

РЕЦЕНЗИЯ

от доц. д-р Никола Лаутлиев

на дисертацията „Българското фотографско изкуство в периода 1970-1989 г.“
представена за придобиване на
образователна и научна степен „Доктор“ от Гергана Дамянова Иванова
Професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство“

Дисертацията има общ обем от 767 страници, като включва 160 страници основен текст, който съдържа увод, изложение в 3 глави, заключение, 6 страници библиография. Библиографията обхваща 155 цитирани източника (14 на латиница): статии 36, монографии 57, албуми 18, каталози 7, телевизионни предавания 7, сп. „Българско фото“ 1, мемоари 2, документи 4 и архиви 12, справочни издания 11. Към дисертацията има визуално приложение от 36 страници с 291 фотографии в разделите: Портрет 59, Пейзаж 46, репортаж 95, Голо тяло 34, Експеримент 57. В приложение са публикувани 21 интервюта с фотографи, библиографска справка за 123-ма български фотографии и описи на съдържанието на 176 броя на списание „Българско фото“ издадени в периода 01.1970-12.1989. Представен е Автореферат, Резюме на научните приноси и Списък на публикациите, свързани с темата на дисертационния труд

Изброяването на тези числа има за цел да покаже, че това е един изненадващо обширен труд, със стотици източници и цитати, огромен обем изворни източници, архиви, списания. Почти всичко свързано с Българската фотография след 1950-а година до края на века е намерило отражение в текста.

Структура на труда: Съдържателната част е разпределена във въведение, три глави от които първите две са в последователна историко-документална връзка и събитийна хронология на структурата и институционалните промени на държавната система Българската фотография – „Исторически и културен контекст (1944-1989 г.)“ и „Фотографията и нейната рамка“

Трета глава „Еволюция на художествената фотография и въпросът за естетиката“ разглежда по същество същността на темата с разделите „Портретна фотография“, „Пейзажна фотография“, „Репортажна фотография“, „Актова фотография“ и „Експериментална фотография“

Методологията е посочена като последователно систематизиране и дискурс на темите: Историческата и културната рамка; Инфраструктурата и развитието на фотографското изкуство; Интервюта с фотографи; Анализ на фотографии определени като „знакови“ за жанровете. Дисертацията прилага интердисциплинарен подход като при научната разработка. Прегледани са и описани архивни документи, проведени интервюта, търсещи да разкажат историята през погледа на тези, които са я преживели. Приложен е изкуствоведски подход при изследването на показаните фотографии.

Би било полезно методологията да се допълни със сравнителен анализ. На родното фотоизкуство с това в Съветския съюз, Чехия, Унгария, ГДР и Полша, където политическите и идеологически процеси в избрания период бяха по-сурови или сравними с нашите. В тези държави имаше артистична фотография различна, социално ангажирана, идейно провокативна и поради това конкурентна на Европейската сцена. Това би следвало да породи въпроса защо, има ли адекватни причини за разликите. Ляля Кузнецова, Виталий Бутирин. Суткус, Мациаускас, Куделка, Павел Штеха, Индрих Щтрайт, Томаш Томашевски и много други имена от световна величина бяха познати в България и показвани в списание „Българско фото“.

Структурата и изложението по своя характер със сериозната историческа хронология описват периоди доста преди избраните времеви граници за Българското фотографско изкуство. Глава трета е предшествана от много подробен и крайно обширен анализ на общественото политическата среда в България и техническо изброяване на факти от появата, промените и развитието на държавната фотография, любителското движение и други сфери като книгоиздаване, образование и др.

Фотографското изкуство у нас в тези двадесет години има собствена история и съдба, която не е резултат на Априлския пленум или инициативите „1300 години България“ и Асамблея „Знаме на мира“. То е отражение на възпитанието, мисленето и обществената нагласа на двете поколения творци работили в този период и създавали фотографското изкуство в присъщите за тях политически и социални събития.

Фотографският театър между 1970 и 1989 г имаше своите актьори звезди, но имаше свои режисьори и кукловоди, които създаваха интересните за публиката представления и сами се аплодираха. (Н.Л.)

Въведението в самото начало посочва обекта на изследването. На основата на няколко цитирани партийно-правителствени документи, авторката определя фона на последващите примери и анализи, а именно, че „Новата политическа посока през 70-те години на ХХ в. включва употребите на културата и в частност на изкуството за утвърждаване на адекватността на провежданите в страната политики и превръща изкуството и неговите създатели в инструмент, а на художествено-творческата интелигенция отрежда подчинена роля на обществените интереси и развитието на комунистическия дух в държавата“.

Тя извежда ясно въпросите, на които ще търси отговори: Да се открият от една страна факторите, направили две „преломни“ десетилетия – 70-те и 80-те години за българската култура и представляващи един изключително продуктивен период за родната фотография.

Съдържание:

В първа глава Дамянова приема като необходимост да направи преглед на партийно-историческите и идеологически характеристики на периода 1944 – 1989 г. Аргументът ѝ за това решение е „Защото случилото се през периода 1970 -1989 г е до голяма степен резултат от исторически събития и взети решения две десетилетия по-рано. Това са години на преход – от един преход към следващия. И ако в края на 40-те години на ХХ век се говори за „преход от Европеизация към Съветизация“, то в периода 1970-1989 г. се наблюдава тъкмо обратното движение.“

В продължение тя излага хронологията и историята на процесът по одържавяването, на създаване на държавно обединение „Българска фотография“ и Държавният фотоархив, на НФА, Пресфото, Форек и др. В детайли подробно проследява промените в резултат на правителствени решения, цитира административни данни за структури и кадри. Акцентира един съществен факт за фотографията „През 1951 г. художествената фотография е призната за изкуство с правилник, а заедно с това признание се появява и званието „фотограф-художник“ – най-високото отличие в областта на художествената фотография в България, което се получава следявяване пред специална комисия.“ Тук е необходимо да се допълни, че това звание имаше освен стойността на артистично признание и друго значение. Поради факта, че у нас нямаше висше образование по фотография, завършилите професионалния техникум не можеха да заемат висши ръководни длъжности. Това звание ги приравняваше към специалисти с висше образование.

Правилно е акцентирано на създаването на Държавно обединение (ДО) „Българска фотография“. То има косвено отношение към Фотографското изкуство, защото е натоварено с изпълнението както на идеологически, така и на чисто практически задачи. Неговата структура се разширява с Окръжните центрове, подразделения на ДО „Българска фотография“, по-късно преименувани в ОЦФФФ – Окръжен център за фотопропаганда, фотоизкуство и фотоуслуги. Спорна е тяхната функция по отношение на Фотографското изкуство, но те бяха особено полезни за архива, който създаваха от всички области на живота. За жалост предадени за съхранение в регионалните звена на Държавен архив след 1990 г. те са занемарени.

Гергана Иванова цитира твърдението, че решенията на Априлския пленум създават тогава сред обществеността известни надежди за смекчаване на тоталитарния режим, като дори се появяват отделни искания за свобода на печата и либерализация на културния живот. В бележки под линия е посочена подкрепа на това твърдение от доц. Катерина Гаджева с Новия Правилник за фотография в Народна република България от 02-и август 1957 г., (една година след решенията на пленума), в който е постановено, че „една от основните функции на Управление на кинематографията е да организира и подпомага художествени и документални изложби с цел да бъдат показани достиженията на нашето материално и културно социалистическо

строителство, забележителностите и красотите на нашата природа и бит, както и растежът на нашето фотоизкуство.“

Следващите две десетилетия тя определя като години на пробуждане и частично освобождаване от догмите на социалистическия канон. Културният живот е в подем, като за това основен принос се отдава на Людмила Живкова, известна с подхода си на „свобода на творческата дейност“ и последователната политиката, която води за популяризиране на българската култура и историческо наследство.

Във II глава „Фотографията и нейната рамка“ Гергана Иванова обследва три аспекта: Фотографската инфраструктура, изложбената дейност, образование и издателска дейност. Структурира натрупаните данни и ги анализира, в светлината на приноса, който имат към развитието на фотографското изкуство в България.

Тук авторката се занимава с въпроси, свързани с фотолюбителското движение в България. Тя уточнява че фотолюбителството ще се разбира като понятие, обозначаващо фотоклубовете, профсъюзните домове и читалищата. Историята на фотолюбителското движение в България започва с Български фотоклуб (БФК) за когото тя пише, че поставя основите на съвременното организирано фотолюбителство в България

В продължение на изложенията си Гергана Иванова допуска някой несъответствия. Художествената самодейност в тези години, във всички сфери на изкуството като форма на организация на любителското творчество се управляваше методически и организационно от Национален и Окръжни центрове за художествена самодейност. Те осигуряваха финансово дейността на фотоклубовете, методически и организационно и организираха окръжни и тематични републикански прегледи на художествената самодейност на пет години. Медалите на тези прегледи бяха най-високото отличия, защото други награди за фотография нямаше.

Фотоклубовете се създаваха на отраслов принцип, в учебни заведения, заводи, в домове на културата и не са подразделения на Клуба на фотодейците. Отделно от това в Хасково съществуваше Национална школа за подготовка на ръководители на любителски състави, които издаваха удостоверенията за ръководител на фотоклубовете.

„Клубът на фотодейците“, създаден през 1972 г. към държавното обединение „Българска фотография“ имаше скритата амбиция да бъде своеобразен съюз на фотодейците в България, имаше своя структура, управление и щатна администрация.

В неговата структура – състав бяха индивидуални членове фотографи и колективни –окръжните групи на фотодейците „Пловдив“, „Стримон“ в Благоевград, в Бургас, Велико Търново, „Прибой“ във Варна. От съществено значение за авторитета на Клуба на фотодейците бе финасирането на реставриране на сграда в Старинен Пловдив и нейното предоставяне като Къща на фотографията през 1979 г. с изложбен етаж, музейна сбирка и кафе бар.

Изложбената дейност е предмет на дисертационния труд, защото в този период и особено след създаването на окръжните групи към Клуба на фотодейците имаше забележимо раздвижване предимно извън София. Тя отбелязва правилно, че началото е

в Пловдив в е Къща на фотографията, където ежесечно имаше изложби и където се организира за първи път през 1981 г Международната седмица на фотографията.

През 1979 г. стартира „Биенале на фотографията“ в изложбената галерия на СБХ, като съобразно фокусира върху него, че до 1989 г това е най-престижния творчески форум и фотографски преглед в България.

Новото десетилетие отбелязва авторката поставя началото на Салона за експериментална фотография „Стилб“, организиран в Ямбол през ноември 1981 г.

Следва през 1983 г. Националния салон на актовата фотография „ЕОС’83“ в Бургас. През октомври 1982 г., в село Ковачевица се провежда и първото издание на ежегодния Младежки пленер, Благоевград. Една година по късно се организира „Фотоваканция“ и фотографската сцена в България оживява.

По скромнен е анализа на въпросите на фотографското образование, издателската дейност и специализираната преса. Това е така, защото те не са развити и примерите, които могат да се дадат са инцидентни и не определят политики. Единични са случаите на дипломиране във ФАМУ Прага и Лайпциг за фотография и повече в Москва за кино оператори.

Съществено определяща е глава трета „Еволюция на художествената фотография и въпросът за естетиката“. Би било добре предварително преди анализа в текста да се коментират професионалните и образователни характеристики на цитираните автори. Има се предвид, че предмет на анализ са фотографии от работещи фотографи в системата на Българска фотография с професионално средно фотографско образование и на втората група на специалисти с висше образование работещи в други сфери като инженери, архитекти, лекари и др. Един преглед показва, че повечето примери в труда са на фотографи със средно специално фотографско образование, а със висше значително по малко, но с по-сериозен принос за тезата са втората група, между тях по значими Петър Божков, Гаро Кешишян, Петър Абаджиев, Атанас Кънчев, Иво Хаджимишев, Кирил Пендев, Зафер Галибов, Иглена Русева, Румен Георгиев, Любо Жеков, Иван Андонов, Александър Иванов, Антоан Божинов, Росен Коларов и др. Една констатация, която заслужава коментар и предположение за отговор.

Гергана Иванова твърди, че с настъпването на 70-те години на ХХ век българската портретна фотография изживява своя първи „преврат“. Той настъпва след две десетилетие на производство на образи по предварителен модел и схема, две десетилетие на унифицирани и статични портрети, в които човешката индивидуалност и вътрешно състояние биват заменени от въздействаща обвивка.

Българските фотографи през 70-те и 80-те години пише тя, категорично извеждат портрета от познатите до тогава предели, създавайки истински, пълнокръвни образи на съвременниците си, които гледат „не само с очи, а и с ум и сърце“. Ако трябва да бъдат обобщени в една дума процесите, през които преминава българският портрет, то „проникване отвъд очевидното“ е може би най-точното определение, което е нейното заключение за жанра.

В този раздел Гергана Иванова посочва повече от тридесет автора с 60 фотографии. Това множествено присъствие от една страна е изчерпателна форма за представяне на портрета, но от друга страна не позволява обобщаване на тенденции, стилове и подходи. Кой са големите портретисти на тези двадесет години у нас. Отговорът го има, но той не е видим.

Случващото се с пейзажната фотография може да се нарече своего рода завръщане и продължение на процеси, започнали през 20-те и 30-те години, когато български фотографи „правят първите решителни стъпки в посока на отдалечаване от документалността и детайла в пейзажа.“ С тези думи започва пейзажния раздел авторката. Пейзажната фотография в България през 70-те и 80-те години свидетелства за поява на млади творци, които подхождат с чист поглед към фотопейзажа и използват нови изразни средства в неговото тълкуване. От друга, духът на времето се е променил и обществото все повече се вълнува от въпроси, свързани с екологията и опазването на природата отбелязва с основание кандидата.

Би било добре да се спомене, че пейзажа в тези години системно се снима от по-малко фотографи. Показател са броя фотографии в приложението: Портрет –59, Пейзаж – 46, репортаж – 95, Голо тяло – 34, Експеримент –57. По-скромно е присъствието на „Голо тяло“ и „Пейзаж“. От многото примери и имена посочени в текста, трябва да се съгласим, че „големите“ пейзажисти в тези години са Петър Божков, Петра Атанасова, Никола Айков, Тодор Янков, Торос Хорисян и други, чиято професионална дейност е позволявала пътуване и снимане по задание. Да не пропускаме факта, че българският пейзаж тогава (за жалост със съвременно продължение) е синоним на Природа и следва образци най-вече на европейски класици. Трудно се приема изцяло твърдението, че през 1970 – 1989 става поврат в прочита на жанра. Истинската повратна точка в историята на пейзажа е изложбата „Нова топография“ в Ню Йорк от 1975 г. която сигнализира за радикална промяна от традиционните изображения на пейзаж. Снимките на природни гледки отстъпват място на неромантични гледки на сурови индустриални пейзажи, разпръснати предградия и ежедневни сцени. 10 фотографии между които Робърт Адамс, Луис Балц, Бернд и Хила Бехер, Стивън Шор. Тази изложба не е отразена в Българската преса и нейните послания се появяват у нас със стандартните 15 години закъснение.

Разделът за репортажната фотография е написан от Гергана Иванова с желание да надникне в дълбочината на жанровото многообразие с прцизен подбор на автори и снимки. Тя пише, че в българската репортажна фотография от този период се отчита влиянието на урбанизацията, най-видима в спонтанната улична фотография. Публикуват се и показват снимки, реализирани стилово отдалечени от доскоро използвания шаблон.

В своята автентичност, особено ярко се открояват сериите на трима български фотографи. В продължение на дведесетилетие Румяна Бояджиева, Йордан Йорданов-Юри и Милан Христов обикалят България и заснемат олющените фасади, разбитите калдъръмени улици, но най-вече чистите погледи на живеещите там хора.

изменя лика си. „Социална“ вече не бива да се чете като „социалистическа“, а като „онази, свързана със социума“.

Този подход на Гергана Иванова може би не е съвсем точен, защото е видимо едно смесване на репортажно и документално, за да се появи накрая и социалното. Репортажната фотография бе описана много добре от Цветан Томчев преди няколко години в два тома. Тук в тази дисертация не е изяснено какво именно се съдържа в репортажната артистична фотография. При Милан Христов всички образи са симетрирани в кадъра и гледат в обектива, Жеко Василев режисира всички свои кадри в цитираната книга „Българите“, Кирил Пендев в сериата си „Моето семейство“ нарежда като в студио своите роднини. Може би в заложения контекст на репортажно и артистично могат да се посочат сериите на Шаварш Артин „Нощем с белите коне“ „Хенри Мур“ на Иво Хаджимишев и социалните проекти на Антоан Божинов.

Раздела за актовата фотография Гергана започва с познатата истина, че една от първите фигури, насочила творческите си търсения към актовата фотография след Лоте Михайлова безспорно е Деяна Стаматова. Ние не можем да твърдим, че този жанр има системни и удачни постижения в тези двадесет години. Изключения правят Деяна Стаматова, Нели Гаврилова, Начо Каменов, Валентина Стойчева, Тихомир Пенев.

Правилно се посочва, че жанрът „получава“ свой собствен форум, сцена на която да се изяви фотоконкурс за актова фотография в Бургас „ЕОС’83“.

Би могло да се оспорва заключението, че българските фотографи, обърнали се към актовата фотография в самия край на десетилетието са преосмислили жанра, надскочили са веществената предметност на тялото и са съумели да го впишат в творческите си търсения. Това остава бяло петно и в съвремието ни. Преди години в НАТФИЗ имаше етюдно снимане на голо тяло – добра идея, но като че ли в програмата вече го няма.

Последният жанр „Експерименталната фотография“ затваря изследването на докторантката върху „Българското фотографско изкуство в периода 1970-1989 г.“

Гергана Иванова пише че през 80-те години експерименталната фотография в България започва своите по-сериозни стъпки. Безспорен принос за това според нея има създадения през 1981 г. Салон по експериментална фотография „Стилб“ в Ямбол. Подробно са описани характерните за Такор Кюрдян и Станка Цонкова проекти, като автори флагмани на неконвенционалната фотография. Не бих се съгласил, че това което те правят, както и Рафаело Казаков е експериментална фотография, а по скоро неконвенционално изкуство, защото разчупват традиционните норми, техники и стилове и се нареждат в авангарда на българския модернизъм.

Автореферат, приноси и публикации по темата:

Съдържанието на автореферата е ясно, четивно и синтетично изложено, напълно отговаря на съдържанието на труда, преценката на приносите е обективна.

Публикациите са убедителни

Резултати и приноси:

Разглеждайки българската фотография от края на 20-ти век, настоящия дисертационен труд проучва и изяснява факти и процеси предшестващи, свързани и формиращи бъдеще за фотографията в следващите десетилетия. Това се отнася и до предпоставките породили се тогава определящи понастоящем нейната доминираща роля в съвременното визуално изкуство у нас.

Дисертационният труд се позовава на различни изследвания в областта на фотографията - научни трудове, монографии, статии и интервюта. Трудът изследва логическите връзки и допълва културологичните и социологични влияния на съвременната фотография като средство за изкуство.

С интервюта е изведен личният опит и убеждения на 21 утвърдени български творци за фотографията като явление и практика, което е чудесна идея подпомагаща формирането на изводи и твърдения в основния текст.

Заклучение:

Тематичният и теоретичният обхват на труда и посочените научни и приложни достойнства, завършената авторска теза с възможности за по-нататъшна полемика, дават пълно основание за положителна оценка на дисертацията и гласуване на Гергана Иванова да бъде присъдена научната и образователна степен „доктор“.

доц. д-р Никола Лаутлиев.

17 януари 2024 г.

