.1. Постмодернизъм - генезис и основни характеристики в областта на изкуството

2.2. Отличителни белези на постмодернизма (изводи)

2.3. Първи прояви на постмодернизъм в Източна Европа. Знакови фигури

### **III. Нови художествени практики в България**

3. Първи прояви (София, Варна, Пловдив, Благоевград и т. н.)

3.1. Мнения за възникването на новите художествени практики в България

3.2. Двойственият характер на новите художествени практики

3.3. Други аспекти на зараждането на новите художествени практики в България

3.4. Нови художествени практики в град Варна – преглед на литература

3.5. Фактори за поява на нови художествени практики във Варна

3.6. Причини за поява на новите художествени практики, посочени от самите художници

### **IV. Нови художествени практики във Варна от 80-те и 90-те години на XX век – автори и творби**

4. Характеристика на адресантите (авторите)

4.1. (4.1.1.; 4.1.2.) Характеристика на съобщението (творби: факти и анализ)

4.2. Групови прояви – хепънинги и пърформанси

4.2.1. Участие на варненски автори в някои акции и пърформанси извън Варна

4.3. Творчески манифести на „Групата на седемте“, в последствие „Група на десетте“ и на клуб „Вар/т/на“

4.4. Пътища на развитие на авторите - еволюция в границите на „неконвенционалните“ форми или връщане към традиционните форми

### **V. Комуникативност, функциониране и рецепция на новите художествени практики. Характеристики на адресата**

5. Авторецепция

5.1. Проблемът на възприемащите (на адресата), „шумовете“ в комуникацията и т. н., сравнение с аналогични комуникативни проблеми в

други култури (предимно западни) и с конвенционалната („традиционната“) схема на художествената комуникация

5.2. Качество и естетическа стойност в постмодернизма и в новите художествени практики във Варна

5.3. Възприемане на новите художествени практики от неспециалисти

## **VI. Заключение**

6. Автор-адресант (личност, образование и т. н.)

6.1. Творба (съобщение) – основни характеристики

6.2. Зрител-адресат

Перспективи за по-нататъшното изучаване на проблема

Приноси моменти и практическо приложение

Списък на публикациите по темата на дисертационния труд

# I Въведение

## 1. Избор на тема, цели и задачи. Методология

**Предмет** на дисертацията са новите художествени практики (обект, инсталация, пърформанс и т. н.) във Варна, тяхното зараждане (в края на 70-те години) и развитието им (през 80-те и 90-те години на ХХ век). Художниците, които представляват интерес за нашето изследване, са Владимир Иванов, Веселин Димов, Цветан Кръстев, Димитър Трайчев, Ангел Ангелов, Агоп Гемджиян, Васил Василев, Койно Койнов, Явор Цанев и др.

**Целите и задачите** на изследването се състоят в извеждането на причините, довели до възникване на новите художествени практики във Варна, описанието и анализа на работите на горепосочените автори. Сред задачите на дисертацията е и изясняването на спецификата на варненската ситуация на фона на художествените процеси в България и в по-широк, европейски контекст. Тук ще отбележим, че в текста наблягаме на анализа на творбите на отделните автори, докато анализът на дейността на „Групата на седемте“ и на клуб „Вар/т/на“ е от периферен интерес за нас.

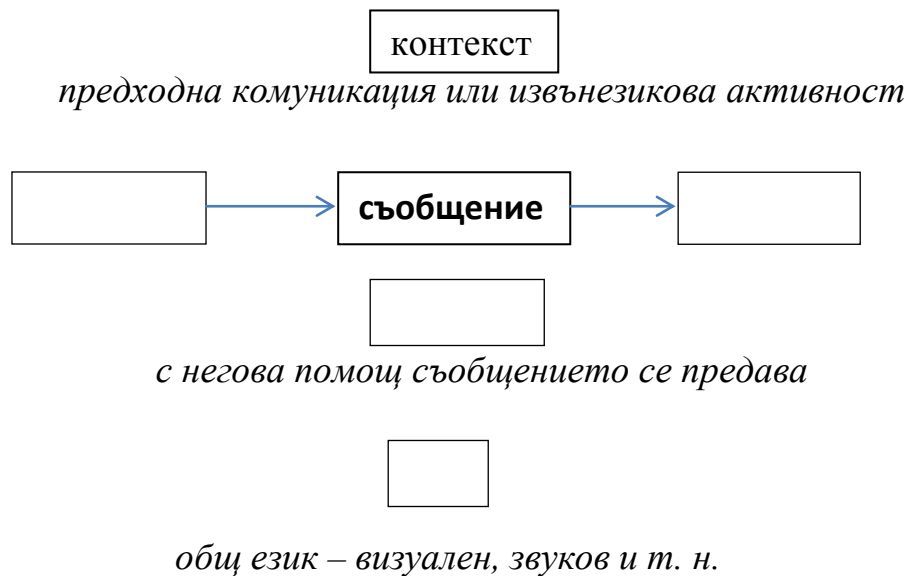
Като **методологическа база** е избран изкуствоведският анализ, който се основава на описание и изследване на художествената практика. В качество на инструментариум е използван семиотичният анализ, основан в нашия случай на представата за визуалния текст като специфична знакова система, действаща по законите на комуникацията. Освен това, ние прилагаме метода на анкетиране на художниците, който дава по-пълна картина на процесите в изкуството в разглеждания период.

Разширяването на теоретичния хоризонт чрез привличане на постиженията на други хуманитарни науки (литературознание, фолклористика, културология, теория на комуникацията, семиотика и т. н.) разкрива допълнителни възможности за анализа на новите художествени практики. Като пример ще посочим прилагането на теорията за „насрещните течения“ на изтъкнатия руски учен Александър Николаевич Веселовски и доразвитата от него теория за самозараждането на културните явления на Едуард Тейлър и Андрю Ланг.

**Структурата** на дисертационния труд следва схемата на комуникативния акт на световноизвестния лингвист и литературовед Роман Якобсон. Анализът на *художествената дейност като комуникативен акт* е изключително продуктивен в семиотиката (Ю. М. Лотман, У. Еко и др.) и е отдавна възприет в различни сфери на хуманитарната наука. Според нас този подход е особено актуален при изследването на т. нар. неконвенционални форми, където проблемът за комуникацията между автора (адресанта), произведението (текст, съобщение) и зрителя (адресата) се проявява с цялата си острота.

## 1.1. Комуникативният подход като основен метод на анализ

За да бъде систематизирана толкова сложна проблематика, каквато е постмодернизмът и новите художествени практики, ние използваме комуникативния подход, по-точно модела на комуникативния акт на Роман Якобсон:<sup>1</sup>



Като адресант на художествения текст ще посочим автора на творбата или „визуалния артист“ - в съвременната терминология на постмодернизма. За да бъде възприето посланието на визуалния артист от адресата, т. е. зрителя, е нужен код (визуален, вербален език и т.н.), който напълно (теоретично) или поне частично (на практика) да е общ за двамата. Към схемата на Якобсон ще добавим термина „шум в канала на комуникация“, който е въведен от Клод Шанън (Claude Shannon). Проблемът на *кода* и на *шума* е от особено значение за новите художествени практики, които изискват от зрителя известна теоретична подготовка.<sup>2</sup> Контекстът на комуникацията включва предходната комуникация (опит) или културно-историческата реалност и е свързан със социалната позиция, която заемат участниците в комуникацията.

Очевидно е, че с появата на авангарда се наблюдава и значителна промяна в класическата представа за иконичния знак, която се задълбочава с възникването на такива направления като абстракционизъм, поп-арт и различните течения и практики в постмодернизма. Общото в тях е редуцията на миметичното начало в една или друга степен, отслабване и дори унищожаване на семантиката за сметка на синтактиката, т.е. на

<sup>1</sup> Jakobson, Roman. *Linguistics and poetics*. Style Language, ed. by Th. A. Sebeok, Massachusetts Institute of Technology, 1960.

<sup>2</sup> За по-голямата „трудностъпност“ на модерното изкуство, която изисква от зрителя солидна предварителна подготовка пише К. Грийнбърг. – Виж: Greenberg, Clement. *Die Essenz der Moderne / Modern und postmodern* (1980). Philo Fine Arts.Hamburg, 2009, S.443.

взаимодействието на елементите вътре в самото съобщение/ произведение<sup>3</sup>. Всичко това създава проблеми при възприемането на съобщението и неговата интерпретация.

Въз основа на казаното ние смятаме, че понятието „нови художествени практики” (хепънинг, пърформанс, инсталация, обект и видео-арт) адекватно отразява промените в характера на иконичния текст и начина на неговото функциониране в обществото.

## **II глава. Понятия и термини – теоретични и исторически аспекти**

### **2. Нови художествени практики**

Под „нови художествени практики” разбираме появилите се в България през 70-те и 80-те години на XX век следни форми: инсталация, обект, хепънинг, пърформанс, ленд-арт и т. н. В тази област част от българските творци продължава да работи през 90-те години и до днес. Според Чавдар Попов, на понятието „нови художествени практики” съответства понятието „неконвенционални форми”, което възниква на българска почва и е сродно с термина „постмодернизъм”<sup>4</sup>. Друг известен изследовател - Свилен Стефанов под понятието „неконвенционални форми” подразбира произведенията, създадени не по-късно от 1991 - 92 г.<sup>5</sup> Близка до него е позицията на Галина Лардева, която намира термина „неконвенционални форми за по-адекватен на тогавашната културна ситуация.”<sup>6</sup> Сред утвърдените изкуствоведи и критици, които също употребяват този термин са Мария Василева, Диана Попова, Руен Руенов, Димитър Грозданов, Яра Бубнова, Ирина Генова и др. Сложността в дефинирането на термина „нови художествени практики” произтича от тяхното многообразие, различния им произход, разнообразието на изразните средства, а също така от липсата на единен стил. Ние ще използваме този термин като работен.

### **2.1. Постмодернизъм - генезис и основни характеристики в областта на изкуството**

Постмодернизмът идва „на смяна” на модернизма и по мнението на повечето изследователи обозначава процеси не само в областта на

---

<sup>3</sup> *Лекомцев, Юрий, К.* Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве и семиотика – В: Труды по знаковым системам 11. Тарту, 1979, с. 137.

<sup>4</sup> *Попов, Чавдар.* Постмодернизмът и българското изкуство от 80-те – 90-те години на XX век. Български художник, 2009, с. 17.

<sup>5</sup> Според С. Стефанов, „следващият период се характеризира с наслагването на тези форми като легитимно *съвременно изкуство.*”- В: *Стефанов, Свилен.* Авангард и норма. Иновационни тенденции в българското изкуство от края на XX век. София: “Агата - А”, 2003, с. 12.

<sup>6</sup> *Лардева, Галина.* Изкуство на прехода. Проблемът *неконвенционално* изкуство в България. Пловдив, 2008, с. 56.



изкуствата, но също така в културата и социума, като точната дата на зараждането му трудно може да се определи. За френския философ Жан-Франсоа Лиотар постмодернизмът е „недоверие към метанаративите“<sup>7</sup>, които са белязали модерността: „Под „метанаратив“, или голямо повествование, аз разбирам повествованията с легитимираща функция“<sup>8</sup> т. е. идеята, ориентирана към някаква цел.<sup>9</sup> Според Ч. Попов, термините „постмодерност“, „постмодернизъм“ и „постмодерен“ се установяват между края на 60-те и 80-те години на ХХ век и „покриват някакви най-общии характеристики на съвременната епоха като едновременно отхвърляне и преодоляване на модерността и в частност на модерното изкуство, на модернизма“<sup>10</sup>.

Идеята за размиването на границите в постмодерното изкуство е представена от движението „Флуксус“ / “Fluxus”,<sup>11</sup> което както на теория, така и на практика “се стреми към размиване на границите между изкуството и живота”.<sup>12</sup> Ярък представител на това движение е немският художник Йозеф Бойс (Joseph Boys), според когото една от основните задачи на твореца е чрез изкуството си да бъде обществено активен и да заема индивидуална позиция по важни социални и политически въпроси. Като принцип в създаването на произведението на изкуството Бойс издига особената роля на случайността, а също така размиването на границите между публиката и творбата. Те ще бъдат отбелязани в последствие като едни от основните характеристики на постмодерното изкуство (по-точно акционисткото - хепънинг, пърформанс и т. н.). До този извод стига известният американски културолог Ихаб Хасан (Ihab Hassan), който противопоставя на модернисткия „замисъл“ постмодернистката „случайност“.

Към ключовите моменти в постмодерната теория и практика се отнася въпросът за статута на самото произведение на изкуството. Така например, представата за това, какво е художествена творба в постмодерния свят, се различава не само от традиционните представи, но има и различни национални версии. В това отношение е показателен концептуализмът като теория и художествена практика. Във връзка с това направление в нашето изследване се разглежда взаимоотношението между иконичния и словесния текст, и по-точно, законът за информационната (смеслова) компенсация на изобразителния (визуалния) текст чрез словесния му коментар. Тази *информационна компенсация* като принцип на концептуалното изкуство, може да бъде една от проявите на така

<sup>7</sup> Лиотар, Жан – Франсоа. Постмодерната ситуация. София, 1996, с. 40.

<sup>8</sup> Лиотар, Жан – Франсоа. Постмодерното, обяснено за деца. София, 1993, с. 27.

<sup>9</sup> Пак там, с. 56.

<sup>10</sup> Ч. Попов цитира френския учен П. Ларос (P. Larousse) – В: Попов, Чавдар. Постмодернизмът и българското изкуство от 80-те и 90-те години на ХХ век, с. 26.

<sup>11</sup> “fluxus” на латински означава течащ / преходен

<sup>12</sup> Thomas, Karin. Kunst in Deutschland seit 1945. Dumont, 2002, S.150.

наречената „семантична катастрофа” (А. Б. Олива<sup>13</sup>), характеризираща съвременната културна ситуация, при която художественият език вече не е „носител на символични форми” и изпитва своего рода „историческо изтощаване”.<sup>14</sup> Оттук идва „рационализирането на художествения занаят”, което е фактически „принципно нов подход към визуалния образ като своеобразен художествен код”.<sup>15</sup> По мнението на Ч. Попов анализът на постмодерния дискурс трябва да се постави като първостепенна задача пред съвременната наука, включително и пред изкуствознанието.<sup>16</sup>

## 2.2. Отличителните белези на постмодернизма (изводи)

Тук ще кажем няколко думи за опитите за систематизиране на признаците на постмодернизма. Най-известната схема е създадена от американския културолог Ихаб Хасан (Ihab Hassan),<sup>17</sup> който съпоставя основните белези на постмодернизма и модернизма:

модернизъм	постмодернизъм
романтизъм / символизъм	патафизика <sup>18</sup> / дадаизъм
форма (свързващ, затворен)	антиформа (разделящ, отворен)
цел	игра
замисъл	случайност
йерархия	анархия
майсторство / логос	изчерпване / мълчание
художествен предмет/ завършена творба	процес/пърформанс/ хепънинг
дистанция	участие
създаване / тоталност	разрушаване / деконструкция
синтез	антисинтез
присъствие	отсъствие
съсредоточаване	разсейване
жанр / граници	текст / интертекст
семантика	риторика
парадигма	синтагма

<sup>13</sup> Цит. по: Попов, Чавдар. Постмодернизмът и ..., с. 59.

<sup>14</sup> Пак там.

<sup>15</sup> с. 72-73.

<sup>16</sup> с. 60.

<sup>17</sup> Hassan, Ihab. The Dismemberment of Orpheus. New York. Oxford University Press, 1971, p.249.

<sup>18</sup> Патафизика (френс. *Pataphysique*) — по определението на Алфред Жари «патафизиката е наука за предмета, който допълва метафизиката» и обединява науката и поезията, съчетавайки в себе си игра и смях, безобидна шега, радикална провокация и дори пародия на културата. Според него в областта на патафизиката няма общи закони, всичко е индивидуално и изключително. – В: <http://www.bsu.by/Cache/pdf/268283.pdf> [Електронен документ] Проверен на 09.08.2014 г.

хипотаксис	паратаксис
метафора	метонимия
селекция	комбинация
корени / дълбинност	ризомата / повърхност <sup>19</sup>
интерпретация / тълкуване	анти-интерпретация / невярно тълкуване
означаемо	означаващо
четене	писане
наратив / голяма история	анти-нарратив / малка история
основен код	идиолект
симптом	желание
тип	мутант
генитален / фалически	полиморфен / андрогинен
параноя	шизофрения
произход / причина	различие-другост / следствия
Бог-Отец	Свети Дух
метафизика	ирония
определеност	неопределеност
трансцендентност	иманентност

Тази схема е заложена в основата на доста други изследвания на постмодернизма. Стъпвайки на разработките на И. Хасан, Ж. - Ф. Лиотар, Ж. Бодриар, И. Илин и други изтъкнати учени, Ч. Попов формулира следните основни черти на постмодерния дискурс<sup>20</sup>:

- **накъсаност**
- **фрагментарност**
- **дисхармоничност**
- **ирония (специално – т.н. „постмодерна ирония”)**
- **отвореност**
- **интертекстуалност**
- **еклектизъм**
- **игра**
- **абсурдизъм**
- **пародийност**

В нашия анализ ние използваме основно критериите, предложени от Ч. Попов.

Като коментар към нея трябва да отбележим, че според класиците на постмодерната философия (Лиотар, Делюз, Гатари, Бодриар и др.), самият феномен на постмодернизма е породен от „атмосферата на

<sup>19</sup> Преводът от английски на руски език на това понятие е на литературоведа Ирина С. Скоропанова. - В: *Скоропанова, Ирина, С. Русская постмодернисткая литература. Москва, 2002, с.57.*

От руски на български език преводът е мой - И. Д.

<sup>20</sup> *Попов, Чавдар. Постмодернизмът и..., с. 66.*

нестабилност<sup>21</sup>. Освен това, за постмодерната чувствителност е характерно „специфичното виждане на света като хаос, лишен от причинно-следствени връзки и ценностни ориентири, „децентриран“ свят, който се явява в съзнанието във вид на йерархично неподредени елементи.“<sup>22</sup>

### **2.3. Първи прояви на постмодернизма в Източна Европа. Знакови фигури**

Паралелно на поп-арта, но по-късно, в началото на 70-те години в Източна Европа, и по-точно в Съветския съюз, се заражда идейно близкото до него направление – соц-артът. Терминът „соц-арт“ е въведен в кръга на московските художници Виталий Комар, Александър Меламид, Ерик Булатов, Иля Кабаков, Александър Косолапов и други. Названието на това направление представлява „своего рода ироничен словесен „кентавър“ между поп-арта и соцреализма“<sup>23</sup>. В дисертацията се отбелязват разликите между поп-арта и соц-арта. Така, например поп-артът е свързан с митовете на индустриалното общество на избора и изобилието, а соц-артът - с идеологическия комунистически мит. Според нас той акцентира повече на съдържателната страна и смисъла на творбата (в която явно водеща е иронията<sup>24</sup>), отколкото върху изразните средства.

В изследването накратко се разглежда и творчеството на автори от други страни на „Източния блок“ като Тадеуш Кантор (Полша), Иржи Кованда (Чехия), Йон Григореску (Румъния), Шандор Пинцехейи (Унгария) и др.

## **III. Нови художествени практики в България**

### **3. Първи прояви (София, Варна, Пловдив, Благоевград и т. н.)**

Ч. Попов характеризира периода на 70-те и 80-те години в България с „многообразие“ на художествените търсения, обхващащи както кавалетното изкуство, така и създаването на първите „неконвенционални“ творби.“<sup>25</sup> В тази връзка ще дадем кратка характеристика на двама автори,

---

<sup>21</sup> *Лиотар*, Жан-Франсоа. Постмодерното, обяснено за деца...София, 1993, с.76.

<sup>22</sup> *Ильин*, Илья, П. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва, 2001, с. 218.

<sup>23</sup> *Бычков*, Виктор, В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Москва, 2003, с.607.

<sup>24</sup> Вж. с.7 - Лиотар - „недоверие в метанаративите“

<sup>25</sup> Изследователят смята, че особено през 80-те: “Класическият социалистически реализъм „по сталински“ „отстъпва място „на един по-нюансиран и либерализиран вариант, който чрез модела на ОХИ по много специфичен начин узаконява преминаването от абсолютния канон към естетиката на „многообразието“. - *Попов*, Чавдар. Официално и /или/ неофициално... – Изкуство/Art in Bulgaria.1994, №18, с. 8.

<sup>26</sup> *Попова*, Диана. Новите форми в българското изкуство през 90-те години. - Изкуство/Art in Bulgaria. 1998, №1, с.15

<sup>27</sup> Пак там.

които представят новите художествени практики в България от края на 70-те години и от началото на следващото десетилетие. Те са интересни с това, че единият (Дойчин Русев) се обръща към новите практики явно под външно влияние, а другият (Сашо Стоицов) стига до тях по-скоро по интуитивен път. В първия случай става дума за т. нар. „насречно течение“ (по Ал. Веселовски), докато вторият случай е пример за „самозараждане“ (по Е. Тейлър, А. Ланг и Ал. Веселовски) на нови художествени практики.

### **3.1. Мнения за възникването на новите художествени практики в България**

При изследването на новите художествени практики във Варна не може да бъде подминат и проблемът за причините за тяхното възникване, не само в този град, но и в България. Първата теза е, че те възникват изведнъж, а втората, че се зараждат постепенно.

Според изкуствоведката Диана Попова новите художествени практики в България възникват в резултат на „скокообразното, взривово развитие“ на българското изкуство и по нейно мнение не се откриват форми, които са ги предшествовали в предишни десетилетия.<sup>26</sup> Изследователката отрича също така тезата за ролята на съветския „ъндърграунд“ в тяхното възникване и посочва *перестройката* като съществен фактор за либерализирането на културния климат у нас, което се съпровожда с „активното, почти трескаво обръщане на Запад“<sup>27</sup>. Тя смята, че такива примери като успехът на Христо Явашев са сред причините, българските творци да се вдъхновят именно от художествените тенденции в Европа и САЩ.

Свилен Стефанов вижда промяната в умонастроенията на културната общност през 80-те като основна причина за възникването на новите художествени практики. Както и Д. Попова, той посочва ролята на *перестройката* като идеологическа „рамка“ за този процес.<sup>28</sup> Изследователят счита, че информационната завеса по времето на социализма създава пречки за по-радикални творчески търсения в предишните десетилетия. Друг фактор за липсата на собствена традиция в областта на авангардните форми, според него, е слабата приемствена връзка между различните художествени направления у нас: „Художествените ни модели се „късат“ радикално едва ли не на всеки

---

<sup>28</sup> Пак там: *Стефанов*, Свилен. Иновации в българското изкуство от края на ХХ и началото на ХХІ век, с.7-8 .

двадесет години”.<sup>29</sup> Така на практика С. Стефанов адаптира тезата на Ю. Лотман за „културните взривове“ към българската ситуация<sup>30</sup>, като по негово мнение след 1989 г. настъпва ново прекъсване. С. Стефанов обобщава, че в период на промени младите художници не търсят „образци“ сред своите предшественици у нас, а се обръщат към чуждите, като допълва: ”В същото време „културните прекъсвания” са съпътствани с различни форми на предпазлив традиционализъм. Моментите на разрив се редуват с периоди на културна адаптация.”<sup>31</sup> С. Стефанов смята, че тази компромисност в прилагането на чужди идеи придава своеобразна еkleктика на българския художествен модел.<sup>32</sup>

Чавдар Попов също споделя тезата за внезапното възникване на новите художествени практики. Той пише: “Когато липсва приемственост и дългосрочни стратегически перспективи, или поне установени механизми за транслиране на социален и художествен опит, историята търпи сринове и сецесии, които обричат следващите едва ли не отново от *tabula rasa*. (...) Тези особености на „българския модел“ (ако условно го наречем така) се наблюдават повсеместно – и в политиката, и в икономиката, и в други сфери на културата.”<sup>33</sup>

Друг известен изследовател, който анализира факторите за зараждане на нови художествени практики в България, е Мария Василева. Според нея още в началото на 80-те години се появяват обективни предпоставки за възникването на т. нар. неконвенционални форми.<sup>34</sup> М. Василева дава за пример скулптурните симпозиуми в Странджа – Сакар (от 1983 г.) и Ясна поляна (от 1984 г.). Като друг важен фактор за развитието на „новите форми” у нас М. Василева посочва промяната в нагласите на художествената критика. В края на 80-те години теоретиците Диана Попова, Димитър Грозданов и др. взимат активно участие в планирането и реализирането на художествени проекти.<sup>35</sup>

Във връзка с въпроса за постепенността и „взривността“ в културните процеси (вкл. в изкуството), ние смятаме, че тезата на Ю. Лотман за

---

<sup>29</sup> Пак там: *Стефанов*, Свилен. Иновации в българското изкуство..., с.7-8 .

<sup>30</sup> Пак там.

<sup>31</sup> Пак там, с. 7.

<sup>33</sup> *Попов*, Чавдар. Някои особености на смяната на модела през 90-те години. – В: Българското изкуство през 90-те години. Между традициите и иновациите. Съст.: Ч. Попов, С. Стефанов. София, 2003, с. 67.

<sup>34</sup> *Василева*, Мария. Началото на нашия авангард? - Изкуство/ Art in Bulgaria. 1994, № 17, с. 6.

<sup>35</sup> Пак там, с. 8.

тяхната взаимосвързаност може да бъде съотнесена към генезиса на новите практики в България. В своя научен бестселър „Култура и взрив“ той пише: „И постепенните, и взривовите процеси в синхронно работещата структура имат важни функции: *едните осигуряват новаторството, другите – приемствеността.* (...) *А всъщност това са двете страни на един единен механизъм, на неговата синхронна структура.*“<sup>36</sup> (курсивът е мой – И. Д.)

### **3.2. Двойственият характер на новите художествени практики в България**

По темата за адаптацията на чужди художествени модели в България се изказва Ирина Генова. Тя анализира причините, по които някои от модернистките течения в началото на ХХ век не успяват да се разгърнат в нашата страна. Изследователката посочва като основен фактор етнокултурната и произтичащата от нея художествена менталност.<sup>37</sup> Тя отбелязва еклектичния характер на българския модернизъм, в който се наслагват различни „*изразни елементи на сецесиона, експресионизма, дори конструктивизма.*“<sup>38</sup> (курсивът е мой – И. Д.)

Подобни наблюдения върху своеобразната хибриднаост, отнасяща се също така за новите художествени практики у нас, имат и други български изкуствоведи и критици. Борис Данаилов например, обяснява половинчатия характер на новите художествени практики с липсата на информираност, а също така с „избирателните представи“ на българските художници за факти от историята на изкуството“.<sup>39</sup> Според него тази откъснатост от световните процеси се дължи на липсата на „генетично заложен в българското изкуство възможност за преминаване от модернизъм, авангард в постмодернизъм или трансавангард“ и се отнася като цяло за „логиката на развитие на обществото и неговата култура“ у нас.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Лотман, Юрий. Прекъснатост и непрекъснатост. – В: Култура и взрив. С., 1992, с. 19-20.

<sup>37</sup> Генова, Ирина. Културната ситуация – нецентър и българското изкуство през 20-те години. - Проблеми на изкуството. 1994, № 1, с. 33.

<sup>38</sup> Пак там, с. 37.

<sup>39</sup> Въпроси на списание „Изкуство“ към Борис Данаилов. - Изкуство/Art in Bulgaria, 1994, № 17, с. 12.

<sup>40</sup> Пак там, с. 12.

Според Петер Цанев след промените през 1989 г. българският художник остава „елитарен, салонен и откъснат, очаквайки да се включи в моделите на една вече не толкова идеологизирана, но достатъчно добре институционално дирижирана реалност“<sup>41</sup>. Изкуствоведът допълва: „Голяма част от „революционно“ настроените творци предпочитат комфорта на „одобреното игрово преживяване“, което в началото на 90-те се свързва с парадоксалното понятие „неконвенционални форми“.<sup>42</sup> В този смисъл думите на П. Цанев потвърждават тезата за двойствения (половинчатия) характер на новите художествени практики в България.

### **3.3. Други аспекти на зараждането на новите художествени практики в България**

Ако в горепосочените изследвания става дума за характера на развитие на новите художествени форми у нас, то в редица други изследвания вниманието на учените се фокусира върху причините за възникването на тези практики. В този план е интересен погледът върху художествената ситуация по време на зрелия и късен социализъм на Чавдар Попов. Според него причините за липсата на ярко изразен „авангард“ през този период са политическото и идеологическо статукво, които чрез формулата на т. нар. лимитирано *многообразие* през 70-те и 80-те години не дават повод за силна ответна реакция от страна на художниците.<sup>43</sup> Той смята, че тази „стратегия“ дава относителна свобода на българските творци, което е причина за липсата на истински „ъндърграунд“. Като друг важен фактор, способстващ за генезиса на новите художествени практики (напр. хепънинга и пърформанса), той посочва желанието на художниците за „нарушаване на монополната форма и реакция на стагнацията, политическата криза и ограничителните изисквания на общите художествени изложби“.<sup>44</sup> Като благоприятстващо условие изследователят посочва също така съветската *перестройка* и по-

---

<sup>41</sup> Цанев, Петер. Присъствие и параметри на темата за „психичната другост“ в българското изобразително изкуство през 90-те. – В: Българското изкуство през 90-те години. Между традициите и иновациите. Сборник статии. Съст.: Ч. Попов, С. Стефанов. София, 2003, с. 80.

<sup>42</sup> Пак там.

<sup>43</sup> Попов, Чавдар. Неконвенционални форми и авангард. - Изкуство/Art in Bulgaria, 1994, № 17, с. 30.

<sup>44</sup> Пак там, с. 30.



точно гласността, която дава възможност „в един момент всяко нетрадиционно явление в сферата на изкуството (...) да се легитимира.“<sup>45</sup>

Според Яра Бубнова за генезиса на концептуалното изкуство в Източна Европа е характерно следното: “Произходът и развитието му на място са подчинени в по-голяма степен на общите закономерности на културните състояния на страните от бившия „социалистически“ лагер, отколкото на директното влияние на американския или западноевропейския концептуализъм – труднодостъпен и трудноразбираем заради идеологическите и езиковите бариери.“<sup>46</sup> Ние сме склонни да подкрепим тази теза и да я разширим, като се обърнем към становището на изтъкнатият руски филолог Александър Веселовски, който е доказал, че възникването на нови форми, практики и т. н. в областта на изкуствата и културата, включително и в народното творчество, не обезателно е резултат от механично или обусловено заимстване на тези форми от други култури, а може да има независим характер и да е породено от съответните икономически, социални, психологически и други фактори.<sup>47</sup> Той съчетава миграционната теория на Теодор Бенфей и теорията на самозараждането на сюжетите на Едуард Тейлър и Андрю Ланг и извежда т. нар. „теория на самозараждането на насрещните литературни течения“. Според тази теория подобните по характер и форма процеси могат да възникват паралелно на различни места, и в различни културни ареали. При това възприемането на един или друг сюжет, мотив, персонаж и пр. от друга култура е възможно само в този случай, когато във възприемашката култура има условия, които подготвят подобно възприемане. В съвременната етнография, фолклористика и литературознание тази теория се е оформила като сравнително-типологически метод, доказал своята продуктивност.

Теорията на Ал. Веселовски и историко-типологическият подход към явленията в културата (вкл. и изкуството) може не само да обясни възникването на новите художествени практики в България като резултат от вътрешни фактори, сродни с икономическите, социално-политически и духовни условия в други страни, но също така да определи характера на евентуалните заимствания и влияния. От тази гледна точка идеите, художествените похвати и т. н., които не намират почва в художествената традиция и в художествената менталност на дадена страна или регион, не се усвояват или се възприемат избирателно, т. е. липсва пълнокръвно

---

<sup>45</sup> Пак там: Попов, Чавдар. Неконвенционални форми и авангард, с. 30.

<sup>46</sup> Бубнова, Яра. Концептуализмът между деспотизма и либерализма. - Изкуство/Art in Bulgaria. 1995, № 21, с. 26.

<sup>47</sup> Веселовский, Александр, Н. Разыскания в области русского духовного стиха. [№] 6-10 / [Соч.] акад. А.Н. Веселовского. - СПб. : тип. Импер. акад. наук, 1883. - 461 с. - (Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук ; т. 32, № 4) (Записки Императорской академии наук. Прил. ; т. 45, № 1). - Экз. ИРЛИ: в составе конволюта.

„насрещно течение”. Това може да бъде едно от обясненията на споменатия вече феномен на „накъсаност” и еkleктизъм на българската художествена традиция, в това число и на поставангарда, който е отбелязан от повечето български изкуствоведи.

Във връзка с темата за характера на културните явления и тяхното развитие ще цитираме Ч. Попов: „Класическата“ история на изкуството, която се формира паралелно с модерното изкуство, постулира в основни линии модела на „големия разказ” – еволюционистката концепция (тя е характерна например и за модернизма, и за соцреализма). (...) Сега идва ред на представите за цикличната парадигма, за обратимостта на процесите, за комплексната мрежа от най-разнообразни фактори и взаимозависимости.”<sup>48</sup> Тезата на Ч. Попов е в съзвучие със споменатата „теория на хаоса” на С. Ман, което говори за интердисциплинарния характер на проблема за развитието на културата и цивилизацията. В контекста на тези теории ще развитието на „неконвенционалните” форми във Варна може да бъде определено като нелинеен процес, който не се основава на еволюционната парадигма, а има цикличен характер. Доказателството на това е фактът, че част от неконвенционалистите в последствие се връщат към традиционните форми.

### **3.4. Нови художествени практики в град Варна – преглед на литература**

Във връзка с нашето изследване отбелязваме други трудове, посветени изцяло или частично на творчеството на варненски художници от 80-те и 90-те години на ХХ век. Така, например в своята дисертация Мая Манолова (2008) анализира целия спектър на художествените практики във Варна от края на миналия век (от традиционните до новите форми), докато ние се концентрираме единствено върху новите практики.<sup>49</sup> Това позволява по-подробно да бъде анализирано творчеството на всеки автор и да бъдат изведени както общите, така и индивидуалните им характеристики. Монографията на Лора Попова „Хипермодернизъм и неоконцептуализъм“ (2012) е посветена на Вл. Иванов и Ц. Кръстев, като работите им са разгледани от гледна точка на постмодерната философия.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Попов, Чавдар. Изкуствознание и постмодернизъм. Тезата за „Края на историята на изкуството”: Мнения и полемики. - Проблеми на изкуството. 2005, бр.1, с. 19.

<sup>49</sup> Манолова, Мая. Нови тенденции в изкуството на художниците от Варна в края на ХХ и началото на ХХІ век. (Дисертация под ръководството на проф. д. изк. С. Стефанов), НХА, 2008.

<sup>50</sup> Попова, Лора. Хипермодернизъм и неоконцептуализъм. София, 2012.

В дипломната си работа „Клуб „Вар/т/на” (1996-2001). Историография и художествено присъствие” Ивелина Николова изследва дейността на тази група.<sup>51</sup> В своята дисертация „Акционистки художествени практики в България. Възникване и развитие“ Руен Руенов посвещава две отделни глави на творбите на В. Димов и Ц. Кръстев, като отделя специално внимание на акционистските им прояви.<sup>52</sup> Сред изтъкнатите изследователи и критици, разглеждали творчеството на варненските „неконвенционалисти”, са Ч. Попов, С. Стефанов, Д. Грозданов, М. Василева, Р. Серафимов, Д. Попова и др.

### **3.5. Фактори за появата на новите художествени практики във Варна – външни и вътрешни**

Открояваме два вида фактори за възникването на новите художествени практики във Варна – външни и вътрешни.

#### Външни фактори

Един от основните външни фактори, свързани със зараждането на новите художествени практики във Варна е географското положение на града. Във връзка със спецификата на пристанищните, и особено на морските градове, руският културолог Елена Терещенко отбелязва повишената семиотичност на пристанищните градове, техния граничен и отворен характер, който позволява контакти между различни култури.<sup>53</sup> Една от проявите на тази специфика е многообразието на култовите съоръжения (храмове, параклиси и др.), които са построени за пристигащите чуждестранни моряци. Така, в централна част на Варна, освен православните храмове, до днес са запазени или възстановени католически, арменски и гръцки църкви, а също така няколко джамии. Традиционното влияние на чужди култури (гръцка, арменска, османска и др.) върху този морски град се проявява също така в изящните и приложните изкуства.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Николова, Ивелина. Клуб „Вар/т/на” (1996-2001). Историография и художествено присъствие. (Дипломна работа под ръководството на проф. д. изк. С. Стефанов), НХА, 2004.

<sup>52</sup> Руенов, Руен. Акционистки художествени практики в България. Възникване и развитие. (Дисертация под ръководството на проф. д. изк. Ч. Попов), ИИИЗК, 2011.

<sup>53</sup> Терещенко, Елена, Ю. Морская культура. Учебно-методический комплекс дисциплины, Мурманский государственный педагогический университет (МГПУ), 2009, с. 75.

<sup>54</sup> Според В. Плетньов (директор на Археологически музей Варна), варненската керамика от периода на османското владичество е пример за смесване на местната традиция и чужди влияния, в случая, от Турция и Мала Азия. – Вж: Плетньов, Валентин. Османски период. Варна през XIV–XVIII в. – В: <http://www.archaeo.museumvarna.com/bg/category/list> [Електронен документ] Проверен на 15.06.2013 г.

По времето на социализма, благодарение на многото пътуващи моряци от БМФ, Варна не остава изолирана от света. Посредством разкази на пътуващите и техни документални свидетелства като фотоалбуми, музейни брошури и др., варненци получават макар и косвено представа за някои тенденции в съвременната култура и изкуство, за които през тези години почти е нямало информация в България.

Традицията на международни културни прояви във Варна е още един аргумент в полза на тезата за нейната откритост към света. Пример за това е основаването на Международния балетен конкурс през 1962 г. – първият професионален балетен конкурс в света<sup>55</sup>. В областта на визуалните изкуства най-известните международни прояви, доказали се в годините, са Биеналето на графиката (от 1981 г.) и Световният фестивал на анимационния филм (от 1979 г.)<sup>56</sup>. Освен това, през средата на 80-те в СССР започва т. нар. *перестройка*, която смекчава контрола на централната власт над процесите в културата. Това се отразява и на страните от „източния блок“, вкл. България.

Отвореността на Варна към света се съчетава с отдалечеността на града от столицата, което може да има различни, в това число и положителни последици за културата. Така, отдалечеността на Варна от столицата дава възможност да не се спазват стриктно идеологическите предписания и препоръки.

### Вътрешни фактори

Във връзка с въпроса за географската и културната дистанцираност на Варна от София ще дадем за пример откриването на първата частна галерия в България – „Галерия 8“ през 1988 г. Според Р. Руенов този факт говори за „относително по-голямата свобода (...) в областта на изобразителното изкуство“<sup>57</sup> във Варна. В по-широк план, споменатото преди това нестриктно спазване на конюктурата може да бъде разгледано като част от проблема за съотношението между центъра и периферията в сферата на културата. В случая имаме предвид разпространеното мнение (дори сред специалистите) за второстепенната роля на т. н. културна периферия във възникването на нови направления в различните сфери на културния живот. Това становище като правило не отчита типовете културна периферия, някои от които стават центрове на зараждането на новите идеи. Във връзка с този въпрос ще припомним, че трите центъра на Неокантианската философска школа са в Марбург, Баден и Фрайбург, „Баухаус“ е основан във Ваймар, а една от първите семиотични школи възниква в малкото университетско градче Тарту, в Естония. Това са

---

<sup>55</sup> Виж: <http://www.varna-ibc.org/site/?lang=bg> [Електронен документ] Проверен на 15.06.2016 г.

<sup>56</sup> Варненският анимационен фестивал, след дълго прекъсване, отново бе открит през 2011 г.

<sup>57</sup> Руенов, Руен. Акционистки художествени практики в България, с. 213.

Според Р. Руенов Варна е един от центровете на зараждане на „алтернативи“, като този център е до голяма степен независим от София и Пловдив. – Цит. съч., с. 211.

доказателства, опровергаващи тезата за неоспоримото първенство на столиците като единствени центрове на зараждане на нови идеи.

Към вътрешните фактори трябва да се отнесе и статута на самите художествени обединения, като например СБХ. Според Ч. Попов през годините на социализма СБХ е бил относително независим в политиката си,<sup>58</sup> което донякъде е причина, за това че в периода на зрелия и късния социализъм: ”ние нямахме нито „истинско” официално изкуство (...), нито „истинско” неофициално изкуство.“<sup>59</sup> Мнението на Ч. Попов споделят и някои от разгледаните варненски автори, като напр. Д. Трайчев (вж. 3.6.).

### **3.6. Причини за появата на новите художествени практики, посочени от самите художници**

Всеки от разглежданите автори в определен период от творчество си съзнателно или случайно прекрива границата на „неконвенционалното изкуство”. Въз основа на предварителните изследвания и взетите интервюта, се открояват няколко основни причини за преминаването към новите художествени практики. Първо, това са чисто вътрешни индивидуални творчески импулси (Вл. Иванов, В. Димов, Ц. Кръстев). Второ, различен тип външни въздействия: художествената практика и възгледите на техните преподаватели (В. Димов), а също така информацията от чужди източници, например списания, албуми, пътувания и др. (при Вл. Иванов). Трето, към влиянието следва да отнесем и самата художествена среда, оформила се във вид на „артистична колония”,<sup>60</sup> която се създава във фабрика „Вулкан”. Това е бивша фабрика за печки във Варна, помещенията на която са предоставени от местната власт в средата на 70-те години за творчески цели. Първите обитатели на ателиетата са Ванко Урумов, Венцеслав Антонов и Стоимен Стоилов.<sup>61</sup> С течение на времето към графичите, които до този момент са мнозинство в „артистичната колония” (между тях е и Вл. Иванов), се присъединяват живописци и скулптори.<sup>62</sup> Освен това, редовни посетители на „Вулкан” са представители на другите артистични професии, което създава предпоставки за активно професионално общуване. „Вулкан” се смята за огнище на зараждането на „новите форми” във Варна. В тази връзка е интересно мнението на Д. Трайчев: „СБХ – Варна и властта това са две

<sup>58</sup> Попов, Чавдар. Официално, неофициално и (или)...? - Изкуство / Art in Bulgaria, 1994, № 18, с.8.

<sup>59</sup> Попов, Чавдар. Неконвенционални форми и авангард - Изкуство/Art in Bulgaria, 1994, № 17, с. 30.

<sup>60</sup> Янева, Деница. Предисловие към „Идеята Вулкан”. Славена, 2012, с. 3.

<sup>61</sup> С. Стоилов е известен график и председател на Варненската група на художниците през 80-те години.

<sup>62</sup> Янева, Деница. Пак там, с. 2.

различни системи. (...) В Плевен е едно, в Добрич е друго, в София трето. Системите бяха свързани последователно. Продукцията на варненските художници беше с висок рейтинг и работеше за двете<sup>63</sup>. Той подчертава ролята на Стоимен Стоилов за създаване на най-благоприятния климат за работа на художниците в сферата на новите практики.<sup>64</sup>

#### **IV. Нови художествени практики във Варна от 80-те и 90-те години на миналия век (творби) – факти и анализ**

##### **4. Характеристика на адресантите (авторите)**

В тази част от текста обобщихме резултатите от проведената анкета с варненските художници, като им дадохме кратка характеристика от гледна точка на техния статут, използвайки такива критерии, като **образование, професионализъм, нагласи** и др. С оглед на тази скала сравнихме традиционната представа за художника, приемана в този случай като норма, със статута на твореца в постмодернизма, който в една или друга степен я нарушава. Освен това, материалът, с който разполагаме, повдигна важния въпрос за общото и различното в статута на българските и чуждестранните (предимно западни) постмодернисти.

Тук ще кажем и няколко думи за групите, които се формират във Варна през 80-те и 90-те години, тъй като повечето от разглежданите автори са техни членове.

**„Групата на седемте“** е основана от Владимир Иванов в ателиетата на фабрика „Вулкан“ през 1987 г. Нейни членове са Веселин Димов, Васил Василев, Панайот Минев, Явор Цанев, Сашо Анастасов и Агоп Гемджиян. Художниците се събират веднъж седмично в ателието на някой от авторите и дискутират по проблемите на визуалното изкуство. През 1988 г. те създават ръчната „Книга на седемте“, която също е обект на нашето изследване. С времето групата се увеличава до 10 художника, като през 1989 г. те откриват изложбата „10 художници от Варна“, към която отпечатват съвместен графичен лист. **Клуб „Варт/т/на“** е създаден от Вл. Иванов, В. Димов и Ц. Кръстев през 1996 г. Скоро към тях се присъединяват Бр. Антонов и А. Ангелов. Както и при „Групата на седемте“ в началото художниците се събират веднъж седмично да обсъждат проблемите на изкуството, като едва след две години правят първата си съвместна изложба. С времето клубът се разраства и към него

---

<sup>63</sup> От писмената анкета на Д. Трайчев, 12.09.2014 г.

<sup>64</sup> Пак там.

се присъединяват млади автори като Стефка Георгиева, Иван Русев и Петър Костадинов. „Вар/т/на“ приключва съществуването си през 2002 г.

#### **4.1. (4.1.1.; 4.1.2.) Характеристика на съобщението (творби: факти и анализ)**

В тази част разглеждаме творби на Вл. Иванов, В. Димов, Ц. Кръстев, А. Гемджиян, А. Ангелов и др. Повечето от тези автори са членове на „Групата на десетте“, а в последствие и на „Вар/т/на“, с изключение на Д. Трайчев и Г. Кешишян, които „гравитират“ около тях.

**Владимир Иванов** е роден през 1946 г. Завършва Френската езикова гимназия във Варна, където голяма част от преподавателите му са французи, белгийци и италианци, които възпитават в учениците траен интерес към европейската култура. По-късно, по време на следването на Вл. Иванов в Националната художествена академия (1970-1975) знанието на чужди езици му отваря достъп до актуална информация за процесите в съвременното световно изкуство.

През 1985 г. на окръжна изложба във Варна Вл. Иванов представя инсталацията „Диалектика“. Тя се състои от графична работа в техника инталио (дълбок печат), цинкова плоча от графиката, рисунки върху хартия, фотография и два стоманени обекта.

В инсталацията Вл. Иванов излиза от двуизмерното кавалетно пространство, като самото заглавие на творбата подсказва за стремежа на автора към теоретично осмисляне на художественото творчество. В едноименната графичната работа – „Диалектика“, която създава година по-рано и която е част от инсталацията, авторът изобразява правоъгълен геометричен обект, който се състои от две еднакви г-образни части. Художникът изобразява същите две форми в един образен ред, но в различни ракурси, погледнати отгоре, като едната от тях е бяла, а другата черна. Идеята за *ин* и *ян*, едва загатната в предишната творба „Вътрешни измерения“, вече е ясно изразена в инсталацията: г-образните форми, комбинирани в графиката и рисунките, са с черен и бял цвят, което асоциативно ги свързва с посочените китайски първообрази. Представянето на фигурите в различни конфигурации напомня мисловно упражнение и придава на инсталацията игрови характер.

Редом с графичния отпечатък Вл. Иванов представя цинковата плоча, която на практика е релефен диапозитив на оригинала. До нея е окачен ролон хартия с мотива на двете г-образни части. В неговия край художникът поставя идентични по форма на изобразените, стоманени плоскости, които лежат почти плътно една върху друга и образуват квадрат. До рисунката е закачена черно-бяла пейзажна фотография на земя, море и небе.<sup>65</sup> Тук трябва да отбележим, че черно-белият контраст в

---

<sup>65</sup> Снимката е направена от сина на Вл. Иванов.

отделните компоненти на инсталацията ѝ придава определена естетическа строгост. Художникът подчертава линията на хоризонта във фотографията с кафяв флумастер, като по този начин символично засилва опозицията на трите стихии – земя, море (материално) и небе (нематериално).<sup>66</sup>

Вторият стоманен обект в инсталацията се състои от две свободно стоящи г-образни плоскости, пресичащи се под прав ъгъл. Съединявайки се, те образуват квадрат, който е символ на устойчивостта и равновесието, а освен това е една от емблематичните разновидности на четирите страни (посоки) на света.<sup>67</sup> Последователното обиграване на геометричния мотив в компонентите на инсталацията на Вл. Иванов може да се разгледа като метафора на игровото начало в творческия процес. Създавайки интуитивно конфигурациите между геометричните форми, художникът след време открива, че те са идентични с формите в китайската игра „Танграм“. Към нея Вл. Иванов се обръща през 90-те години, използвайки нейните елементи в своето творчество. Типично постмодерното отношение към изкуството като към игра се проявява и в други произведения на художника.

В дисертацията също така са разгледани творби на Вл. Иванов от студентските му години, напр. работите „Гуми“ и „Варели“, обекти и инсталации, създадени по време на престоя му в Холандия („Приключенията на един танграм в Амстердам“). Освен това, обект на изследването са и работи от периода 1994 – 2000 г. („Танграм за медитация“, „Хроники“ и др.), т. е., създадени след завръщането на Вл. Иванов в България.

**Веселин Димов** е роден през 1955 г. в гр. Попово. Завършва Математическата гимназия във Варна и следва във Варненския технически университет. Успоредно на следването си той започва да учи в ателието на скулптора Любомир Прахов. Благодарение на него В. Димов навлиза в тънкостите на скулптурния „занаят“ и прилага в работата си идеята, според която „скулптурата трябва да има присъствие“<sup>68</sup> и да не бъде повествователна.

През 1982 г. В. Димов открива първата си самостоятелна изложба „Терен и конструкции“ в Морската градина на Варна. Изложбата получава официално одобрение от председателя на сектор „Скулптура“ на СБХ Валентин Старчев и от художествена комисия. Няколко дни след откриването ѝ, обаче, Окръжният съвет на БКП заповядва изложбата да бъде свалена за 24 часа, но авторът 45 дни отказва да изпълни заповедта.

---

<sup>66</sup> В работата „Холандски пейзаж“ тези три елемента играят централна роля.

<sup>67</sup> *Трессидер*, Джек. Словарь символов. – В:

[http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/218.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/218.php) [Електронен документ].

Проверен на 8.06.2014 г.

<sup>67</sup> От разговор с автора – 1.09.2013 г.



Професионалната колегия в лицето на Георги Лечев (художник, председател на СБХ Варна) и Беньо Бенев (виден художник и член на Окръжния комитет на партията) е солидарна с В. Димов и също не се подчинява на партийните решения за събарянето на творбите. В крайна сметка от партията разпореждат унищожаването на творбите.

По повод на изложбата В. Димов пише: „В първата ми изложба „Терен и конструкции“, основните ми търсения се виждат още от заглавието. Докато инсталирах творбите, с изненада установих, че те имат „внушение“ и „присъствие“, нещо, което беше отвъд тогавашния ми познавателен опит. Присъствието, въздействието на творбата бе проблем отвъд формалните търсения и експерименти.“<sup>69</sup> Материалите, които използва В. Димов за инсталациите са бетон, камък, дърво и чугун. Съчетаването на традиционни материали като дърво и камък със съвременни – чугун и бетон, е белег на постмодернистична еkleктика, а интергрирането на творбите в общественото пространство – в случая Морската градина, превръща природния (парков) контекст в част от художествената (концептуална) задача. Според Руен Руенов, „това е нов тип пластика, която чрез взаимодействието с природното обкръжение, екстериора или обществената среда (...) има качества на нов тип социалност“.<sup>70</sup>

Скулптурите „Почивка“ и „Трепет“ са представени на изложбата „Терен и конструкции“ и са единствените запазени до днес. В пластичната трактовка на човешката фигура в работата „Почивка“ авторът избягва натурализма и се стреми да опрости формата на човешкото тяло, което отдалеч, поради ниския постамент, може да бъде оприличено на шезлонг. По този начин концептът „почивка“ придобива двойствена актуализация.

Работата „Трепет“ е изградена на същия принцип, като нейната форма напомня освен седнала човешка фигура и нагъната хартия или фолио. В тези две творби В. Димов променя подхода към изграждането на формата, въплъщавайки своята идея, според която кривите повърхности могат да бъдат изградени от прави линии. Тази концепция се доближава до принципа на изграждане на формата в скулптурите на руския авангардист Наум Габо, който опъва в „скелета“ на работата стоманени или железни конци. По този начин линиите, които преминават една в друга и изграждат формата на творбите, създават илюзия за движеща се трептяща повърхност.

Двойното кодиране<sup>71</sup> в скулптурите „Почивка“ и „Трепет“ е типичен постмодернистичен белег. По думите на Ч. Попов това е една от основните

---

<sup>69</sup> Послеслов към неиздадената книга на В. Димов „Черен квадрат-Бял квадрат, Видимо-Невидимо“.

<sup>70</sup> Руенов, Руен. Веселин Димов - в контекста на възникването. - Изкуство и критика. 2012, № 6, с. 42-53, тук: с.10.

<sup>71</sup> Ч. Попов използва термина „двойно кодиране“, който е въведен от известния американски изследовател Чарлз Дженкс. – В: Постмодернизъмът и., с. 87.

разлики между модернизма и постмодернизма. В разговор с В. Димов скулпторът споделя, че усещането за процеса доближава изкуството до философията на дзен-будизма<sup>72</sup>. Той разказва как при отливането на скулптурите в чугун са се получили неочаквани фактурни ефекти по повърхността им, вероятно свързани с проникването на въздух в калъпа.

Според В. Димов те са направили работите по-интересни. Авторът обобщава: „Съприкосновението между планираното и неизвестното създава произведението на изкуството“. По този повод напомним, че случайността се смята за един от водещите принципи на постмодернизма.<sup>73</sup>

Предполагаме, че виждането на В. Димов за изкуството е повлияно от екзотичното за тогавашна България учение на дзен-будизма, сред чиито основни принципи са естествеността и не-деянието.<sup>74</sup> Това специфично светоусещане, както и отказът на Димов от традиционната наративност в неговото творчество, са също така характерни белези на авангардното изкуство и постмодернизма.

В дисертацията се анализират акциите на В. Димов „Магическо пространство *Тангра*“ и „Пирамида от въздух“, а също така и емблематичната ленд-арт инсталация „Воден змей“.

**Цветан Кръстев** е роден през 1961 г. Завършва художествената гимназия в Казанлък през 1980 г. Още по време на учението си той не приема налаганите догми и изисквания в художественото образование и развива свой начин на работа. Няколко пъти кандидатства в НХА – специалност „Живопис“, но не е приет.

Първите експерименти на Ц. Кръстев в областта на концептуалните практики са сред природата. През 1985 г. заедно с художника Пламен Михайлов Ц. Кръстев създава ленд-арт творбата „Слънчогледи“. Както и при В. Димов, тук можем да говорим за двойствеността на образа, който едновременно е човекът-слънчоглед и тълпата-поле (метонимия на човешките маси). Що се отнася до избора на мястото (полето), то може да бъде разгледано и като иронизиране на идеята за аграрния напредък и така наречените „петилетни планове“ в епохата на социализма. Използването на официозни издания като „Народно дело“ и „Правда“ под формата на шапки, метонимично препращащи към главата и съответно към мисленето, още повече засилва пародийността на творбата. Това иронизиране на идеята на колективизма и на концепта за „светлото бъдеще“ (един от ключовите в комунистическата идеология), е характерен белег на постмодерното виждане, за което така наречените метаразкази остават в

---

<sup>72</sup> „Дзен е клон на будизма *махаяна*, който се развива в Китай. Основният акцент в него е поставен върху самостоятелната практика и личното прозрение – инсайта.“ – В: *Георгиева*, Златка. Дзен: За природата на ума и какво казва квантовата физика. София, 2010, стр. 7-8.

<sup>73</sup> *Hassan, Ihab*. The Dismemberment of Orpheus. New York. Oxford University Press, 1971, p. 249.

<sup>74</sup> *Одаджиев*, Светлин. Дзен-пътят на хармонията. – *Философия*. Година XXII, 2013, № 1, с. 80-89, тук: с. 86.

миналото. Този подход сближава „Слънчогледите” на Ц. Кръстев с концепцията на соц-арта като художествена реакция на клишетата на социалистическата култура.

Акцията „Обядът“ (1988 г.) Ц. Кръстев провежда заедно с Пламен Монеv и още няколко свои колеги. Художниците поставят в морето маса и столове, като слагат на масата „натюрморт“ от риба, плодове, зеленчуци, алкохол и т. н.<sup>75</sup> Акцията се асоциира със сюжета на знаменитото платно „Закуска на тревата“ на Едуард Мане, която има и други доста пародийни версии. Обединяващите елементи на двете произведения са не само трапезата (натюрморта), но и несъвместимите със ситуацията голи тела. Локализацията на трапезата в морето създава абсурден ефект, а голите мъжки тела пародират голите женски тела в картината на Мане. В края на акцията във водата се появяват бутафорните перки на акули, които кръжат около художниците, които имитират кървава екшън-драма, заравяйки се в пясъка на брега и изобразявайки човешки останки. По думите на Ц. Кръстев, идеята за пародийно-драматичния завършек на акцията може да се формулира така: „Ние се храним, но можем да се превърнем и в нечий обяд...“. Същият пародиен подход авторът използва и по отношение на друг класически жанр в изобразителното изкуство, а именно автопортрета - в своята акция „Автопортрет като...“.

В дисертацията се анализират и други обекти и инсталации на Ц. Кръстев, като „Храм“ 1,2,3, „Персонален спасителен пакет“, „Персонален остров“, акция-обект „Трансмисия“ и др.

**Ангел Ангелов** е роден през 1950 г. в Шумен и завършва специалност „Изобразително изкуство” в Педагогическия институт в гр. Дупница. През 90-те години авторът активно работи в областта на новите художествени практики, като през 1996 г. става член на клуб „Вар/т/на“.

Инсталацията „Омръзна ми да съм стегната“ е създадена през 1996 г. Тя представлява дървен сандък, върху който е поставена кофа с няколко различни по големина железни обръча, закрепени за него. На стената до кофата е закачена дъска за ръчно пране, върху която също има два обръча. Дъската за пране и кофата са атрибути на традиционния бит и ни препращат към патриархалните времена и свързаната с тях функция на жената като домакиня. Железните обръчи се асоциират не само с обръчи от бъчва за вино (битова семантика), но също така и с разкопчан корсет (еротична семантика).<sup>76</sup> Инсталацията може да се интерпретира и като иронична алегория на женската еманципация, което е ясно изразено в нейното название. Композирането на елементите в инсталацията напомня

---

<sup>75</sup> През 1992 г. на фестивала „Процес-пространство“ в Балчик група „Ръб“ прави акцията „Демонстративна закуска“. Тя напомня като идея „Обядът“, но трапезата е на вълнолома, а не във водата.

<sup>76</sup> Формата на кръга (обръча) семантически се свързва с безкрайността и в този смисъл може да се разгледа като метафора на еднообразния домашен бит.

част от музейна етнографска експозиция, състояща се от постамент (сандък) с изложени върху него и окачени на стената музейни артефакти. Според нас трактуването на темата за традиционната женска участ със средствата на реди-мейд обекти (кофа, дъска за пране и обръчи) е проява на постмодерна ирония, присъща и на други обекти и инсталации на А. Ангелов („Моето легло“ и „Гореща целувка АН“).

**Агоп Гемджиян** е от самото начало в „Групата на седемте“, която в последствие става „Група на десетте“. Той е роден през 1952 г. във Варна и завършва ВИНС, специалност „Икономика“. Интересът на А. Гемджиян към изкуството се проявява още в юношеска възраст, когато известно време посещава курсове по рисуване. След завършването на института, благодарение на подкрепата на графика Петър Петров художникът решава да се върне към изкуството.

Инсталацията „8272 км. Кръвна връзка...“ на А. Гемджиян е вдъхновена от посещението при неговия брат в САЩ през 1986 г. Работата е показана на изложбата „Десет художници от Варна“ през 1989 г. в галерията на СБХ във Варна. Тя е направена от готварско фолио, найлон, въжета, обекти (найлон, блажна боя, опаковани картини – 50/70 см фазер, м.б., колаж), варел, червена боя, асфалт-лак, деформиран варел и чакъл. Готварско фолио е прикрепено за стената и тонирано с асфалт-лак, за да се облагороди неговия метален блясък. Върху него авторът прикрепя 4 обекта, представляващи живописни работи, увити в найлон и въжета. Художникът споделя, че тези обекти са повлияни от опакованите обекти на Кристо, но за разлика от него, А. Гемджиян решава те да са истински картини (живопис, колажи) и дори предварително ги рамкира. Това е пример за постмодерен цитат, съпроводен с неговата трансформация. По наше мнение опакованите картини напомнят също така колетни пратки и в този смисъл се свързват с ключовата за инсталацията семантика на пътя и комуникацията (имайки предвид връзката с неговия брат). Тя се усилва с помощта на тиксовите ленти, които символизират по думите на самия автор емоционалните отношения и пътищата, свързващи хората. Посочената многозначност на творбата е характерен пример на постмодерно двойно кодиране. По средата на фолиото А. Гемджиян опъва прозрачна найлонова лента, върху която е нарисувана отсечка с червена боя и посочено точното разстояние между Варна и Ню Йорк – 8272 км. По думите на художника това символизира изминатия път между двата града. Сигналният червен цвят може да бъде интерпретиран като метафора на кръвното родство и символ на силната емоционална връзка между двамата братя. Варна и Ню Йорк са означени с кръстчета, като на фона им авторът рисува със сребърна боя тънки продълговати ивици, напомнящи пътища. Формата на сребристите ивици се асоциира също така с пръстови отпечатащи, свързани със семантиката на индивидуалността. Всички посочени елементи на инсталацията и вербалният текст актуализират

темата за раздялата (пътя, разстоянието) и близостта (като кръвна, така и духовна) и прави творбата смислово хомогенна.

В изследването се анализират и серията обекти “Знаци“ (1990), както и колажите на Гемджиян в ръчната „Книга на седемте“ (1988).

**Койно Койнов** е роден през 1962 г. в гр. Вълчи дол (Варненска област). Като ученик той посещава курсове по рисуване при Альоша Кафеджийски. Няколко години К. Койнов живее във Велико Търново и, посещавайки ателиетата на факултета по изобразително изкуство към Великотърновския университет, надгражда знания и умения.

След пристигането си във Варна, през 1987 г. К. Койнов става член на „Групата на седемте“, а през 1988 г. заедно с Васил Василев и Явор Цанев откриват съвместната си изложба в залите на СБХ – Варна. На нея авторът показва кинетични обекти със стереоскопичен ефект и инсталации от дърво, кожа, камък и въжета. Обектът „Магически куб“ представлява куха триизмерна конструкция от дърво, чиито страни са свързани помежду си с въжета. Стереоскопичният ефект на тази работа се състои в илюзията, че при завъртането си той се трансформира в сфера. Съчетанието на твърди (геометрични) и меки (природни) форми и материали напомня конструктивистичните и по-точно кинетичните творби на Наум Габо, където водещо начало е динамиката.

В дисертацията се анализират творби и на други варненски автори – членове на „Групата на седемте/десетте“ и на клуб „Вар/т/на“, като Васил Василев, Явор Цанев, Веселин Начев, Панайот Минев, Илия Янков и др. Освен това ще обърнем внимание на творчеството на Димитър Трайчев и Гаро Кешишян, които гравитират около тези групи.

#### **4.2. Групови прояви – хепънинги и пърформанси**

В тази част е направен анализ на няколко акции на гореспоменатите автори: „Проект *Охлюв*“ (1993 г.) на Д. Трайчев, пърформанса на Вл. Иванов и С. Олагарей на входа на Морската градина (1989 г.) и хепънинга „Човек не е остров“ на В. Урумов, М. Божков и др. в двора на Археологическия музей във Варна (1985 г.).

##### **4.2.1. Участие на варненски автори в някои акции и пърформанси извън Варна**

Разглеждаме пърформанса в двора на Софийския университет (1987 г.) с участието на част от варненските художници.

#### **4.3. Творчески манифести на „Групата на седемте“, в последствие „Група на десетте“ и на клуб „Вар/т/на“** „Книга на седемте“

През 1988 г. по идея на Вл. Иванов „Групата на седемте“ създава ръчна книга, в която всеки автор оформя по четири страници. Книгата е в 13 номерирани и подписани от художниците екземпляра, които не са напълно еднакви поради разликите в отпечатването на графиките или в

създаването на рисунките и колажите.<sup>77</sup> От тази гледна точка, ние направихме паралели между книгата на „Групата на седемте“ и ръчните книги на художниците в европейското изкуство от епохата на модернизма (символизма) и авангарда, още повече, че Вл. Иванов е бил запознат с това явление.

Въз основа на анализа на „Книгата на седемте“, обобщихме, че тя има експериментален характер. Художниците импровизират с визуален текст (рисушка, живопис, графика и т. н.) и с вербален текст. Предимство имат изображенията с абстрактно-асоциативен, а не с миметично-описателен характер. Освен това, интерес представлява различното съотношение между двата вида текст (визуален и словесен). Тук ще допълним, че терминът „пространствено-графичен обект“ на руската изследователка Елена Григориянц, който тя прилага към книгите на художниците,<sup>78</sup> е особено подходящ за „Книгата на седемте“. Имайки предвид също така нейната ръчна изработка ние я разглеждаме като актуализация на древната форма на ръчната книга - уникат. В тази връзка ще припомним, че реанимация на старите (архаични) форми е един от признаците на постмодернизма. В края ще подчертаем, че ние интерпретираме тази ръчна книга като визуален манифест на творчеството на варненската „Група на седемте“, като тя намира своеобразно продължение напр. в графичния лист за изложбата „10 художници от Варна“.

#### Графичният лист за изложбата „10 художници от Варна“

През 1989 г. към „Групата на седемте“ вече са се присъединили Веселин Начев, Илия Янков и Койно Койнов. През ноември групата открива изложбата „10 художници от Варна“ в галерията на СБХ Варна, която е първата им съвместна изява. Участниците в изложбата отпечатват графичен лист, напомнящ дипляна, със свои работи. Техниката е сериграфия, като тиражът е 50 бройки. Повечето от творбите са фигуративни, като всяка носи авторския почерк на своя създател.

В тази част обект на анализ са също така „Бюлетин А 3“ (1994 г.) на Д. Трайчев и вестник „Вар/т/на 1“ (2002 г.). Тук ще добавим, че според нас тези издания, както и гореспоменатият графичен лист имат манифестен характер.

---

<sup>78</sup> „Книгата на седемте“, както и графичният лист към изложбата „10 художници от Варна“ са представени на изложбата „PRINTED.BG“ в Националната библиотека „Кирил и Методий“ през 2015 г.

<sup>79</sup> Григориянц, Елена, И. „Книга художника“: к феноменологии жанра - Петербургские искусствоведские тетради, выпуск 7, СПб: АИС, 2006. с. 261.

#### **4.4. Пътища на развитие на авторите - еволюция в границите на „неконвенционалните“ форми или връщане към традиционните форми**

Тази част резюмира развитието на разгледаните художници от 90-те години насам. Както отбелязахме в увода, корените за възникване и развитие на дадени художествени направления имат пряка връзка с националните традиции и съответната художествена менталност. Това доказва и развитието на някои от анализиранияте варненски автори, които в последствие се връщат към традиционните форми на изобразителното (визуално) изкуство.

### **V. Комуникативност, функциониране и рецепция на новите художествени практики**

В тази глава се разглежда проблемът за комуникативността на новите художествени практики в следния ред:

5. Авторрецепция (позицията на адресанта);

5.1. Проблемът на възприемащите (на адресата), „шумовете“ в комуникацията и начинът на тяхното преодоляване и др., сравнение с аналогични комуникативни проблеми в други култури (предимно западни) и с конвенционалната („традиционна“) схема на художествената комуникация.

В V глава, освен това, се дискутират и проблеми като:

5.2. Качество и естетическа стойност в постмодернизма и в новите художествени практики във Варна

5.3. Възприемане на новите художествени практики от неспециалисти.

### **VI. Заключение**

#### **6.1. Автор - адресант (личност, образование и т. н.)**

В процеса на анализа на биографичните данни на варненските художници ние посочихме няколко общи черти:

- академичното (класическо) художествено образование (повечето художници са с висше или средно художествено образование, или дълго време са посещавали курсове по изобразително изкуство);

- образование в други сфери, освен художествената, а също така постоянният интерес към други области на човешкото познание (наука, техника и т. н.);

- интересът на авторите към други изкуства (музика, литература, кино и т. н.) и култури (предимно източни);

- достъпът до информация за нетрадиционните художествени практики – предимно от печатни издания.

#### **6.2. Творба (съобщение) – основни характеристики**

Творбите на варненските художници съдържат следните типично постмодерни черти, като някои от тях „преливат“ една в друга:

- заличаването на границите между живота и изкуството, в редица случаи между изкуството и други форми на човешката дейност (индустриални продукти, наука, кулинария и т. н.), а също така между различни видове изкуства (изобразително изкуство, музика, танц и др.), направления, жанрове и др.;
- хибридността, наречена при някои автори еkleктизъм (Ч. Попов);
- интертекстуалността (цитиране, алюзия, пародия и др.);
- игровият характер на взаимодействие на елементите - инсталации, обекти, акции;
- гротесковият и комичният ефект (ирония, пародийност, абсурдизъм) като резултат от подчертано игровия характер на творчеството, неговата хибридност и интертекстуалност;
- профанни категории като опит, практика, конструиране, монтаж, тяло и телесност.
- възможността за доста широк диапазон от интерпретации.

### **6.3. Зрител (адресат)**

Приоритет в творческия процес за разглежданите художници са тяхната лична мотивация и интуицията, а мнението на зрителя, включително и на професионалиста, е второстепенно. Тъй като разгърнатото изследване на рецепцията на анализирани от нас творби може да е предмет на отделно проучване, ние ще се ограничим само с няколко наши наблюдения.

Преди всичко трябва да подчертаем трудностите за зрителя при възприемането на неконвенционалното изкуство. Те се коренят в природата на самия постмодернизъм и вече посочените негови характеристики. Ще се ограничим с няколко примера от практиката на варненските художници.

А) Така например, постмодерното размиване на границите между изкуството и живота в пърформанса „Магическо пространство *Тангра*“ на В. Димов и акцията „Обядът“ на Ц. Кръстев могат да объркат зрителя, който е свикнал с традиционното разграничение между художествената творба (като специфичен обект) и реалността. Заличаването на границите между различни видове изкуства (изобразително, сценично, музикално и т. н.) е изразено в хепънинга „Човек не е остров“ в Археологическия музей и в акцията „Проект *Охлюв*“ на Д. Трайчев, които трудно се възприемат от зрителя по същата причина. Редукцията на миметичността и естетическото начало в работите от изложбата „Герен и конструкции“ на В. Димов и в инсталации на Вл. Иванов като напр. „Танграм за медитация“ могат също да озадачат зрителя и дори професионалиста.

Б) Липсата на комуникативност на самата неконвенционална творба е още една важна причина за шумовете в комуникацията, като това може да се дължи на ниския професионализъм на автора. Това, обаче, не се отнася до



разгледаните творби на варненските художници, които според нас са професионално изпълнени.

В) Липсата на предварителна теоретична подготовка и добра обща култура на зрителя е още един фактор, възпрепятстващ нормалната комуникация между адресант и адресат. В дисертацията ние дадохме няколко примера за зрителски реакции, които в някои случаи са били дори с фатални последици за творбите, като например случаят с разрушаването на изложбата „Терен и конструкции“ на В. Димов.

Във връзка с темата за „отношенията“ между зрителя и творбата ще отбележим, че повечето от разгледаните автори определят нашата интерпретация на техните творби като адекватна, което говори за близък комуникативен код и за една работеща комуникативна схема.

Както показва анкетирането и анализът на творбите на варненските художници, повечето от тях са се насочили към новите практики по интуитивен път, чрез метода на експеримента (Вл. Иванов, В. Димов, Ц. Кръстев, А. Ангелов и др.). Само Вл. Иванов и Д. Трайчев са имали попълна представа за съвременното западно изкуство от чуждестранни списания, което обаче, не е основателна причина да твърдим, че те са избрали новите форми единствено в резултат на чуждо въздействие.

Анализът на работите на варненските автори показва, че възникването на новите художествени практики може да има няколко основания: 1. „самозараждане“ - не е свързано с какви то и да е влияния; 2. въздействия, станали възможни в резултат на създали се вътрешни предпоставки за тяхното възприемане („насрещни течения“ по Ал. Веселовски). Ще допълним, че при наличието на влияния се „абсорбира“ само това, което възприемащата култура „разбира“. Външните географски и културни фактори като отвореността на Варна като морски град, по-слабото влияние на столицата, както и идването на *перестройката* в средата на 80-те години също обуславят формирането на новите направления и съответните художествени практики.

### **Перспективи за по-нататъшното изучаване на проблема**

Анализът на творбите на разгледаните варненски автори показва нужда от коригиране на схемите на постмодерното изкуство, отнасящо се особено до неговите неортодоксални варианти като българския. По думите на Ч. Попов „българските художници продължават да възприемат света през мрежата на основни модернистки категории и понятия“.<sup>79</sup> Изследователят обобщава: „Ако *синхронно* пребиваваме в някакъв хипотетично формулиран глобален „постмодернистки“ контекст, то *диахронно* очевидно все още предстои да завършим отделни модернизационни фази от своето развитие (*курсивът е на автора*).<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Попов, Чавдар. Постмодернизмът и..., с. 156.

<sup>80</sup> Пак там, с. 156.

Друг важен аспект на проблема на новите художествени практики в различните култури е тяхното място в контекста на спецификата на развитието на тези култури. С това е свързано и изучаването на условията за възникването на тези форми, както и механизмите на влияние.

Разширеното изучаване на възприемането на новите художествени практики от различните типове зрители (професионалисти и непрофесионалисти) също е интересен и малко изследван проблем, изискващ цял научен екип.

### **Приносни моменти и практическо приложение**

1. Нашето изследване показва, че разширението на теоретичния хоризонт с привличане на постиженията на други хуманитарни науки (литературознание, фолклористика, културология, теория на комуникацията, семиотика и т. н.) разкрива допълнителни възможности за анализа на новите художествени практики. Например прилагането на комуникативния подход към анализа на новите художествени практики в България позволява да се въведе стройна теоретична схема, която помага в осъзнаването на актуалните проблеми, свързани с промените в характера на самия творец-адресант, неговите произведения и тяхното възприемане от зрителя-адресат.

1а. Прилагането на теорията за „насрещните течения“ на Ал. Веселовски и доразвитата от него теория за самозараждането на културните явления на Е. Тейлър и А. Ланг, а също така привличането на изследвания, посветени на възникването на новите културни явления в т. нар. „гранични зони“ (морски градове и др.), дава възможност да се обясни появата на новите художествени практики във Варна и не само в този град.

2. Спецификата на проблема на новите художествени практики във Варна ни подтикна да излезем извън чисто кабинетния изкуствоведски анализ и да проведем многократно анкетиране на варненските автори, в това число и на живеещите в чужбина (материалите са фиксирани писмено и на звукозапис). Това ни позволи да уточним редица биографични и други данни и да обогатим известния вече материал, в това число и с публикуването на неизвестни досега творби. Освен това, непосредственият контакт със самите творци спомогна за изясняване на същността на самите художествени концепции и на практика предопредели избора на дадения комуникативен подход.

2а. Предоставянето на нашия анализ на авторите и техният коментар на собствените им творби дава база за сравнение на две гледни точки – на твореца и на неговия интерпретатор, което само по себе си е важен теоретичен проблем.

2б. Използването на посочените горе теории, схеми, методи и инструменти на анализа ни позволи да избегнем предубеденост и инерция в оценката на новите художествени практики във Варна.

2в. Подчертаването на българската специфика се изразява в предлагания от нас термин „*неортодоксален постмодернизъм*“.

3. Трудът предлага различни подходи, чрез които могат да бъдат анализирани аналогични явления в други български градове и евентуално да бъде обновена картината на появата на новите художествени практики в България.<sup>81</sup>

4. Предлаганото изследване може да бъде използвано в лекции по съвременно българско изобразително (визуално) изкуство.

#### **Публикации по темата:**

*Зараждане на новите художествени практики в България (примерът на варненските художници)* – В: Изкуство и контекст 2013 (Сборник от изследвания), С., 2015, с. 103 – 118.

*Към нови художествени практики във Варна от средата и края на 1980-те години (предпоставки и първите опити)* – В: Изкуствоведки четения 2014 (Сборник от изследвания), ИИИЗк, С., 2015, с. 490 – 498.

*Хибридность в новите художествени практики от средата и края на 1980-те години (опитът на варненските художници)* – В: Изкуствоведки четения 2015 (Сборник от изследвания), ИИИЗк, С., 2016, с. 249 – 259.

---

<sup>81</sup> Към това призовават редица български изкуствоведи, като например Ч. Попов, С. Стефанов и др.